

Cornelia Pierstorff

Kultur entmannen

Narratologie der Gewalt bei Johan Galtung und Christa Reinig

For an increasing number of female German authors in the 1970s, the question of how to narrate under the conditions of structural violence seems to be central, in particular that of addressing gendered violence. As one striking example, Christa Reinig's experimental novel *Entmannung* from 1976 attempts to deal with the contradictions of very different perceptions of violence in everyday life. In doing so, the text adopts a multidimensional understanding of violence. As I will argue, Reinig's so-called novel is discursively linked – and intentionally so – to Johan Galtung's concepts of violence, first introduced in 1969 and further developed in 1990. Through its narrative techniques, *Entmannung* seeks to render structural violence tangible, allowing it to be traced back to its cultural dimensions. Only by acknowledging its multiple dimensions, the novel suggests, can gendered violence be challenged.

Im Jahr 1973 machte ein westdeutscher Gerichtsfall eines Gewaltverbrechens Schlagzeilen: der Ihns-Andersen-Prozess. Das lesbische Paar Judy Andersen und Marion Ihns waren angeklagt, einen Mann für die Tötung des gewalttätigen Ehemanns von Ihns bezahlt zu haben. In reißerischen, misogynen und homofeindlichen Schlagzeilen begleitete die Presse, allen voran die *Bild*, den öffentlichen Prozess.¹ Tendenziös stellte sie dabei immer wieder einen Zusammenhang zwischen Sexualität und Gewalt her. Was wiederum verschwiegen oder vielmehr entschuldigt wurde, war die extreme partnerschaftliche Gewalt, der Ihns durch ihren Ehemann ausgesetzt war. Gegen die Berichterstattung formierte sich bald aktivistischer Widerstand in Form öffentlicher Proteste. Zwar konnten die Aktivistinnen eine Rüge der *Bild*-Zeitung durch den deutschen Presserat erwirken, auf das Gerichtsurteil hatte die Aktion aber keinen Einfluss: Es gab lebenslange Haft für beide Frauen.

Dieser Fall trug nicht nur wesentlich zur Formierung der westdeutschen Lesbenbewegung bei, sondern fand auch literarisches Echo: In *Entmannung* (1986 [1976]) nimmt die Autorin Christa Reinig diesen Fall zum Anlass einer satirischen Gesellschafts- und Kulturanalyse in narrativer Form. Wie die Frauen- und Lesbenbewegung der Zeit, die ‚private‘ Gewalt thematisieren und zugleich gewaltvolle Mechanismen der medialen Öffentlichkeit anprangern, zeigt Reinig, dass Gewalt nicht auf einen Akt körperlicher Verletzung durch einzelne Personen mit individuellem Motiv beschränkt werden kann. Nur wenn man sie in ihrer gesellschaftlichen Dimension erfasst, kann sie in ihren Mustern erkannt werden. Und nur dann kann ihre Bekämpfung als politisches Anliegen formuliert werden.

Entmannung erzählt die Geschichte des Psychiaters Otto Kyra und „seiner vier Frauen“ (Reinig 1986 [1976], 3): seiner Assistentin, seiner Ehefrau, seiner Geliebten und seiner Haushälterin. Eher in heterogene Episoden gegliedert denn einer chronologischen Handlung folgend, zeichnet der ‚Roman‘ in satirischer Überspitzung die westdeutsche Gesellschaft der 1970er als durch und durch misogyn. Von einer den Titel wörtlich genommenen Ent-Mannung kann dabei kaum die Rede sein. Kyra unternimmt allenfalls oberflächliche Versuche, aus seiner Rolle als Mann auszubrechen. Gleichzeitig fallen die vier Frauen den misogynen Strukturen und den ihnen zugewiesenen Rollen zum Opfer. Der Untergang der Frauen auf der einen und Ottos angedeutete, aber letztlich ausbleibende Entwicklung auf der anderen Seite bilden eine recht schematische doppelte Handlungsstruktur. Dieser Tendenz zu Schema und Typus steht eine Komplexität in den Verfahren gegenüber, die durch Montagetechniken, zahlreiche intertextuelle und intermediale Zitate und Anspielungen, metaleptische Auftritte historischer Figuren sowie wechselnde Szenen und umfangreiche Ellipsen zustande kommt.

Mit beiden Aspekten, der Tendenz zu Schema und Typus auf der einen und seiner Heterogenität auf der anderen Seite, greift *Entmannung* die Widersprüche auf, die sich aus einem neuen feministischen Blick auf die Gesellschaft ergeben. Dabei erkundet der Text, so meine These, wie gesellschaftlich und kulturell tief verankerte Misogynie und geschlechtsbezogene Gewalt erzählt werden können, inwiefern sie sich im Erzählen fortschreiben und auf welche Weise erzählend in diese Strukturen interveniert werden kann. Dass der Roman Gewalt dabei als strukturelle Gewalt konzeptualisiert und darüber hinaus auch über ihre kulturelle Einbettung nachdenkt, ist angesichts des Entstehungskontextes Mitte der 1970er Jahre naheliegend, denn Johan Galtungs Ausformulierungen einer solchen strukturellen Gewalt Ende der 1960er Jahre haben in diesen Jahren weite Verbreitung gefunden.²

Reinigs ‚Roman‘ und Galtungs Theorie teilen allerdings nicht nur einen groben gemeinsamen Entstehungskontext, sondern bilden auch einen diskursiven Zusammenhang. Nimmt man diesen historisch spezifischen Zusammenhang ernst, wird beschreibbar, wie Reinig in Auseinandersetzung mit Galtung die Bedingungen für das Erzählen von struktureller Gewalt konzeptualisiert und welche gesellschaftliche Funktion dem Erzählen selbst zukommen kann, gegen die Gewalt anzuarbeiten. Gleichsam im Dialog skizzieren Galtung und Reinig eine Narratologie der Gewalt, die ich im Folgenden herausarbeiten möchte. Deshalb zeichne ich erstens Galtungs Gewaltkonzept, bestehend aus personaler, struktureller und kultureller Gewalt, nach und zeige narratologische Anknüpfungspunkte auf. Zweitens beschreibe ich, wie *Entmannung* über Abstraktion und Schemabildung auf die Darstellung struktureller Gewalt zielt, der die Figuren unterworfen sind. Drittens geht es darum, wie die Erzählung strukturelle Gewalt in kulturelle Gewalt einbettet, indem sie über intertextuelle und intermediale Referenzen eine zusätzliche Ebene einzieht. Schließlich untersuche ich viertens, wie die Erzählung nach Möglichkeiten der Intervention in die strukturelle und kulturelle Gewalt sucht.

1. Galtungs Gewaltdreieck: personale, strukturelle und kulturelle Gewalt

Als der Friedens- und Konfliktforscher Johan Galtung 1969 den Aufsatz „Violence, Peace, and Peace Research“ veröffentlicht, trifft er damit einen Nerv der Zeit. Die Theorie stand im Kontext eines umfassenden gesellschaftlichen Strukturwandels vieler westlicher Demokratien, im Zuge derer sich ein Ideal der Gewaltfreiheit etablierte (vgl. Imbusch 2017, 31–33). Galtung erfüllt mit seinem Konzept das Desiderat, auch gesellschaftliche Benachteiligung oder Unterdrückung als gewaltvoll zu beschreiben, die auf Dauer körperliche und psychische Schädigung nach sich ziehen und mit physischer Gewalt nach demselben Muster in einem Kontinuum stehen (vgl. Galtung 1969, 185).³

In den darauffolgenden Jahrzehnten sollte der in diesem Aufsatz geprägte Begriff der strukturellen Gewalt Karriere machen, nur um schon bald auch vehement kritisiert zu werden: Er sei zu unspezifisch, verwässere den Gewaltbegriff, verstelle den Blick auf Opfer von Gewalttaten.⁴ Doch anstatt daraufhin den Begriff einzuschränken, geht Galtung sogar noch einen Schritt weiter. 1990 führt er den Begriff der kulturellen Gewalt ein, der die Begriffe der personalen und der strukturellen Gewalt ergänzt und zu beiden eine komplexe Beziehung unterhält. In dieser begrifflichen Erweiterung bilden sich zwei Grundfragen ab, die bereits im ersten Aufsatz von 1969 angelegt sind: Wie können komplexe Gewaltzusammenhänge erkannt und verändert werden (vgl. Schroer 2000)? Als Friedens- und Konfliktforscher geht es ihm dabei um die Bedingungen der Möglichkeit von Frieden, den er *ex negativo* als „Abwesenheit von Gewalt“ (Galtung 1975, 8), aber eben nicht nur physischer Gewalt definiert. Die begriffliche Erweiterung der Gewalt besitzt also zum einen gesellschaftsanalytisches Potenzial (vgl. Imbusch 2017), zum anderen eine praktische Stoßrichtung.

Den Begriff der strukturellen Gewalt, der im Zentrum des Aufsatzes von 1969 steht, führt Galtung in Abgrenzung zur personalen Gewalt über die Frage nach dem Handlungsträger der Gewalt ein: „Den Typ von Gewalt, bei dem es einen Akteur gibt, bezeichnen wir als personale oder direkte Gewalt: die Gewalt ohne einen Akteur als strukturelle oder indirekte Gewalt“ (Galtung 1975, 12). Anders als bei der aus sehr verschiedenen Motiven ausgeübten personalen Gewalt, handle es sich bei der strukturellen Gewalt um einen „in die Sozialstruktur eingebaute[n] Typ“ (Galtung 1975, 17). An diese Grundunterscheidung lagern sich verschiedene Phänomene an, die Galtung über eine Reihe von begrifflichen Oppositionen zu beschreiben versucht. Dabei stellt er zwei grundsätzliche Charakteristika der strukturellen Gewalt heraus, die dazu beitragen, dass sie anhin von der Gewaltforschung nicht beachtet wurde: das Problem ihrer sinnlichen Wahrnehmbarkeit und ihre Zeitlichkeit.

Dass strukturelle Gewalt selbst von den von ihr Betroffenen in der Regel nicht wahrgenommen wird, ist das erste Problem, das die Erkenntnis ihrer Mechanismen erschwert. Als nicht wahrnehmbar beschreibt sie Galtung dabei gleich in Bezug auf zwei Modalitäten: Sie ist „geräuschlos“ und „zeigt sich nicht“ (Galtung 1975, 16), wobei die sinnliche Wahrnehmung zugleich als Metapher für

Mechanismen gesellschaftlicher Normalisierung dient. Er gibt dafür zwei Gründe an: In den Endnoten diskutiert er, welchen Anteil massenmediale Aufmerksamkeitsökonomien tragen (vgl. Galtung 1975, 139–141, Anm. 13 und 21), im Haupttext führt er die mangelnde Wahrnehmung der Betroffenen selbst auf ideologische Verkennung bis hin zur Verblendung zurück: Sie können „dazu überredet werden, überhaupt nichts wahrzunehmen“ (Galtung 1975, 16). Die Grundlage, auf der diese beiden Gründe aufsitzen, verortet Galtung in der Sprache selbst: Eine Syntax bestehend aus Subjekt, Prädikat und Objekt sei prädestiniert dazu, personale Gewalt, nicht aber strukturelle Gewalt zu repräsentieren; in der Konsequenz sei damit aber auch ein Erkenntnisproblem verbunden (vgl. Galtung 1975, 13). Das Problem der Wahrnehmbarkeit veranschaulicht Galtung dann aber wiederum mit zwei elementaren Metaphern: Luft und Wasser, wobei er letztere zu einem komplexen Bild von Stillstand und Bewegung ausfaltet (vgl. Galtung 1975, 16). Letztendlich legt er damit nahe, die Sprache könne über ihre Fähigkeit zur Bildlichkeit das in ihrer grammatischen Struktur verankerte Erkenntnisproblem kompensieren bzw. müsse das sogar, um strukturelle Gewalt adressieren zu können.

Mit diesem ersten Problem der Wahrnehmbarkeit ist das zweite Problem der Zeitlichkeit eng verbunden. Denn Galtung attestiert der strukturellen Gewalt eine „gewisse Stabilität“ (Galtung 1975, 16), weil ihre Wirkweisen Teil der gesellschaftlichen Organisation sind. Damit eignet der strukturellen Gewalt eine Dauer, die sowohl ihre langsame Veränderbarkeit als auch ihr Wirken über einen langen Zeitraum betrifft. Diese Zeitlichkeit trägt ebenfalls dazu bei, dass strukturelle Gewalt nur schwer wahrgenommen werden kann: Sie besteht in sich langsam vollziehenden Veränderungen oder anhaltenden Prozessen, die obendrein noch gesellschaftlich normalisiert sind. Die Herausforderung, strukturelle Gewalt und ihre Mechanismen zu erkennen, lässt sich also mit Blick auf die Zeitlichkeit von einem allgemein sprachlichen zu einem spezifisch narrativen Problem präzisieren: Weil sie gerade nicht ereignisförmig ist, steht sie einem herkömmlichen Verständnis des Erzählens als wie auch immer geartete Ereignisdarstellung entgegen. Wie andere normalisierte und habitualisierte Prozesse, kann ihre Spezifität nur über iteratives Erzählen dargestellt werden.⁵ Während Zustandsveränderungen mit Ereignishaftigkeit assoziiert werden (vgl. Hühn 2013, 1), kommt eine solche ‚ereignislose‘ Gewalt deshalb nur schwer zur Darstellung.⁶

Im Aufsatz von 1969 ist Galtung vor allem mit der Unterscheidung struktureller von personaler Gewalt befasst, während er den Zusammenhang beider nur im letzten Teil knapp diskutiert (vgl. Galtung 1975, 28–30). Er fragt dabei unter anderem danach, ob der jeweils eine Gewalttypus die Voraussetzung für den anderen ist oder umgekehrt für ihre Abschaffung. Letzten Endes geht es ihm damit also um Handlungsmöglichkeiten angesichts struktureller Gewalt. Doch ganz offenbar fehlt Galtung ein konzeptuelles Puzzlestück, wie strukturelle Gewalt verändert werden kann. Wenn Galtung 1990 dann die personale und die strukturelle Gewalt um die kulturelle Gewalt erweitert, trägt er eben dieses fehlende Puzzlestück nach. Mit kultureller Gewalt meint er „those aspects of cul-

ture, the symbolic sphere of our existence [...] that can be used to justify or legitimize direct or structural violence“ (Galtung 1990, 291). Der Fokus liegt also auf sämtlichen symbolischen Ordnungen einer Gesellschaft, wobei Galtung Beispiele von der Religion über die Sprache und Kunst bis hin zu den empirischen Wissenschaften gibt (vgl. Galtung 1990, 296–302). Er visualisiert den Zusammenhang von personaler, struktureller und kultureller Gewalt in einem Dreieck, wobei die Form des Dreiecks mehr ist als eine symmetrische Zusammenfügung dreier Aspekte. Denn je nachdem, wie das Dreieck gedreht werde, zeige es verschiedene Weisen der gegenseitigen Beeinflussung: entweder legitimierend oder sogar verursachend (vgl. Galtung 1990, 294). Auf diese Weise sei das Dreieck „self-reinforcing“ (Galtung 1990, 302).

An diesem Dreieck wird deutlich, dass es Galtung nicht um voneinander getrennt zu betrachtende ‚Arten‘ von Gewalt geht, sondern um ein komplexes Gewaltkonzept, das Erkenntnis durch seine Relationen ermögliche. Nicht von ungefähr spricht Galtung davon, dass das Dreieck dazu einlade zu erzählen: „all six positions [...] invoke somewhat different stories, all worth telling“ (Galtung 1990, 294). Um Gewalt zu verstehen, ist es also notwendig, die im Dreieck angelegte wechselseitige Beeinflussung zu entfalten, d.h. sie zu erzählen. Narratologisch steht damit insbesondere die Kategorie der Motivierung im Fokus, die aber eben nicht mit der Frage nach einem Handlungsmotiv einer einzelnen Gewalttat zu verwechseln ist. Die Struktur der Motivierung, die in diesem Dreieck konzeptuell angelegt ist, ist eine grundsätzlich andere als die monokausale Struktur, die Galtung bereits in seinem frühen Aufsatz an der sprachlichen Affinität kritisiert hatte, Gewalt einzig als klar gerichtete, personale Gewalt abzubilden. Gewalt adäquat – d.h. in diesem Fall: gesellschaftsanalytisch – zu erzählen, erfordert es also, die multidirektionale Motivierungsstruktur zu entfalten.

Doch das Erzählen besitzt nicht nur das Potenzial, Erkenntnis zu generieren, sondern betrifft auch die praktische Dimension, auf die Galtung in letzter Instanz mit seinem Projekt der Friedensforschung hinausmöchte. Literatur ist in Galtungs Modell nämlich doppelt abgebildet: Zum einen ist sie als Teil der symbolischen Ordnung einer Gesellschaft immer auch Schauplatz der kulturellen Gewalt. Als solche ist sie in das Dreieck der Gewalt eingebunden, wenngleich sich der literarische Text je nach Faktur auch in verschiedenen Graden widersetzen kann. Zum anderen ist insbesondere der literarische Erzähltext ein Medium der Erkenntnis, wie Galtungs implizite Narratologie der Gewalt andeutet. Aus dieser doppelten Abbildung ergibt sich ein Rückkopplungseffekt, der eine praktische Dimension eröffnet, die im Erzählen selbst liegt.

2. Strukturelle Gewalt erzählen: Schemata geschlechtsbezogener Gewalt

Was bei Galtung nur implizit als narratologisches Problem anklingt, entfaltet Reinigs Roman in seinen Konsequenzen. Denn obwohl Gewalt den Text wie ein

roter Faden durchzieht, ist sie an keiner Stelle ein einzelner, auf ein Objekt gerichteter Akt mit klarem Handlungsträger, dessen Motivation und Ursachen es zu ergründen gilt. Stattdessen gehen die einzelnen Gewaltakte in struktureller Gewalt auf: Sie sind stets auf ein Schema bezogen, das sie nur zu erfüllen scheinen. Entsprechend ist eine Unterscheidung von personaler und struktureller Gewalt, wie sie Galtung aus heuristischen Gründen vornimmt, bei Reinig nicht möglich, sondern beide bilden einen unauflösbaren Komplex.

Schematisch ist die Handlung vor allem in Bezug auf die vier Frauenfiguren, die der männlichen Hauptfigur Otto zur Seite gestellt sind. Als gesellschaftliche Stereotype ohne jede individuelle Charakterisierung und psychologisches Profil repräsentieren sie jeweils Alternativen im begrenzten Repertoire weiblicher Rollen (vgl. Brüggemann 1986a, 198–199; Heidemann-Nebelin 1994, 180–181; Jürgensen 1983, 65–66; Schmidt 1990, 242),⁷ die alle als Untergang erzählt werden. Alle vier Geschichten laufen auf ihr jeweiliges Ende zu: Doris wird in die Psychiatrie eingewiesen, Klytemnestra wird zu Gefängnis verurteilt, Thea stirbt an Gebärmutterkrebs. So werden die Geschichten der drei Figuren im vorletzten Kapitel in kurzer Aufeinanderfolge zu ihrem Ende geführt, man ist versucht zu sagen: abgewickelt. Die vierte Frau, Xenia, stirbt bereits davor durch Suizid nach einer Gruppenvergewaltigung.

Dass die Geschichten der vier Frauen nach einem Schema des Untergangs erzählt werden, markiert der Roman mehr als deutlich. Er lässt im zwölften Kapitel seine Figuren die Regel ihres eigenen Endes vorformulieren. Einige Zeit nach Xenias Tod sind die übrigen drei Frauen bei Otto für den Silvesterabend versammelt und diskutieren das Fernsehprogramm, darunter ein Zeichentrickkurzfilm des US-amerikanischen Autors, Cartoonisten und Komikers James Thurber, *Unicorn in the Garden* von 1953, dessen Pointe die weibliche Hauptfigur mit der Einweisung in die Psychiatrie abstruft. Sie erkennen, dass die Bestrafung der weiblichen Hauptfigur einem Schema folgt. „Irrenhaus, Krankenhaus, Zuchthaus. Das ist der Dreisatz der Weiber-Weltformel“ (Reinig 1986, 153), fasst Thea ebendieses zusammen. Resignation, Unterwerfung und Widerstand angesichts gesellschaftlicher Unterdrückung sind die drei Handlungsoptionen für Frauen, denen jeweils eines der drei Enden zugeordnet ist. Sie deutet damit eine sehr basale Vorstellung kausaler Motivierung nach einer konditionalen Wenn-Dann-Logik an, über die der schematische Plot Handlungsoption und das jeweilige Ende verbindet. Xenias Ende, der Tod, bleibt in der Formulierung ausgespart, scheint aber hinter allen dreien auf und führt sie wieder auf ein und dasselbe Ende zusammen: Der Untergang ist alternativlos (vgl. Schmidt 1990, 247; Schnell 1986, 318).

Dass die vier Geschichten vor der Folie eines weiteren Plotschemas zu lesen sind, hat bereits Margret Brüggemann herausgestellt. Sie stellt eine Verbindung zum Schema der Emanzipation her, das in den vier Frauengeschichten zynisch gebrochen wird. Anstatt die Geschichten der Figuren von der Unterdrückung über die Bewusstwerdung hin zur Befreiung zu erzählen (vgl. Brüggemann 1986a, 199), lässt die Erzählung die vier Frauen alle auf die eine oder andere Weise zugrunde gehen, womit sie das Versprechen der Emanzipationserzählungen als

Illusion markiert. Doch nicht nur weil alle vier Geschichten *ex negativo* auf Emanzipation bezogen sind, erscheinen sie letzten Endes als bloße Variationen ein und desselben Schemas. So gibt es darüber hinaus durchaus Querverbindungen zwischen den vier Geschichten (vgl. Schmidt 1990, 246), womit die jeweiligen Enden austauschbar werden: Dass Thea bereits im vierten Kapitel für Ladendiebstahl zu zwei Jahren Gefängnis verurteilt wird, bereitet Klytemnestras Verurteilung wegen Körperverletzung im vorletzten Kapitel vor, die wiederum nach eigener Aussage wegen § 218 „von Zeit zu Zeit mit einem Fuß im Gefängnis“ (Reinig 1986, 49) gestanden hat; Xenias sehr konkrete Befürchtung, beim Gynäkologen eine Krebsdiagnose zu erhalten, erfüllt sich dann wiederum in Theas Krebserkrankung; und obwohl Klytemnestra Patientin in Ottos psychiatrischer Praxis ist, ist es dann die Ärztin Doris, die in der Psychiatrie endet.

Xenias Geschichte ist nicht nur der unausgesprochene Bezugspunkt der drei anderen. An ihr wird darüber hinaus deutlich, dass das gemeinsame Schema, das alle vier Geschichten verbindet, ein gewaltvolles ist. Entsprechend ist es auch ihre Geschichte, an der *Entmannung* strukturelle Gewalt narrativ konfiguriert. Mit dem vielsagenden Titel „Xenia will nicht“ (Reinig 1986, 119) erzählt das letzte Unterkapitel des neunten Kapitels äußerst komprimiert Xenias Ende. Obwohl die Ereignisse, die schrittweise zu ihrem Tod führen, jeweils für sich genommen mit Galtung als personale Gewalt zu klassifizieren sind – nämlich: Ottos Übergriffe im Auto, die brutale Vergewaltigung, ihr Suizid –, steht in der Ereignisfolge die strukturelle geschlechtsbezogene Gewalt im Zentrum. Weil sich die Ereignisse nicht nur steigern, sondern auch das jeweils vorausgehende Ereignis wieder aufgreifen, fortführen und dabei übererfüllen, verlagert sich die Gewalt in die Struktur, wie ich im Folgenden zeigen möchte.

Bei ihrem gemeinsamen Ausflug ins Autokino bedrängt Otto Xenia wiederholt sexuell. Dabei steigert sich sowohl sein übergriffiges Verhalten als auch Xenias Abweisung. Zuerst sitzt sie da „wie eine Puppe“, bis er aufhört sie „zu befingern“ (Reinig 1986, 120); beim zweiten Anlauf lässt die direkte Rede keinen Zweifel an der Grenzüberschreitung: „Lassen Sie das!“, sagt Xenia“ (Reinig 1986, 121), woraufhin er sie des Autos verweist und allein im Wald zurücklässt. Aufgrund der Beschränkung auf einen knappen, nicht fokalisierten Aktionsbericht und direkte Rede mutet die Figureninteraktion ausgesprochen mechanisch an und erweckt den Eindruck, sie folge einem gesellschaftlichen Skript.⁸ Überdeutlich spiegelt dann spätestens Ottos Reaktion auf Xenias klares Nein die Situation ins Gesellschaftlich-Strukturelle: Erzählt wird nämlich gleich eine ganze Reihe alternativer Reaktionen sämtlicher affektiver Register mit entsprechender Figurenrede: von „erstaunt“ und „bittend“ über „ärgerlich“, „vorwurfsvoll“, „wütend“ bis hin zu „rasend“ und „beherrscht“, die – so zumindest eine mögliche Lesart – vor Ottos innerem Auge „wie eine Filmrolle“ abspulen (Reinig 1986, 121). Die Reihe bildet ein Spektrum möglicher Reaktionen ab, in dem alle Alternativen dasselbe misogyne Muster variieren, das sie damit gleichsam sichtbar machen. Die letzten beiden Alternativen liegen dabei maximal weit auseinander. Als letzte und als einzige realisierte nimmt die ‚beherrschte‘ Reaktion „Steig aus, mach schon, steig aus“ die Gewaltandrohung der vorausgehenden,

„rasenden“ Reaktion „Dann wirst du eben dran glauben müssen“ (Reinig 1986, 121) modal zurück. Die Morddrohung bleibt zwar für die Figureninteraktion eine nichtrealisierte Möglichkeit, für die Motivierung der Ereignisfolge hingegen ist sie relevant, weil sie qua Vorausdeutung eine alternative, nämlich teleologische Motivierung installiert.

Weil die Reihe ein Spektrum gesellschaftlich vorformatierter Optionen abbildet, ist es nur konsequent, dass die Umsetzung der Gewalt von der Drohung zur Tat dann ebenfalls ins Kollektiv verlagert ist. In der Verschiebung von Otto hin zur anonymen Gruppe von „zwanzig Männern“ (Reinig 1986, 122), die Xenia aufgreifen und brutal vergewaltigen, abstrahiert die Erzählung die Tat gleich mehrfach: Vermittler der Tat ist „irgend ein Söhnchen“ (Reinig 1986, 122), die Männer werden nicht individualisiert oder gar als einzelne benannt, die einzelnen Handlungen sind durchgängig passivisch formuliert, so dass sie von konkreten Handlungsträgern losgelöst erscheinen. Nicht *en detail*, aber zumindest in Annäherung fokalisiert die Schilderung der brutalen Vergewaltigung auf Xenia, deren Bewusstlosigkeit dann auch die explizite Darstellung der Gewalt beendet. Die Fokalisierung dient aber weniger der Darstellung der Gewalterfahrung als vielmehr dem Ausschluss der Täterperspektive, womit die Frage nach einer individuellen Motivation der Tat gar nicht erst in den Blick gerät (vgl. Heidemann-Nebelin 1994, 149): Die Gruppendynamik der Männer ist lediglich der Rahmen, in dem die strukturell angelegte Gewalt freigesetzt wird. Dabei setzt die Gewalt, die sich auf Xenia als Frau richtet, dasselbe Muster der misogynen Reaktionen aus der Interaktion mit Otto fort und überführt seine sprachliche in physische Gewalt. Weil Otto auch eine der anderen möglichen Reaktionen hätte realisieren können, ist er mit dem Kollektiv der anonymen Männer assoziiert.

In der Logik der Verschiebung und Ablösung der Gewalt von einzelnen Figuren erhält auch Xenias Suizid als dritter Bestandteil der Ereignisfolge eine andere Rahmung. Indem die Episode die geschlechtsbezogene Gewalt als strukturelle Gewalt narrativ konfiguriert und dabei von individuellen Agent*innen ins Kollektiv abstrahiert, kassiert die Erzählung nämlich auch Xenias Handlungsmacht. Ihr Suizid, der als Akt für sich genommen durchaus das Potenzial dazu hätte – wenngleich auf äußerst zynische Art und Weise –, ihre Autonomie zu betonen, erscheint dabei als bloße Realisierung der auf Misogynie basierenden strukturellen Gewalt, die schon in Ottos vorletzter Reaktionsmöglichkeit bis in die letzte Konsequenz ausformuliert wurde: „Dann wirst du eben dran glauben müssen“ (Reinig 1986, 121). Dabei setzt der Suizid fort, was die Erzählung bereits in Xenias Gedankenmonolog sichtbar macht, nachdem Otto sie im Wald zurückgelassen hat. In einer Reihe von Fragen hadert Xenia mit sich selbst und damit, dass sie Otto abgewiesen hat. Auf diese Weise wird ihre eigene Einstellung mit derjenigen Ottos narrativ in Übereinstimmung gebracht. Andeutungsweise zeigt der Monolog auch Xenias Annahme, dem unbekanntem Fahrer sexuelle Gefälligkeiten zu schulden, von dem sie noch nicht weiß, dass er sie im Kollektiv vergewaltigen wird: „Eine Hand wäscht die andere“ (Reinig 1986, 122).

Die narrative Darstellung arbeitet dergestalt darauf hin, einzelne Gewaltakte in strukturelle Gewalt zu überführen, die keine individuelle Täter- oder

Opferschaft mehr kennt. Wenn dann Xenias Suizid als narratives Ereignis nur auf die konkreten Handgriffe der Figur in chronologischer Abfolge reduziert dargestellt ist, betont das die bloße Ausführung eines vorgegebenen Skripts. Dieses Skript wiederum ist ebenfalls klar gegendert. Denn bei den Mitteln – Schlaftabletten mit Alkohol, Rasierklingen, Gasofen – handelt es sich um kulturelle Topoi des Suizids von Frauen, die in dieser Reihenfolge fast wörtlich nur ein Jahr nach der Publikation von Reinigs *Entmannung* in Heiner Müllers *Hamletmaschine* (2001 [1977]) zitiert werden und auch dort den Suizid einer Figur, Ophelia, vor dem Hintergrund einer durch und durch misogynen Gesellschaft ins Kollektive spiegelt (vgl. Müller 2001 [1977], 547).

Jeweils für sich genommen stellen der Übergriff, die Vergewaltigung und der Suizid fraglos narrative Ereignisse, selbst in einem engeren Sinn der Zustandsveränderung, dar. Während die Drastik der Gewalt Ereignishaftigkeit betont, tendieren Figurengestaltung und Erzählerbericht zur Abstraktion. Obwohl es sich nicht um iteratives Erzählen im Sinne der zeitlichen Gestaltung handelt, ist der Effekt ein vergleichbarer: Vom einzelnen, singulären Ereignis wird so abstrahiert, dass stattdessen die Struktur der Wiederholung zur Darstellung gelangt.⁹ Vor allem aber in der Verkettung von Übergriff, Vergewaltigung und Suizid zur Ereignisfolge wird deutlich, dass die Erzählung auf eine Darstellung struktureller Gewalt zielt. Denn anstatt eine kausale Motivierung der Ereignisse zu betonen, aktiviert die Wiederholung von Gewalt nach einem bestimmten Muster eine eigene, nämlich strukturelle Logik, die Gewalt nicht nur in ihren ereignishaften Effekten auslöst, sondern letzten Endes selbst Gewalt ist. Indem die Erzählung diese strukturelle geschlechtsbezogene Gewalt ausstellt und darüber hinaus in der Steigerung bis in die letzte Konsequenz – den Tod der Frau – fortsetzt, erscheint dieser als notwendiger Effekt der Struktur. Nun könnte man einer solchen Darstellung vorhalten, sie sei genau in dieser Zuspitzung zu deterministisch – und letzten Endes fatalistisch. Allerdings hat diese narrative Überbetonung und -erfüllung struktureller Gewalt neben der Erkenntnis und Sichtbarmachung noch eine andere Funktion, wie ich meine: Sie aktiviert einen Widerstand gegen den Determinismus, aus dem der Roman ästhetisch und politisch Kapital schlägt.

3. Strukturelle und kulturelle Gewalt: Zitate geschlechtsbezogener Gewalt

Dem betont Schematischen von Figur und Plot steht eine Komplexität der Stimme gegenüber, die sich vor allem aus intertextuellen und intermedialen Referenzen speist. Denn die Figuren sprechen in Zitaten oder Rollen, beziehen sich auf tagesaktuelle Medienereignisse, auf Film und Fernsehen sowie auf literarische Texte. Auch extradiegetisch wird vielstimmig erzählt und kommentiert (vgl. Komar 2003, 71). Dass diese Verfahren dazu führen, dass die narrative Stimme des Textes grundsätzlich mehrstimmig und ‚kontextuell‘ angereichert ist,

hat *Entmannung* in der Forschung die Bezeichnung „Diskursroman“ (vgl. Flu-cher 2022, 65) eingebracht. Ganz konkret ist die Vielstimmigkeit aber funktional auf die zentrale Frage des Romans bezogen, wie Gewalt in ihrer Mehrdimensionalität erzählt werden kann. Dazu entwirft er zunächst vor allem ein Referenznetz, das als kulturelle Arena dient, in der geschlechtsbezogene Gewalt beobachtbar wird. Geradezu mustergültig setzt *Entmannung* dabei die Vorstellung kultureller Gewalt um, um die Galtung seine Theorie der personalen und der strukturellen Gewalt erst 1990 ergänzen wird. Bei Reinig geht es dabei um die Mehrdimensionalität spezifisch geschlechtsbezogener, misogynen Gewalt. Sämtliche personale und strukturelle Gewalt an den Frauenfiguren wird dabei mit kulturell tradierten Bildern, Szenen und Narrativen in Beziehung gesetzt.

An einem Beispiel lässt sich besonders gut zeigen, wie der Text über Verfahren der intertextuellen Vielstimmigkeit auf der einen Seite eine kulturelle Sphäre aufruft, in der misogynen Gewalt normalisiert und legitimiert wird, um auf der anderen Seite eine kritische Perspektive auf sie anzubieten, die aber erstere nicht auszuhebeln, sondern höchstens ironisch zu brechen vermag. Die beiden Namen, die der Text mit einer solchen kulturellen Gewalt verbindet und ihnen das gesamte zweite Kapitel widmet, sind Sigmund Freud und Alfred Hitchcock. Sie fungieren als Stellvertreter für die kulturelle Verankerung von Misogynie in der Kopplung von Gewalt und Sexualität, wie schon der Titel des ersten Unterkapitels deutlich macht: „Die Frau ist ein Automat“ (Reinig 1986, 22; vgl. Brüggemann 1986a, 181–183; Schmidt 1990, 258). Freud und Hitchcock personifizieren ihre eigenen Texte respektive Filme, die sie zu bloßen Motti und Schlagworten heruntergebrochen am laufenden Band zitieren. Freud und Hitchcock personifizieren aber vor allem auch eine kulturelle Autorität, der normierendes Gewicht zukommt. Dass es ausgerechnet diese beiden Namen sind, ist dabei kein Zufall, denn Reinig ruft zugleich ihre feministische Kritik mit auf: 1975 publizierte die Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey den Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. Darin formuliert sie bekanntermaßen anhand der Filme von Sternberg und Hitchcock das erste Mal ihre Theorie des ‚male gaze‘, indem sie zeigt, wie „the unconscious of patriarchal society has structured film form“ (Mulvey 1975, 6), womit sie Freud gegen Freud (und Hitchcock) liest.

Anstatt an dieser Stelle eine Auseinandersetzung mit Freud, Hitchcock oder Mulvey zu leisten, geht es mir exemplarisch nur darum, wie Reinigs Text genau die Mechanismen ausstellt, die Galtung mit seinem Begriff der kulturellen Gewalt adressiert. Freud und Hitchcock sind beide zunächst nicht viel mehr als Diskursfiguren und wandern dann metaleptisch in die erzählte Welt, wo sie mit den anderen Figuren der Handlung einen gemeinsamen Abend verbringen. Dass Freud und Hitchcock bei der Dinnerparty buchstäblich mit Otto und ‚seinen Frauen‘ am Tisch sitzen, ist also zugleich ein ironischer Kommentar auf ihre kulturelle Funktion. Die von ihnen stellvertretend repräsentierten Diskurse geben den Ton für die soziale Interaktion der Dinnerparty vor, wenn insbesondere Freud mit sexistischen Sprüchen, objektifizierenden Bemerkungen oder biologistischer Begründung für die Unterdrückung der Frau auffällt (vgl. Reinig 1986, 23–24). Dass er sich dabei selbst gemessen an der zum Teil grotesken Handlung

ausgesprochen unpassend verhält, entlarvt die kulturelle Verankerung von Misogynie und untergräbt gleichzeitig die mit diesen Namen verbundene kulturelle Autorität (vgl. Heidemann-Nebelin 1994, 154–155).

An Freud und Hitchcock wird deutlich, wie der Roman plakativ – und ironisch gebrochen – die kulturelle Normalisierung und Legitimierung von Misogynie vor Augen führt. Damit stehen Mechanismen zur Disposition, wie sie Galtung mit dem Begriff der kulturellen Gewalt zu fassen versucht, wenngleich die Unterhaltung der beiden Diskursfiguren abgesehen von vagen Sentenzen wie „Welt ohne Mutter, Welt ohne Schrecken“ (Reinig 1986, 23) eher sekundär auf Gewalt zu beziehen ist und diese nicht unmittelbar legitimiert. Doch es sollte inzwischen klargeworden sein, dass Reinigs *Entmannung* es auf Zuspitzung anlegt: Einen noch viel konkreteren, nämlich kausalen Bezug zwischen der kulturellen Gewalt und ihren anderen beiden Dimensionen stellt das bereits im vorausgehenden Abschnitt erwähnte zwölfte Kapitel her, das mit seinen Unterkapiteln dem Fernsehprogramm am Silvesterabend und den Gesprächen zwischen Otto und den drei noch lebenden Frauen, Doris, Thea und Klytemnestra, folgt. Im Zuge dieses Gesprächs wird Kultur – hier exemplarisch in verschiedenen medialen Erscheinungsformen: journalistische Formate, Filme, Unterhaltungssendungen – zum doppelten Gegenstand: zum Gegenstand der Figuren wie der Erzählung. Die Frauen kommentieren das Programm ausgiebig und diagnostizieren ihm mehrfach Sexismus (vgl. Reinig 1986, 149, 151, 153). Sie thematisieren in diesem Zug auch die Verharmlosung von Gewalt an Frauen – genauer: von Femiziden – (vgl. Reinig 1986, 151), wobei Reinig ihre Figuren zugleich dabei vorführt, wie sie darauf wiederum mit simplifizierenden Verallgemeinerungen reagieren, also trotz ihres kritischen Blicks Teil des Problems sind (vgl. Reinig 1986, 152).

Das Vorprogramm bildet, wie bereits erwähnt, Thurbers Zeichentrickkurzfilm *Unicorn in the Garden*. In einer intermedialen Einzelreferenz wird dieser Bild für Bild nacherzählt. Der Witz des Sketches basiert – dafür war Thurber bekannt – auf einer vermeintlichen Verkehrung von Geschlechterstereotypen eines Ehepaares: der Mann unterwürfig, die Frau böse und herrisch, darüber hinaus noch faul. Die häusliche Szenerie des Anfangs stellt diese Verkehrung aus. Der Mann hantiert sichtlich überfordert in der Küche, die Frau liegt bis in den Tag hinein im Bett und schläft. Diese vermeintliche Verkehrung der sozialen Rollen ist die Grundlage dafür, dass die Frau ‚bestraft‘ werden muss. Perfide entfaltet der Cartoon die Strafe als von der Frau ausgehende Aggression gegen den eigenen Mann, die dann aber nach hinten losgeht: Weil er ihr erzählt, im Garten ein Einhorn beobachtet zu haben, will sie ihn in die Psychiatrie einweisen lassen. Der von ihr gerufene Psychiater verbündet sich allerdings mit dem Ehemann, die Frau wird gewaltsam abgeführt, die Geschlechterordnung ist wiederhergestellt – gelacht wird aus Schadenfreude, weil sie ihre ‚gerechte Strafe‘ erhält.

Das klare Rezeptionsangebot des Cartoons besteht darin, sich mit dem Mann zu solidarisieren. Dabei stellt die Bestrafung der Frau streng genommen keine Sanktion für ihren Verstoß gegen die patriarchale Ordnung dar. Ihre Figurenzeichnung basiert nämlich auf dem misogyn grundierten Typus der ‚böseartigen

Ehefrau‘, deren bekannteste Vertreterin Xanthippe ist.¹⁰ Indes markiert sie keine Gegenposition zu einer klar hierarchischen, patriarchalen Geschlechterordnung, sondern ist vielmehr Mittel zu deren Legitimierung. Im Cartoon gehen Gewalt und Humor eine Allianz ein, die nur deshalb möglich ist, weil der Topos der böartigen Ehefrau eine als unrechtmäßig erscheinende Unterdrückungssituation vorspielt, auch wenn die Hierarchie über die misogynen Art der Darstellung beispielsweise durch die böartigen Gesichtszüge der Frau von Anfang an fest in der patriarchalen Ordnung verankert ist.

Bei Reinig wird genau diese, dem Cartoon eingeschriebene Rezeptionshaltung sichtbar gemacht, indem die Ehefrau wertend z.B. als „Langschläferchen“ (Reinig 1986, 152) bezeichnet wird oder ihre Handlungen mit einem leicht spöttischen Unterton erzählt sind: „Schließlich steht sie aus dem warmen Bettchen auf, eine wichtige Tat zu tun“ (Reinig 1986, 152). Die Wertungen, die ja durchaus einer zeitgenössischen Rezeption des Cartoons entsprechen könnten, sind dadurch bei Reinig ironisch gebrochen. Damit macht Reinig die misogynen grundierte Rezeptionshaltung dieses Cartoons selbst zum Thema, ebenso deren Verharmlosung im Witz: „Die Wärter wickeln die überraschte Frau in die Zwangsjacke und schleppen sie ins Irrenhaus. Ha-ha“ (Reinig 1986, 152). Die Ironie, die die intermediale Nacherzählung durchzieht, verschaltet die ausgestellte Rezeptionshaltung mit der kritischen Perspektive auf den Cartoon, die zwei Seiten derselben Medaille bilden.

Doris’ ernüchtertes Fazit nach der gemeinsamen Rezeption – „Das ist, was diese Thurberwelt uns Frauen vorbehalten hat, das Irrenhaus“ (Reinig 1986, 152) – ist gleichzeitig eine selbsterfüllende Prophezeiung. Sie weist voraus auf das dreizehnte Kapitel, in dem Doris nach einem Anfall im Wahn auf dieselbe Art und Weise körperlich überwältigt und statt in eine Zwangsjacke in ein Laken zur Bewegungsunfähigkeit eingewickelt, sediert und abgeführt wird (vgl. Reinig 1986, 165). Mit ihrem Kommentar formuliert Doris zwar proleptisch ihr eigenes Ende, es ist aber der Cartoon, der die Gewalt vorwegnimmt. Wie die Ehefrau im Cartoon scheint Doris dabei an ihrer Einweisung selbst schuld zu sein, sie ist diejenige, die Gewalt ausübt, womit die strukturelle Dimension der geschlechtsbezogenen Gewalt verschleiert wird. In der Wiederholung aber tritt ebendiese Gewalt umso deutlicher hervor.

Das heißt also: Die intertextuell zitierten kulturellen Artefakte als Teil der erzählten Welt referieren nicht auf die erzählte Welt. Sie geben umgekehrt vor, was sich in ihr zuträgt, womit *Entmannung* kulturelle in strukturelle Gewalt übergehen lässt. Ihre Effekte zeigen sich an den Figuren, wenn auch diese mittelbar und mit einem gewissen Grad an Variation eintreten. In dieser Funktion ergänzen die intertextuellen und intermedialen Referenzen die personale und strukturelle Gewalt um ihre dritte Dimension, die kulturelle Dimension. Am Beispiel des Cartoons wird deutlich, inwiefern der Roman eine Vorstellung von kultureller Gewalt für seine Erzählanlage nutzt, indem er die Normalisierung und Legitimierung von Gewalt nach einem bestimmten gesellschaftlichen Muster beobachtbar macht. Dabei geht der Roman noch weiter als Galtung: Die kulturellen Artefakte wie der Cartoon haben eine eigene Wirkmacht; sie sichern

strukturelle Gewalt also nicht nur ab, sondern motivieren sie und tragen gleichzeitig zu ihrer Verkennung bei.

4. Kulturelle Gegengewalt: Kampf um Handlungsfähigkeit

Reinigs *Entmannung* veranschaulicht ein mehrdimensionales Gewaltkonzept geschlechtsbezogener, misogynen Gewalt, in dem kulturelle Gewalt personale und strukturelle Gewalt legitimiert, normalisiert und sogar motiviert. In der Zuspitzung der Figuren auf Typen und der Handlung auf Schemata macht der Roman zum einen die strukturelle Gewalt beobachtbar, über die Ebenenverdoppelung von Figuren und Handlung durch intertextuelle und intermediale Zitate führt er zum anderen die kulturelle Gewalt vor. In dieser Übererfüllung gibt es strenggenommen aber nichts mehr zu erzählen: Jede Ereignisfolge ist nur die zigfache Wiederholung desselben Schemas, jede Erzählung nur ein Rekurs auf etliche Intertexte. Selbst wenn man die Zuspitzung als satirisches Verfahren herausrechnet, stellt sich angesichts eines solchen umfassenden Gewaltkonzepts – Galtung spricht in einem solchen Fall von „Gewaltkultur“ (Galtung 1998, 342) – die Frage:¹¹ Was gibt es ihr entgegenzusetzen?

Nur auf den ersten Blick könnte man auf die Idee kommen, Reinigs Roman überführe die Diagnose einer misogynen Gewaltkultur in den Aufruf zur Gewalttat (vgl. Bammer 1986, 116–117). Zumindest andeutungsweise, vor allem aber imaginativ, in Gedankenspielen oder in Aufforderungen der Figuren sowie in mythologischen wie tagesaktuellen, versatzstückartigen Referenzen stellt der Text die Option in den Raum, dass Frauen selbst aktiv Gewalt ausüben könnten, um der geschlechtsbezogenen personalen, strukturellen und kulturellen Gewalt zu begegnen. Referenzen für solche Akte der Gegengewalt sind die mythologische Figur Klytemnestra, die ihren Ehemann Agamemnon tötet, die radikal-feministische Aktivistin Valerie Solanas, bekannt für das *SCUM Manifesto* und einen Mordanschlag auf Andy Warhol, und schließlich eben das lesbische Paar Ihns und Andersen. Leitmotivisch durchzieht das „Beil der Klytemnestra“ (Reinig 1986, 80) die Erzählung und verbindet die Gewalt von Frauen gegen Männer, seien es Gewalttaten aus Rache oder nach dem „Prinzip der vorgezogenen Rache“ (Reinig 1986, 58), die beide angesichts der umfassenden Gewaltkultur ohnehin zusammenfallen (vgl. Schnell 1986, 326–327).

Die intertextuellen Beispiele stellen allerdings keine Handlungsoption für die Figuren bereit. So verletzt die Figur Klytemnestra bei Reinig ihren Ehemann nur leicht mit dem Gemüsehobel, und Doris, verkleidet als Marilyn Monroe, wird von ihrem wahnhaften Mordversuch an Otto abgehalten. Dass die Figur Klytemnestra die Folie ihrer mythologischen Namensvetterin eben nicht erfüllt, markiert bereits ihr in die Verniedlichungsform ‚Menni‘ abgewandelter Name (vgl. Komar 2003, 69–70). In ihrer Ohnmacht angesichts der umfassenden misogynen Gewaltkultur konvergieren die Geschichten der vier Frauen und diejenige der männlichen Hauptfigur Otto. Auch seine Entwicklungsgeschichte

scheitert. Der Titel *Entmannung* bedeutet, das betont die Forschung immer wieder aufs Neue, nämlich eben nicht ‚Kastration‘, sondern beschreibt allenfalls den kaum ernstzunehmenden Versuch des Protagonisten, sich aller kulturell geprägter Ausdrucksweisen seines Geschlechts zu entledigen (vgl. Jurgensen 1983, 75–76). Auch hier ist der Akt der Gegengewalt doppelt zurückgenommen: Es findet keine Kastration statt, nicht einmal eine symbolische Selbstkastration. Nichtsdestotrotz bringt der Titel die Kastration – und mit ihr sämtliche misogynen Topoi der Psychoanalyse – mit ins Spiel; sie steht, ironisch gebrochen, ins Uneigentliche zurückgenommen, dem Roman als rein konnotative Drohung voran.

Auch anhand der Akte der Gegengewalt erzählt *Entmannung* also letztendlich erneut von der Wirksamkeit struktureller und kultureller Gewalt. Personale Gegengewalt ist nämlich, auch das macht Galtung in seiner Gewalttheorie deutlich, eine Variante, wie sich strukturelle und kulturelle Gewalt in personaler Gewalt niederschlagen können. Dabei ist das zentrale Problem einer personalen Gegengewalt, dass sie eben weder strukturelle noch kulturelle Gewalt auszuhebeln vermag. Weil ein solcher Akt der Gegengewalt eben nicht normalisiert oder legitimiert ist, kommt ihm der Status der Ausnahme zu; als außergewöhnliches Ereignis verstellt er den Blick auf die strukturelle Dimension, in die er eingebettet ist. Inwiefern der Akt also über seine kulturelle Deutung ausgehebelt oder gar in sein Gegenteil verkehrt werden kann, zeigt die mediale Berichterstattung zum Inhs-Andersen-Prozess.¹² Der Akt an sich scheitert notwendigerweise, wenn mit der Deutungshoheit über ihn selbst wieder kulturelle Gewalt ausgeübt wird; so zumindest könnte man das Ende des Romans verstehen, das das finale Versöhnungsgericht der Orestie persifliert.¹³

Während die Figuren also angesichts der umfassenden Gewaltkultur scheitern, verlagert *Entmannung* die Handlungsmacht in die Erzählung selbst. Als literarischer Text, der auf diese Vorlagen aus dem kulturellen Archiv referiert, sie aktualisiert und variiert, ist *Entmannung* selbst Teil der kulturellen Dimension von Gewalt. Mit dem ‚Beil der Klytemnestra‘ geht es also darum, diesen selbstverstärkenden Gewaltzusammenhang an der Wurzel zu stören: im kulturellen Archiv (vgl. Brüggemann 1986b, 95–96; Schmidt 1990, 259–275). Die Arbeit am kulturellen Archiv beginnt damit, Akte der Gegengewalt statt als Einzelfälle ebenfalls als sich wiederholendes Schema zu erzählen und sie damit in eine Art strukturelle Gegengewalt zu überführen. Beinahe eine ganze Armee aus historischen und mythologischen Kriegerinnen, Mörderinnen, Herrscherinnen oder anders gewalttätigen und widerständigen Frauen führt der Text ins Feld und stellt sie der misogynen Gewaltkultur entgegen. Laut Doris’ düsterer Prophezeiung sind diese Figuren allerdings vom Aussterben bedroht:

Künftig wird es keine Klytemnestra mehr geben und keine Lysistrata. Keine Judith, keine Esther, keine Medea, keine Sappho, keine Herodias, keine Messalina, keine Agrippina, keine Brunhildis, nicht Königin Aase, nicht Hrosvit von Gandersheim, nicht Esclarmonde, Schützerin der Katharer, keine Jeanne d’Arc, keine Marquise de Brinvilliers, keine Madame Bovary, nicht Katharina die Große, nicht Rosa Luxemburg, nicht Irma Grese, nicht Sophie Scholl, keine Marie Curie, keine Betty Friedan, keine Valerie Solanas, keine Maria Montessori, keine Vera Brühne, keine Christa Reinig, keine Leila Khaled. (Reinig 1986, 61–62)

Doris listet Namen, die zunächst einmal wenig gemeinsam haben: von Figuren der antiken Mythologie über Namen historischer Personen von der Antike bis in 20. Jahrhundert hinein über Namen literarischer Figuren bis hin zu Wissenschaftlerinnen, Aktivistinnen und Autorinnen, nicht zuletzt Christa Reinig selbst. Sie alle werden durch die Aufzählung gruppiert und dadurch in einem gemeinsamen Paradigma miteinander verbunden.

Doris' Aufzählung versammelt die Frauenfiguren hinter Klytemnestra, die als erste das Paradigma gewalttätiger und widerständiger Frauen vorgibt; alle anderen werden in das Paradigma eingegliedert, wodurch ihnen Gewalttätigkeit, aber auch – man denke an Klytemnestras Tod durch den eigenen Sohn – ein gewaltsames Ende als Folie unterlegt wird. Ob historische oder mythologische Figur, ist in dieser Reihe gleichgültig, weil auch die historischen Frauennamen auf Mythen rekurren, die als solche im kulturellen Archiv gespeichert sind. Während Doris' Prophezeiung, es gebe bald schon keine solchen Frauen mehr, sich mit Blick auf die gescheiterten Versuche einer Gegengewalt der Frauenfiguren zu bewahrheiten scheint, hat die Aufzählung der Namen selbst gerade den gegenteiligen Effekt: Sie stiftet ein kulturelles Paradigma und beansprucht zugleich Deutungshoheit.

Dabei geht es eben nicht darum, aus diesem Schema tatsächlich Gegengewalt abzuleiten. Stattdessen verlegen sich Erzählung und Figuren darauf, aktiv in das kulturelle Archiv einzugreifen – und zwar nicht nur in einem widerständigen, positiven, sondern durchaus in einem ambivalenten Sinn. Schon die Liste selbst besitzt ambivalenten Charakter, weil die Auswahl durchaus Fragen aufwirft. Besonders fragwürdig erscheint die Aufeinanderfolge von Irma Grese und Sophie Scholl. In ihrer Liste lässt Doris eine berüchtigte KZ-Aufseherin unmittelbar auf eine von den Nationalsozialisten hingerichtete Widerstandskämpferin folgen, womit sie einem gemeinsamen Paradigma unterstellt werden. Dabei die Gewalt, die zwischen den beiden symbolischen Positionen im kulturellen Archiv gespeichert ist, zugunsten einer Ähnlichkeit zu übergehen, ist nicht nur ausgesprochen zynisch, es weist darüber hinaus die Form der Liste selbst als gewaltförmig aus.

Das kulturelle Archiv ist somit der Schauplatz, auf dem Reinigs *Entmannung* einen buchstäblichen Kampf der Geschlechter austrägt, dessen Bedingung die komplexe Anlage der Erzählung ist. Auf diesem Schauplatz geht es um möglichen Widerstand gegen eine misogynen Gewaltkultur, die die Figuren determiniert.¹⁴ Exemplarisch steht die Liste dafür, inwiefern der Roman widerständige Bilder, Szenen und Narrative ins Feld führt. Einen Widerstand bildet aber eben nicht die bloße Nennung einzelner Namen. Widerständig ist stattdessen die Arbeit am kulturellen Archiv, die sich in der Liste zeigt. Als ordnender Eingriff markiert die Liste Handlungsfähigkeit, die selbst Gewalt auszuüben vermag. Doris' Liste ist dabei nur die verdichtete Anschauung der Arbeit am kulturellen Archiv, die *Entmannung* insgesamt präsentiert, wenn es gewalttätige Frauen miteinander in Beziehung setzt und so die Basis einer strukturellen Gegengewalt imaginiert. Und so droht die metaleptische Stimme Reinigs vielleicht ernsthaft:

Und manch ein Mann, der diese Zeilen eines minderwertigen Weibes, des Gän-seliesels der deutschen Literatur, übergrinst, wird einst den Gemüsehändler von Schenefeld beneiden, daß er ein so gemächliches Ende nahm. (Reinig 1986, 81)

Reinig imaginiert die Handlungsmacht weiblichen Schreibens dezidiert als gewaltvolle Handlungsmacht, die sich aus der Auseinandersetzung mit dem kulturellen Archiv und nicht jenseits davon ergibt (vgl. Bammer 1986, 124; Heidemann-Nebelin 1994, 153). Der sich bewahrheitenden Drohung gegenüber Xenia setzt Reinig damit ein extradiegetisches Gegengewicht. Sie deutet eine Wiederholungsstruktur der Gegengewalt an, die sich – ohne konkrete Handlungsträgerin – in der Zukunft realisieren wird und in der der Auftragsmord durch Ihns und Andersen das Paradigma bildet.

Literaturverzeichnis

- Bammer, Angelika (1986): „Testing the Limits. Christa Reinig’s Radical Vision“. In: *Women in German Yearbook* 2, S. 107–127.
- Binswanger, Christa (2020): *Sexualität – Geschlecht – Affekt. Sexuelle Scripts als Palimpsest in literarischen Erzähltexten und zeitgenössischen theoretischen Debatten*. Bielefeld.
- Brüggemann, Margret (1986a): *Amazonen der Literatur. Studien zur deutschsprachigen Frauenliteratur der 70er Jahre*. Amsterdam.
- Brüggemann, Margret (1986b): „Christa Reinig – eine Amazone mit der Feder. Subversive Aspekte in Christa Reinigs Roman ‚Entmannung‘“. In: Inge Stephan / Carl Pietzcker (Hg.), *Frauensprache – Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*. Tübingen, S. 92–96.
- Brummack, Jürgen (1971): „Zu Begriff und Theorie der Satire“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (H. 1), S. 275–377.
- Flucher, Elisabeth (2022): „Feministische Avantgarde. Ästhetische Interferenzen im Umfeld der ‚Schwarzen Botin‘. Gabriele Goettle, Christa Reinig und Elfriede Jelinek“. In: Carola Hilmes / Franziska Haug (Hg.), *Die Schwarze Botin – Frauenhefte. Radikal – Provokant – Aktuell. CGC Online Papers* 4, S. 60–72.
- Galtung, Johan (1969): „Violence, Peace, and Peace Research“. In: *Journal of Peace Research* 6 (H. 3), S. 167–191.
- Galtung, Johan (1975): „Gewalt, Frieden und Friedensforschung“. In: Ders., *Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung*. Reinbek b. Hamburg, S. 7–36.
- Galtung, Johan (1990): „Cultural Violence“. In: *Journal of Peace Research* 27 (H. 3), S. 291–305.
- Galtung, Johan (1998): *Frieden mit friedlichen Mitteln. Friede und Konflikt, Entwicklung und Kultur*. Übers. von Hajo Schmidt. Opladen.
- Geier, Andrea (2013): „Repräsentationen der Gewalt: Literatur“. In: Christian Gudehus / Michaela Christ (Hg.), *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart / Weimar, S. 263–268.
- Genette, Gérard (2010): *Die Erzählung*. Übers. v. Andreas Knop. 3., durchges. u. korr. Aufl. München.
- Heidemann-Nebelin, Klaudia (1994): *Rotkäppchen erlegt den Wolf. Marie-Luise Fleißer, Christa Reinig und Elfriede Jelinek als satirische Schriftstellerinnen*. Bonn.
- Hühn, Peter (2013): „Event and Eventfulness“. Revidierte Version. In: *The Living Handbook of Narratology*. URL: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/39.html> (15.12.2024).
- Imbusch, Peter (2017): „„Strukturelle Gewalt“. Plädoyer für einen unterschätzten Begriff“. In: *Mittelweg* 36 26 (H. 3), S. 28–51.
- Jurgensen, Manfred (1983): *Deutsche Frauenautoren der Gegenwart*. Bern.
- Komar, Kathleen L. (2003): *Reclaiming Klytemnestra. Revenge or Reconciliation*. Urbana, IL / Chicago, IL.
- Müller, Heiner (2001 [1977]): „Die Hamletmaschine“. In: Ders., *Werke*. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Frankfurt a.M., S. 543–554.
- Mulvey, Laura (1975): „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: *Screen* 16 (H. 3), S. 6–18.
- Niehaus, Michael (2021): *Erzähltheorie und Erzähltechniken zur Einführung*. Hamburg.
- Nixon, Rob (2011): *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge / London.

- Pater, Monika (2006): „Gegen geile Männerpresse – für lesbische Liebe“. Der Andersen / Inhs-Prozess als Ausgangspunkt für das Coming-out für Lesben.“ In: *Invertito. Jahrbuch für die Geschichte der Homosexualitäten* 8, S. 143–168.
- Reinig, Christa (1986 [1976]): *Entmannung. Die Geschichte Ottos und seiner vier Frauen erzählt von Christa Reinig*. 8. Aufl. Darmstadt.
- Saxonhouse, Arlene (2018): „Xanthippe: Shrew or Muse?“ In: *Hypatia* 33 (H. 4), S. 610–625.
- Schmidt, Ricarda (1990): *Westdeutsche Frauenliteratur in den 70er Jahren*. 2. überarb. Aufl. Frankfurt a.M.
- Schnell, Veronika (1986): „Blutrünstiges und Monströses in ‚Entmannung‘. Einige Überlegungen zur literarischen Aufarbeitung geschlechtsspezifischer Gewaltverhältnisse bei Christa Reinig“. In: Sylvia Wallinger / Monika Jonas (Hg.), *Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Innsbruck, S. 311–334.
- Schroer, Markus (2000): „Gewalt ohne Gesicht. Zur Notwendigkeit einer umfassenden Gewaltanalyse“. In: *Leviathan* 28 (H. 4), S. 434–451.

Dr. Cornelia Pierstorff
Universität Zürich
Deutsches Seminar
Schönberggasse 9
CH-8001 Zürich
E-Mail: cornelia.pierstorff@ds.uzh.ch
<https://www.ds.uzh.ch/apps/p/pierstorff>

Sie können den Text in folgender Weise zitieren / How to cite this article:

Pierstorff, Cornelia: „Kultur entmannen. Narratologie der Gewalt bei Johan Galtung und Christa Reining“. In: *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 14.1 (2025). 70–87.
DOI: [10.25926/61cr-v686](https://doi.org/10.25926/61cr-v686)
URN: [urn:nbn:de:hbz:468-20250703-093435-7](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:468-20250703-093435-7)
URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/download/563/762>



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

¹ Für Details der Medienberichterstattung und der Bedeutung des Prozesses für die westdeutsche Lesbenbewegung siehe Pater (2006).

² Die Verbindung stellt bereits Schnell (1986, 315–316) her.

³ Im Folgenden wird aus der deutschen Übersetzung zitiert: Galtung 1975, hier 36.

⁴ Vgl. für einen Überblick Imbusch (2017, 33–35).

⁵ Für eine Diskussion des iterativen Erzählens bei Genette mit Blick auf die Iteration als Merkmal auch des Erzählten siehe Niehaus (2021, 252–255).

⁶ Dieses Darstellungsproblem wird auch in Bezug auf aktuellere, auf Galtung aufbauende Gewaltkonzepte thematisiert und narratologisch ausdifferenziert, vgl. insbes. Nixon (2011). Zum Verhältnis von Gewalt und literarischer, insbesondere narrativer Darstellung siehe allgemein Geier (2013).

⁷ Diese gesellschaftlichen Rollen verweisen zugleich auf Rollen und schematische Plots in der so genannten ‚Trivilliteratur‘, vgl. Brüggemann (1986b, 94–95).

⁸ Anzuschließen wäre hier weiterführend eine Diskussion der Theorie der ‚sexual scripts‘, die ebenfalls in den 1970er Jahren entsteht. Vgl. dazu ausführlich Binswanger (2020).

⁹ Den Effekt der Abstraktion auf eine „räumliche“ und „zeitliche Ubiquität“ hin beschreibt Genette in seiner Proust-Lektüre (vgl. Genette 2010, 47).

¹⁰ Vgl. dazu überblicksartig Saxonhouse (2018).

¹¹ Zu *Entmannung* als Satire siehe ausführlicher Heidemann-Nebelin (1994, 105–193). Vgl. auch Bammer (1986); Flucher (2022). Es ließen sich weiterführende Überlegungen zur Rezeption der Satire als gewaltaffine Gattung bei Reinig anstellen, siehe allgemein Brummack, der sie als „ästhetisch sozialisierte Aggression“ (1971, 282) versteht.

¹² Inwiefern hier die Deutung als Ausweg aus der partnerschaftlichen Gewalt ausgeblendet wurde, um aktiv ein misogynen und homofeindliches Motiv zu konstruieren, zeigt Pater (2006, 152–158).

¹³ Für eine ausführlichere Diskussion siehe Komar (2003, 71–73); Schnell (1986, 330–332); Schmidt (1990, 267–271).

¹⁴ Reinig wendet sich dabei gleichermaßen gegen einen nicht minder deterministischen Feminismus (vgl. Brüggemann 1986a, 187–193; Komar 2003, 74).