

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Fürchterliche Weiblichkeit.

Jordan Wolfsons *Female Figure* (2014) und der Mythos
der Erinnyen“

verfasst von

Marie Therese Huth^[L]_[SEP]

angestrebter akademischer Grad

Magistra artium (Mag. art.)

Universität für angewandte Kunst Wien^[L]_[SEP]

Wien, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt ^[L] _[SEP]	A 190 592
Studienrichtung lt. Studienblatt	A 190 591
Betreut von:	Univ.-Prof. Mag. Dr. Eva Kernbauer
Mitbetreut von:	Mag. Dr. Edith Futscher ^[L] _[SEP]

Danksagung

Das Verfassen dieser Diplomarbeit war schlichtweg nur durch ein Netzwerk der

Unterstützung und Solidarität möglich. Zuallererst möchte ich hier meine Mutter Patrizia Thaller nennen. Das Wissen um eine Person, die mich bedingungslos in all meinem Bestreben unterstützt sowie die reale Hilfe, auf die ich im Zuge der intensiven Schreibphasen tatsächlich jederzeit zurückgreifen konnte, sind ein Privileg, ohne welches diese Arbeit lange noch nicht fertiggestellt hätte werden können.

Auch meinem Vater Gert Huth und meinen Geschwistern Fanja Haybach, Katharina Klinger-Krenn und Gabriel Huth danke ich für ihr großes Verständnis bezüglich meiner stark eingeschränkten Kapazitäten und für die Gelassenheit, die sie mir auch schon während meines Studiums ausdauernd vermittelt haben.

Diese familiäre Gemeinschaft weitet sich auf Freundinnen aus, die mich kontinuierlich mental unterstützt und inhaltlich bestärkt haben: Laura Egger-Karlegger, Sarah Podbelsek und Laura Edelbacher und während des Studiums vor allem Valentina Wolf. Ich danke euch für eure Geduld und den permanenten Beistand, der mein Bestehen zwischen der Arbeit im Gymnasium, privaten Ereignissen und der Konzentration auf das Diplom ermöglicht und vor allem bereichert hat.

Der Einstieg in das Schreiben war vielleicht das Schwierigste, doch Edith Futscher hat mich als meine Mitbetreuerin über viele Monate hin begleitet und erst durch ihre Offenheit für wissenschaftliche Prozesse, mit der sie mir von Anfang an begegnet ist, hab' ich es geschafft, die richtigen Fragen zu stellen.

Julia Schranz stand mir als Korrekturleserin in der Endphase plötzlich mit Rat&Tat aus freien Stücken und wie selbstverständlich zur Seite. Eine derart uneingeschränkte Hilfsbereitschaft ist unvergleichlich.

Zu guter Letzt gebührt der Burschenschaft Hysteria Dank, denn mit ihr schreiten wir in ein goldenes Matriarchat, in welchem es längst nicht mehr notwendig sein wird, sich wissenschaftlich an Diffamierungen von Weiblichkeit abzuarbeiten.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	1
1. Jordan Wolfson: <i>Female Figure</i> (2014)	8
- 1.1 Werkbeschreibung	8
- 1.2 Reaktionen der Presse und Interviews mit Jordan Wolfson	14
2. Die Erinnyen	42
- 2.1 Genealogie, Zuordnungen und Kontexte	44
- 2.1.1 Sebastian Zerhochs Analyse der Quellen.....	49
- 2.2 Der erweiterte Fluchbegriff	53
- 2.2.1 Die Verfluchung: Bedingt und unbedingt.....	53
- 2.2.2 Der Fluchzustand	54
- 2.2.3 Die Erinnyen im erweiterten Fluchbegriff.....	55
- 2.3 Die Erinnyen und der Mythos des Matriarchats	58
- 2.4 Die Wertung von Mutterschaft als Argument des Freispruchs von Orestes in der <i>Orestie</i> von Aischylos	65
- 2.5 Die Erinnyen und das Gewissen	68
- 2.6 Erinnyen- und Furiendarstellungen in der bildenden Kunst.....	72
3. Die Erinnyen und Jordan Wolfsons <i>Female Figure</i>	79
Fazit	85
Literaturverzeichnis	89
Abbildungsverzeichnis	92

Einleitung

Die Überschrift zu dieser Arbeit lautete lange Zeit schlichtweg ‚Wut‘. Ich wollte versuchen, das kulturelle Potenzial von Wut zu rekonstruieren und herausfiltern, wie sich gesellschaftliche und historische Gegebenheiten auf den Umgang mit ihr im

Privaten und zwischen den Menschen niederschlagen. Ich begab mich auf die Suche nach Texten über Emotionen in einem vagen Kontext von Gesellschaft und Kunst und fand erst schrittweise heraus, wonach ich eigentlich suchte. Die Basis dieser Auseinandersetzung bildete ein Unverständnis für stereotype Darstellungen von wütenden Personen und ebenso für die wiederkehrenden gesellschaftlichen Reaktionen auf diese. Der Ansatz, Erklärungen in allgemeinen Analysen von Wut oder auch Emotion im Zusammenhang gesellschaftlicher Verhältnisse zu finden, ging jedoch nach und nach ins Leere. Auf diese Weise bekam ich noch nicht die Antworten auf jenes diffuse Unverständnis, welches mich antrieb. Die Herausforderung bestand darin, den persönlichen Unmut über gesellschaftliche Begebenheiten zu differenzieren und herauszufinden, was eigentlich den Kern meiner Unzufriedenheit ausmacht. Zuerst bedurfte es einer Präzisierung der Stereotype, die mich beschäftigten. Ich musste feststellen, dass es sich vorrangig um geschlechtsspezifische Zuschreibungen handelte, die mich irritierten. Der Umgang einer weiblichen Person mit ihrer eigenen Wut und die Reaktion ihres Gegenübers darauf, speziell wenn dieses männlich ist, bieten jenes Szenario, dessen eingeschriebene Muster ich auf den folgenden Seiten in einen größeren Zusammenhang stellen möchte. Die Stereotype, mit denen ich mich beschäftigen werde, sind die wütende Frau und ihre oftmalige Diskreditierung als Furie und der Mann, der sich durch vermeintliche Souveränität aus der Verantwortung für die Ursachen oder den Verlauf des Konflikts nimmt.

Die Fragestellung lautet seither: Was passiert, wenn eine Frau eine Furie genannt wird und was ist die Geschichte dieser negativen Assoziation? Mein besagtes Unverständnis gilt der Geringschätzung der Position von Furien und Erinnyen bei Konflikten im antiken griechischen Drama sowie in der bildenden Kunst. In diesen Szenarien von Konflikten zwischen männlich und weiblich treten ab dem Moment, in dem die Frau als Furie kategorisiert wird, die zentralen Anliegen der vorangegangenen Auseinandersetzung in den Hintergrund und die vermeintlich blinde Wut des weiblichen Parts erscheint als eigentliches Problem. Diesen Effekt wollte ich auf unterschiedlichen Wegen möglichst aufschlussreich beleuchten.

Ich werde auf das Stereotyp der Furie, wie es im heutigen zentraleuropäischen Alltagsverständnis existiert, erst im sehr späten Verlauf der Arbeit näher eingehen. Erst wenn ein Verständnis dafür aufgebaut wurde, wie es vermutlich zu diesem geschlechtsspezifischen Bild einer wütenden Person kam, erachte ich es als sinnvoll,

dem Ergebnis dieses Prozesses Aufmerksamkeit zu geben. Die vorliegende Arbeit ist mehr oder weniger ein Dokument meiner eigenen Suche und ein Weg zur Klarheit bezüglich einer trivial erscheinenden Empfindung von Wut. Daher ist der Verlauf der Argumentation auf dem Ansatz basierend gegliedert, den Prozess der Entschlüsselung persönlicher Wut und Empörung über weibliche Stereotype und männliche Handlungen in der Kunst Schritt für Schritt wiederzugeben. Ich finde es im Falle der vorliegenden Fragestellung tatsächlich am zweckmäßigsten, die eventuell anfangs verwirrende Stufenfolge meiner eigenen Erkenntnisgewinnung beizubehalten. Das liegt daran, dass der Ausgangspunkt kein nüchterner, klar zu erschließender Sachverhalt ist, sondern diffuser Zorn, dessen Legitimationen keineswegs von Anfang an erkenntlich sind. Den Grundstock der Arbeit soll die Aufarbeitung des Mythos der Erinnyen bieten, jene Gottheiten, welche später bei den Römerinnen die Furien waren.¹ Ich ging davon aus, dass es eine klare Entwicklung in der Abbildung von Furien und Erinnyen in der bildenden Kunst gibt, anhand derer ich einen eindeutigen Prozess ablesen kann. Meine These war, dass die Erinnyen in der Antike anmutig und schön dargestellt wurden und im Laufe der Zeit erst zu grässlichen Furien wurden. Ich ging davon aus, eine bereits vorhandene Aufarbeitung der Ikonographie der Erinnyen mit feministischen Ansätzen in einschlägiger Literatur vorzufinden und diese im Sinne meiner Fragestellung anschließend interpretieren zu können. Es stellte sich jedoch heraus, dass eine solche Aufarbeitung wesentlich komplexer ist, als ich in meiner These angenommen hatte. Im zweiten Kapitel werde ich sukzessive die Schritte meiner Recherche sowie die ihr innewohnenden Widersprüchlichkeiten und Probleme bezüglich der Erinnyen in Mythos, Ikonographie und Kult beleuchten und deren Rolle im Mythos vom Matriarchat aufarbeiten.² Das erste Kapitel aber widme ich einem zeitgenössischen Kunstwerk und dessen Rezeption in den Medien. Jordan Wolfsons Arbeit *Female Figure* (2014) soll einen Einstieg in das Thema von fürchterlicher Weiblichkeit ermöglichen. Im Zentrum von *Female Figure* steht eine mythische Frauengestalt, deren Inszenierung mich aus verschiedenen Gründen wütend gemacht hat. Ich stieß auf die Herbstausgabe des Magazins *Kaleidoscope* aus 2016, in der ein Essay über den Künstler

¹ Vgl. Monaghan 1997, S. 91.

² Vgl. Wagner-Hasel, 1992.

sowie ein Interview mit ihm erschienen war.³ Fotografien von einem animatronischen Roboter in der Gestalt einer leicht bekleideten Frau, die eine Hexenmaske trägt und vor einem Spiegel montiert ist, waren abgebildet. Beim Betrachten von Videos auf der Online Plattform Youtube, in denen die Arbeit dokumentiert ist⁴, und dem Lesen der genannten Artikel stieg in mir jener Zorn auf, der mich schon zuvor zu den Erinnyen führte. Ich ziehe daher dieses Werk als ein zeitgenössisches Beispiel heran, um eine Verbindung kultureller Prozesse aus der Antike, die sich anhand der Entwicklungsgeschichte der Erinnyen zeigen werden, zu aktuellen Erscheinungen anschaulich zu machen. Nach einer Werkbeschreibung mündet das erste Kapitel in Zusammenfassungen von Artikeln über Wolfson und seine künstlerische Arbeitsweise sowie speziell über *Female Figure*, die größtenteils online und im Zeitrahmen von 2014-2016 publiziert wurden. Dies soll dazu dienen, einen Überblick darüber zu bekommen, wie die Öffentlichkeit auf diese Arbeit, in dessen Zentrum ein Roboter steht, der durch unterschiedliche Merkmale eine weibliche Gestalt bekommt, reagierte. Die Art und Weise, wie das Werk in den Interviews und Ausstellungsrezensionen aufgefasst und interpretiert wird, ist für den weiteren Verlauf der Argumentation relevant.

Das zweite Kapitel, in dem wie erwähnt die Erinnyen behandelt werden, soll die Basis dafür sein, um die politischen und feministisch sowie künstlerisch weiterreichenden Dimensionen von *Female Figure* zu verstehen. Gleichzeitig soll dieser Weg, Wolfsons Arbeit zu interpretieren, ein Werkzeug sein, um mein nach wie vor gegebenes Unverständnis gegenüber Stereotypen wütender Frauen nachvollziehbar zu machen. Im Zuge einer wissenschaftlichen Diplomarbeit ein möglichst greifbares Bild dessen zu vermitteln, wofür die Erinnyen früher standen und was sie heute bedeuten, entpuppte sich als ein äußerst kompliziertes Unterfangen. Ich stieß keineswegs auf eine ausgereifte Forschungslage. Bei dem Versuch, die wichtigsten Eckpunkte über ihren Mythos zu erfahren, taten sich Schritt für Schritt neue Fragen und mit ihnen unerwartet vielschichtige Themenkomplexe auf. Die Frage, wer die Erinnyen sind, ist genauso schwierig zu beantworten wie es eine Herausforderung ist, in simple Worte zu fassen,

³ Vgl. Schulan 2016; Vgl. Ruf 2016.

⁴ Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=Wlaln7OKDHQ&t=30s> Gesehen am 07.03.2017.

wofür sie stehen. Ich habe mich daher dazu entschieden, die Abfolge von Erkenntnissen in jener Reihenfolge darzulegen, in der sie sich mir erschlossen.

Beginnen werde ich mit der Aufarbeitung ihrer Genealogie in der griechischen Mythologie, um dann auf die verschiedenen Bedeutungsspektren, welche diese bereits in sich birgt, einzugehen. Dies tue ich basierend auf Sebastian Zerhochs Untersuchungen, der mit „Erinys in Epos, Tragödie und Kult“⁵ 2015 einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung der Erinnyen geleistet hat. Denn die Schwierigkeiten bei Interpretation und Verständnis von *erinys* wurden bis zu dieser Veröffentlichung Zerhochs schlichtweg nicht systematisch aufgearbeitet und untersucht.⁶ Mit einer Analyse dessen, wie die Erinnyen in Lexika zur griechischen bzw. römischen Mythologie beschrieben sind, werde ich anschließend Widersprüchlichkeiten hinsichtlich der Wertung ihrer Rolle aufzeigen.⁷ Die Erinnyen werden nicht nur Erinnyen genannt, sondern auch Eumeniden, Semnai Thai oder Semnen.⁸ Die Bedeutung der unterschiedlichen Benennungen für die Wertung ihrer Wirkung und Funktion soll untersucht werden. Diese Titel beinhalten unterschiedliche Funktionen und Bedeutungen. Auf diese ersten Ausführungen zu den mythologischen

Vorgängerinnen der Furien folgt die Erläuterung eines erweiterten Fluchbegriffs, wobei ich mich wiederum auf Zerhoch sowie auf Theodor Klausers Reallexikon zu Antike und Christentum beziehen werde.⁹ Um das, wie gesagt, komplizierte Unterfangen zu meistern, ein Verständnis dafür auszubauen, was hinter den Erinnyen in Religion und Literatur steckt, werde ich im Zuge des Fluchbegriffs auch die Thematik von Repräsentationen in Gestalt von Personifikationen in der Mythologie, in die sich die Erinnyen durchaus einordnen lassen, kurz aufarbeiten. Hierbei werde ich mich auf Emma Staffords und Judith Herrins Publikation „Personification in the Greek World:

⁵ Zerhoch 2015.

⁶ Vgl. Zerhoch 2015, S. 1.

⁷ Vgl. Holzapfel 1953; Monaghan 1997; Lurker 1984.

⁸ Vgl. Holzapfel 1953; Monaghan 1997; Lurker 1984.

⁹ Vgl. Zerhoch 2015; Klauser 1969.

From Antiquity to Byzantium“ bzw. Walter Burkerts darin erschienenem Text „Hesiod in context: abstractions and divinities in an Aegean-Eastern koine“ beziehen.¹⁰ Ich werde darauf folgend auf einen wesentlichen Bestandteil der vorliegenden Arbeit kommen, nämlich zur Entwicklungsgeschichte des Mythos und der Darstellung der Erinnyen in Religion und Kunst in direkter Verbindung mit gesellschaftlichen Umwälzungen in der Antike. Die *Orestie* von Aischylos, eine Tragödie in drei Teilen, die 458 v. Chr. uraufgeführt wurde und die heute einzige vollständig erhaltene Trilogie des antiken Dramas ist¹¹, wird in diesem Falle eine wichtige Bezugsquelle sein. Die griechischen Dramen stützen ihre Inhalte auf die Stärke der Mythen.¹² Deshalb und weil der Wandel von den Erinnyen zu den Eumeniden einer der zentralen Inhalte im dritten Buch der Trilogie ist, wird diese Quelle hilfreich für ein umfassendes Verständnis dieser Figuren sein. Es geht im Mythos, der in die griechische Tragödie einfließt, um einen „tieferen, geschichtsphilosophischen“ Sinn, wie Silvio Vietta in „Einführung in die europäische Kulturgeschichte“ darlegt.¹² Der Mythenkonflikt bei Aischylos äußert sich in einem Kampf zwischen Mann und Frau.¹³ Im zweiten Kapitel gehe ich deshalb auf alttumswissenschaftliche Perspektiven auf die Frage nach der Belegbarkeit und dem Forschungsstand bezüglich der Existenz eines Matriarchats ein, wenn ich die Einleitung der von Beate Wagner-Hasel 1992 herausgegebenen Publikation „Matriarchatstheorien der Altertumswissenschaft“¹⁴ heranziehe. Froma Zeitlin hat darin einen Artikel mit dem Titel „The Dynamics of Misogyny. Myth and Mythmaking in the ‚Oeresteia‘“¹⁵ veröffentlicht, den ich zur Hand nehmen werde, um die Bedeutung von Mythenproduktion im Falle der Erinnyen herauszustreichen. Zeitlin arbeitet in diesem Text Aspekte des Mythos von Orestes, dem Muttermörder heraus, die um Wertungen von Mutterschaft und Vaterschaft kreisen, wobei für ersteres die Erinnyen stehen, da sie

¹⁰ Vgl. Stafford; Herrin 2005.

¹¹ Vgl. Vietta 2005, S. 127.

¹² Vgl. Vietta 2005, S. 126.

¹² Vietta 2005, S. 126.

¹³ Vgl. Vietta 2005, S. 127.

¹⁴ Wagner-Hasel 1992.

¹⁵ Vgl. Zeitlin 1992.

in der Handlung der *Orestie* die Rächerinnen von Klytämnestra – der Mutter von Orestes – sind. Anschließend werde ich einige historische Darstellungen der Erinnyen in der bildenden Kunst, in der Vasenmalerei und auch spätere Darstellungen von Furien etwa in der Grafik heranziehen, um die Entwicklung sich durchziehender und aber auch verändernder Typi zu zeigen. Michael Junge hat 1983 seine Dissertation zur Ikonographie der Erinnyen mit dem Titel „Untersuchung zur Ikonographie der Erinys in der griechischen Kunst“¹⁶ verfasst und damit ein Werk geschaffen, das grundlegend für die Auseinandersetzung mit dem Erinnyenbild ist und deshalb kontinuierlich in den betreffenden Bildbeschreibungen herangezogen werden wird.

Im dritten Kapitel werden die thematischen Ausführungen zu einerseits Jordan Wolfsons *Female Figure* und andererseits dem Mythos der Erinnyen zusammengeführt. Diese beiden hier einander gegenübergestellten Themen spielen sich, sowohl was wissenschaftliche als auch künstlerische Disziplinen sowie Zeiträume anbelangt, in weit auseinanderklaffenden Bereichen ab. Ziel der Arbeit und dieses Kapitels soll sein, die Nähe der kulturellen Aspekte beider Untersuchungsgegenstände aufzuweisen. Mein eigener Zorn über alltägliche geschlechterspezifische Stereotype von wütenden Personen, durch welche Frauen diffamiert werden, hat zu einer Auseinandersetzung mit dem wiederkehrenden Bild der Furie in der bildenden Kunst und der Literatur der Antike geführt. Damit fließen verschiedene Ebenen von Wut in diese Arbeit ein: Jene, die mich selbst bei der Betrachtung von ‚wütenden, fürchterlichen‘ Frauen in zeitgenössischen wie historischen Darstellungen in bildender Kunst und Literatur ergreift, und die Wut, die in diesen Bildnissen thematisiert wird. Letztere ist für die nun folgende Arbeit vor allem hinsichtlich ihrer Wurzeln im und ihrer Effekte auf das reale Leben interessant.

Durch die Darlegung der zum Einen offensichtlichen und zum Anderen komplexen Verbindungen von Erinnyen in Mythologie, bildender Kunst und Literatur zu Jordan Wolfsons *Female Figure* soll das Unverständnis und der Zorn, der meinen Antrieb bildete und das Bedürfnis nährte, diesbezüglich zu forschen, in seiner inhaltlichen Weite sachlich begreifbar und dessen Relevanz, die über das Private hinausgeht, verständlich werden.

¹⁶ Vgl. Junge 1983.

1. Jordan Wolfson: *Female Figure* (2014)

Ich möchte mit einer Werkbeschreibung der 2014 in der Galerie *David Zwirner New York* erstmals ausgestellten Arbeit beginnen. Es handelt sich um ein Werk eines jungen männlichen Künstlers, der sich zum Zeitpunkt der Ausstellung in den Anfängen seiner Karriere befand. Er ist 1980 geboren, schloss 2003 an der Rhode Island School of Design mit einem Bachelor of Arts ab.¹⁷ Seit 2013 ist er durch *David Zwirner* vertreten und 2014 zeigte er mit *Female Figure* ebendort seine erste Einzelausstellung.¹⁸

1.1 Werkbeschreibung

Die Betrachterin¹⁹ betritt einen relativ kleinen Raum mit weißen Wänden. An der dem Eingang gegenüberliegenden Wand ist nahe dem Boden ein Spiegel mit den ungefähren Maßen von 2x2 Metern angebracht. Vor dem Spiegel, mit dem Rücken zur Betrachterin ist ein menschlich gestalteter Roboter platziert, der durch eine Stange mit dem Spiegel verbunden ist. Die Stange ist beim Roboter etwa dort angebracht, wo beim Menschen der Brustkorb enden würde. Sie ist ca. 80-100cm lang und verläuft horizontal in den Spiegel, wo sie ihrerseits in eine vertikale Schiene mündet, in welcher sie auf- und abfahren kann und somit dem Roboter eine vertikale Bewegung möglich macht.

Die Augen²⁰ der Figur sind auf den Spiegel gerichtet und können durch Sensoren Bewegungen lokalisieren. Auf diese Art baut sie Blickkontakt mit den Besucherinnen auf. Die Figur tanzt, was zum einen dadurch simuliert wird, dass die Stange in der Schiene auf- und abfahren und die Figur ihre Knie beugen und strecken kann. Zum anderen, und das ist entscheidend, sind es die Armbewegungen und die präzise Motorik der feingliedrigen Finger, die den Eindruck einer menschlichen Körperlichkeit erwecken. Der Tanz ist – wie ihr gesamtes Erscheinungsbild – sexuell aufgeladen,

¹⁷ Vgl. <https://www.davidzwirner.com/artists/jordan-wolfson/biography> Gesehen am 10.05.2017.

¹⁸ Vgl. <https://www.davidzwirner.com/artists/jordan-wolfson/biography> Gesehen am 10.05.2017.

¹⁹ Ich erlaube mir, nur die weibliche Form zu verwenden, jedoch meine ich damit alle Geschlechter.

²⁰ Wenn ich von den einzelnen Teilen des Roboters spreche und sie mit den Namen von menschlichen Körperteilen versehe, dann immer mit dem Augenmerk darauf, dass es sich um maschinelle, imitierte ‚Körperteile‘ handelt.

indem der Beckenbereich, das Gesäß und die Brüste durch falsche Proportionen überbetont werden und die Tanzbewegungen sexuell anmuten.²¹ Sie ist programmiert, um sich zur Musik zu bewegen, welche im Raum zu hören ist: Lady Gagas *Applause*, Paul Simons *Graceland* und Robin Thickes *Blurred Lines*.²² Währenddessen verfolgt ihr Blick über den Spiegel immer wieder die Betrachterinnen, was durch Bewegungssensoren möglich ist. Ein weiteres Element ist der gesprochene Text: Während die Frauenfigur sich vor ihrem Spiegelbild bewegt und ab und zu scheinbar die Betrachterinnen beobachtet, spricht sie verschiedene Textpassagen. Die Stimme, zu der sich die Lippen des Roboters bewegen, ist jene Wolfsons.



(Abb. 1) Der Blick der Figur durch den

Spiegel

²¹ Vgl. Feldhaus 2014, <https://bit.ly/2IMdWJE> Gesehen am 10.05.2017.

²² Vgl. Feldhaus 2014, <https://bit.ly/2IMdWJE> Gesehen am 10.05.2017.



(Abb. 2)
Ansicht auf die
Installation
vom
Eingang
aus

Es war mir bisher nicht möglich, den gesprochenen Text vollständig zu eruieren, da ich weder eine Transkription ausfindig machen konnte, noch existiert ein vollständiges Video der Installation im Internet aus verlässlicher Quelle. Laut *Spike Art Magazine* ist die ‚Performance‘²³ der Figur ein siebenminütiger Loop, welcher mit dem Satz „My mother is dead, my father is dead, I’d like to be a poet, this is my house“²⁴ beginnt und endet. Gegen Ende hin spricht Wolfsons Stimme aus der Figur Folgendes:

*„What should I say? / Tell them, tell them that touch is hate. / Touch is hate. / Ok now, what should I say now? / Say: feeling love. Just say: feeling love. / Okay. feeling love. / Ok now what should I tell them? Tell them: Touch is love. Say: Touch is love. / Touch is love. Touch is love [...]“*²⁵

Zwischendurch sagt sie ein Gedicht im Flüsterton auf. Sie ist durch die Stange gezwungenermaßen auf den Spiegel, also auch ihr Spiegelbild, ausgerichtet, manchmal streckt sie die Hände nach vorne aus und auch ihre Augen sind auf die ihres Spiegelbilds gerichtet, was den Eindruck erwecken kann, sie würde mit sich selbst

²³ Es handelt sich zwar um eine Maschine, welche nicht eigenständig auftreten kann, ich möchte aber trotzdem für den programmierten Loop von Sprache und Bewegungen des Roboters den Begriff ‚Performance‘ verwenden.

²⁴ Vgl. Feldhaus 2014, <https://bit.ly/2IMdWJE> Gesehen am 10.05.2017.

²⁵ Vgl. Youtube Video Stedelijk Museum Amsterdam Jordan Wolfson, <https://www.youtube.com/watch?v=Wlaln7OKDHQ> Gesehen am 15.03.2017.

tanzen. Während all dieser Abläufe richten sich die Augen des Roboters immer wieder durch den Spiegel auf die Betrachterinnen.

Das Erscheinungsbild des Roboters basiert offensichtlich auf dem Körper einer Frau mit weißer Hautfarbe und blonden Haaren. Ihre Kleidung besteht aus einem weißen, trägerlosen und rückenfreien Kleid, das bis zur Hüfte blickdicht ist und dann übergeht in einen weißen durchsichtigen Rock, welcher nur bis kurz über das Gesäß und den Schambereich geht. Darunter trägt sie einen Slip, der das Hinterteil und die Scham nur sehr knapp bedeckt. Die Schuhe der Figur sind weiße Stiefel, sie reichen bis über die Knie und haben eine Plateausohle und einen hohen Bleistiftabsatz. Sie hat zwar nicht tatsächlich Handschuhe an, ihre Hände und Arme sind aber bis über die Ellenbogen in demselben Weiß gehalten wie der Rest der Kleidung. Ihr Haar ist blond, geht bis zum unteren Rücken und sieht nicht aus wie Echthaar, sondern erinnert weit mehr an eine Perücke, was höchstwahrscheinlich beabsichtigt ist.²⁶ Die obere Hälfte des Gesichts ist bis über die Oberlippe von einer grünen, glänzenden hexenartigen Maske mit langer, spitzer gebogener Nase bedeckt. Die braunen Augen sind bei der Maske ausgespart. Um den Hals trägt sie einen ‚Choker‘, in diesem Fall ein weißes 3-4 cm breites Halsband. Ihre Haut ist matt gehalten. Die Schultergelenke sind nicht vollständig mit Haut überzogen, die darunterliegende Mechanik ist sichtbar und nur ein runder Teil an der Vorderseite des Gelenks ist bedeckt. Bei den Ellenbogengelenken ist die Mechanik ebenfalls zu erkennen, auch wenn diese im Weiß der Handschuhe gehalten sind, über die Kniegelenke hingegen reichen die Stiefel vollständig. Über ihren gesamten Körper und ihre Bekleidung sind schwarze Striemen verteilt, die an Schmutz erinnern. Ungefähr in der Mitte des Oberkörpers steckt wie erwähnt horizontal eine metallisch silberne glänzende Stange mit einem geschätzten Durchmesser von 5cm, welche in eine im Spiegel gegenüber angebrachte, vertikale und circa 50cm lange Schiene mündet.

²⁶ Vgl. Birkett 2014, <https://bit.ly/2G3mwSr> Gesehen am 12.04.2017.



(Abb. 3)
Die Stange im

Brustkorb der Figur

Die Assoziation mit einer Poledance-Stange liegt aufgrund von Form und Material nahe. Neben diesem Andocken an die Thematik von Sexarbeit erzählen die Striemen zusätzlich eine Geschichte von physischer Gewalt, in die der weibliche Charakter vermeintlich verwickelt war – ob als Opfer oder Täterin, ist nicht auszumachen. Die Künstlichkeit der Figur, die durch Gestaltungselemente wie den verzerrten Proportionen oder der unnatürlich matten Haut und der Sichtbarkeit der Mechanik an manchen Stellen hervorgehoben wird, erinnert an Darstellungen in Videospiele. Die Striemen deuten auf eine Vorgeschichte oder ein Erlebnis der Figur hin, auf welches aber im Werk nicht Bezug genommen wird bzw. rückt die Relevanz der Geschichte, welche der Figur einen eigenen Charakter geben würde, in den Hintergrund. Wenn sie spricht, so spricht sie nicht selbst, sondern es verstärkt sich der Eindruck einer vormals starken und nun zu einer gesteuerten Hülle gebändigten Figur, durch die der Künstler fiktive Geschichten erzählt.

Die Gestaltung des Roboters vermittelt durch die Bewegung eine frappierende Ähnlichkeit zum Menschen, jedoch sind die Proportionen, einer Actionfigur vergleichbar, falsch gesetzt; der Oberkörper ist beispielsweise im Verhältnis zu den

Beinen zu kurz dimensioniert. Die Gestaltung im Allgemeinen scheint verwandt mit Charakteren in Computerspielen und auch die Sexualisierung des Erscheinungsbilds wird mit vergleichbaren Mitteln bewirkt. In einem Interview meint Wolfson in Bezug auf die Striemen, dass er die Figur aussehen lassen wollte, als ob sie mehr oder weniger unverletzt und nur schmutzig aus einer nicht näher bestimmbar Situation hervorgegangen sei: „The dirt was about the idea that she had escaped from something, but she’s not hurt“²⁷. Aufgrund des Zusammenspiels der Inszenierung, ihrer Darstellung und der fehlenden Kontextualisierung ihres Charakters fällt es mir schwer, sie als Heldin zu verstehen. Wie bereits erwähnt, erinnert mich die Inszenierung mehr an eine Gefangene als an eine siegreiche Actionheldin. Durch die Kleidung, die Proportionen ihres künstlichen Körpers und die an Poledance erinnernde Stange in ihrer Brust schwingen Parallelen zu dem Aussehen einer Stripperin mit. Die Überlegung, die Striemen könnten eine vorhergegangene Vergewaltigung andeuten, liegt nahe. Der Künstler scheint dies aber nicht zu thematisieren.

Das Werk erzeugt eine bedrohliche Atmosphäre: Wer hier Opfer oder Täterin ist, lässt sich bei vorerst oberflächlicher Betrachtung nur schwer beurteilen. Diese Atmosphäre geht, so scheint es, zwar von der Figur und ihrer Gestaltung aus, sie strahlt jedoch keinerlei Macht aus oder stellt an sich eine Bedrohung dar – auch dann nicht, wenn man einmal von der sichtbaren Tatsache absieht, dass es sich um eine Kunstinstallation handelt. Es wird vielmehr, so denke ich, anhand ihrer Erscheinung eine Vorstellung von Bedrohung thematisiert und ‚in den Raum gestellt‘, diese ist aber an sich schon abstrakt und birgt aus mehreren Gründen keine tatsächliche Gefahr. Die Art der Inszenierung trägt dazu bei, dass man als Betrachterin nicht das Gefühl hat, mit einer potenten Gefährdung konfrontiert zu sein, obwohl eine solche Bedrohung durchaus präsent ist. In erster Linie ist das darauf zurückzuführen, dass sie mehr oder weniger an die Wand geschraubt ist. Die Gefahr, die sie unterschwellig ausstrahlt, ist baulich und auch konzeptuell gebannt. Die Atmosphäre von Furcht und ihrer Bezwingung in

²⁷ Vankin 2014, <http://lat.ms/1AxfPnw> Gesehen am 23.05.2107.

Zusammenhang mit der Art der Darstellung der weiblichen Figur ist eine Vermischung zahlreicher kulturell geprägter Kontexte. Hier wird die Täterin gleichzeitig zum Opfer und zur Bedrohung, ohne dass die Tat, ihre Macht oder die Ursache der Situation thematisiert wird. Die Geschichte von Gewalt, die Hexenmaske, die weibliche Sexualisierung der Figur kommen alle aus kulturellen Kontexten, in denen, wie sich noch zeigen wird, genau diese Undurchsichtigkeit der Ursachen von Unterwerfener und gefährlicher Täterin relevant ist, um Bedeutungszusammenhänge zu verstehen. Der Künstler setzt diese Mittel meiner Wahrnehmung nach ein, ohne sie gleichzeitig kritisch zu thematisieren.

Selbst wenn die Figur eine Gefahr bedeuten würde, so ist diese durch die Stange in ihrer Brust, die sie fest an den Spiegel bzw. die Wand bindet, in Schach gehalten. Ich würde ihr spätestens ab jenem Moment keine Eigenmacht mehr zugestehen, in dem Wolfsons Stimme aus ihr zu sprechen beginnt.²⁸ Gleichzeitig macht sie nicht eindeutig den Anschein, ein Opfer zu sein, was an der Maske oder an der gesamten Inszenierung liegen könnte, in der sie nicht zwingend als schwach rezipiert werden muss. Durch die Maske kann man sie nie ebenso direkt ansehen, wie sie die Besucherinnen anvisiert.

1.2 Reaktionen der Presse und Interviews mit Jordan Wolfson

Ich möchte nun auf einige Veröffentlichungen in Form von Rezensionen und Interviews mit dem Künstler eingehen und lege dabei das Hauptaugenmerk auf deren inhaltliche Positionen zu dem Erscheinungsbild des Roboters sowie weiteren Ebenen der Arbeit.

Die Kontexte der Artikel bzw. Interviews und der Autorinnen sind sehr verschieden, was eventuell auf die Entertainment-artigen und popkulturellen Elemente in der Ästhetik und Wirkung der Arbeit Wolfsons zurückgeführt werden kann.

Für meine Fragestellung ist vor allem relevant, wie grundsätzlich inhaltlich auf *Female Figure* reagiert wurde und wo die Schwerpunkte bei der Rezeption lagen. Beginnen möchte ich mit dem Artikel „Eye Contact. The internalized contradictions of a

²⁸ Natürlich ist Eigenmacht ein fragwürdiger Begriff in Bezug auf einen Roboter. Da in diesem Fall im Werk aber auch künstlich keine solche suggeriert wird, erscheint die Verwendung vor allem als ein Verweis sinnvoll.

generation embodied in Jordan Wolfson's work“ von Richard Birkett.²⁹ Diese Kritik erschien mir anfangs als umfassend und vielschichtig, doch bedarf es hier eines genaueren Hinsehens.



(Abb. 4)
Die Figur
bei einer

Tanzbewegung

Richard Birkett ist Kurator und seit Frühling 2017 Chief Curator des *Institute of Contemporary Arts* in London.³⁰ In dem Artikel wird Wolfson's bisheriges Werk [Stand 2014] herangezogen und anhand mehrerer Beispiele von einem kunstkritischen Standpunkt aus diskutiert.

Nicht nur im Titel, sondern auch gleich im ersten Satz des Textes nimmt Birkett direkt auf die Thematik Blickkontakt Bezug, die sich seiner Beobachtung nach durch viele Arbeiten Wolfson's zieht und welche er als zentrales Merkmal seiner Arbeitsweise benennt. Um dies auszuführen, greift er einen bereits vom Künstler selbst verwendeten Begriff auf, die *formal bridge*: „If eye contact is both the semblance of a ‚truthful‘

²⁹ Vgl Birkett 2014,

Gesehen am 12.04.2017.

³⁰ Vgl. Homepage des ICA, <https://www.ica.art/about/ica-staff> Gesehen am 06.11.2017.

<https://bit.ly/2G3mwSr>

connection and in the right hands a mask for falsity, Wolfson has pursued this ‚formal bridge‘ into a realm of heightened artifice and discomfoting disclosure.³¹ Mit dieser *Brücke* ist es Wolfson laut Birkett möglich, eine spezielle Qualität von übersteigerter Künstlichkeit und Direktheit, einer unangenehmen Offenbarung in seinen Arbeiten zu kreieren.³² Er arbeitet diese These im Folgenden anhand mehrerer Werkbeispiele heraus, neben *Female Figure* möchte ich noch *Raspberry Poser* (2012) erwähnen: Ein Animationsvideo, das Birkett inhaltlich in folgendem Satz zusammenfasst: „Bouncing HIV virus particles and ethereal floating condoms emitting cascades of love hearts roved the streets and luxury lifestyle boutiques of New York’s SoHo“³³. Wolfson greift in diesem Video ähnlich wie bei *Female Figure* auf spielerische Art in Verbindung mit popkulturellen Elementen und Ästhetiken – z.B. verwendet er eine bearbeitete Version von Beyoncés Song *Sweet Dreams and a Beautiful Nightmare* – Themen auf, die mit gesellschaftlichen Problematiken und den damit verbundenen Diskriminierungen und Diffamierungen in Zusammenhang stehen. Bei *Raspberry Poser* ist es ein HI-Virus, der in Form von roten Herzen dargestellt wird, obwohl der öffentliche Umgang mit dieser Krankheit seit ihrem ersten Auftreten in den 1980er Jahren massive Homophobie und gesellschaftliche Stigmatisierungen zu Tage brachte und immer noch bringt.³⁴ Die Installation *Female Figure* bezeichnet Birkett sogleich als eine Situation, in der die Betrachterin mit einer frappierenden Begegnung mit Augenkontakt konfrontiert wird. Ihr Erscheinungsbild beschreibt er als irgendwo zwischen einer Britney Spears-Bühnenidentität und einer übersexualisierten Manga-Figur schwankend.³⁵ Dem Eindruck des Autors nach, wird Wolfsons Werk zum Schauplatz einer Montage von verdichteten Inhalten, indem der Blick – „the gaze“³⁶ – die Rolle einer Art Zersetzung – „disintegration“³⁷ – übernimmt. Auch greift die Installation, dem Artikel zufolge,

³¹ Birkett 2014, <https://bit.ly/2G3mwSr> Gesehen am 12.04.2017.

³² Vgl. Birkett 2014, <https://bit.ly/2G3mwSr> Gesehen am 12.04.2017.

³³ Birkett 2014, <https://bit.ly/2G3mwSr> Gesehen am 12.04.2017.

³⁴ Vgl. Hieber 2012, S. 66.

³⁵ Vgl. Birkett 2014, <https://bit.ly/2G3mwSr> Gesehen am 12.04.2017.

³⁶ Birkett 2014, <https://bit.ly/2G3mwSr> Gesehen am 12.04.2017.

³⁷ Birkett 2014, <https://bit.ly/2G3mwSr> Gesehen am 12.04.2017.

Fragen zur Inszenierung in der zeitgenössischen Ausstellungspraxis auf: Es eröffnen sich Diskurse rund um theatrale Aspekte einer Skulptur und um Tendenzen, Bühnenkunst im Ausstellungsraum aufzuführen, so Birkett.³⁸ Dadurch, dass man Jordan Wolfsons *Female Figure* nur alleine oder in Kleingruppen begegnen kann, da der Zutritt zum Ausstellungsraum limitiert ist, werde der Eindruck einer individuellen Performance, die speziell für die jeweilige Besucherin aufgeführt wird, noch verstärkt. Die Spannung insgesamt und vermutlich auch die Intensität des Blickkontakts bzw. aller *formal bridges* wird durch dieses Vorgehen verstärkt. Ich denke auch, dass der kleine Raum mit wenig Besucherinnen eine Situation herstellt, in der es eventuell leichter fällt, eine persönliche Beziehung zum Kunstwerk aufzubauen, was förderlich für die Gesamtwirkung der Installation und die der emotionalen Ebenen ist, mit denen sie spielt. Die Betrachterin wird in ein ungewisses Szenario involviert, eine vorgetäuschte Nähe entsteht, die permanent als künstlich spürbar wird, da sie durch das vorprogrammierte Agieren und das maschinelle Auftreten des Roboters immer wieder gebrochen wird. In einem Video auf der Homepage des *Stedelijk Museum Amsterdam* erklärt Wolfson, dass er vermeiden wollte, dass viele Menschen auf einmal im Raum sind, da die Installation sonst zu einem Spektakel werden würde.³⁹ Versteht man den Roboter als Puppe, so der Autor, fängt er sich bloß in den Raum als ein weiteres Objekt und es werden keine neuen Verhältnisse kreiert. Trotzdem entstehe das Bewusstsein, als Betrachterin selbst ein Objekt in den Augen des Roboters zu werden.⁴⁰ Es handelt sich unübersehbar um eine Maschine, deren Verhalten programmiert ist und doch erzeugen einzelne Komponenten in kurzen Momenten die Vorstellung eines denkenden Wesens hinter den künstlichen Augen, was eine gewisse Ehrfurcht auslösen kann. Diese Interpretation schlägt vor, dass neben der Stimme des Künstlers noch andere menschliche, beseelte Qualitäten in dieser Figur zu finden sind bzw. im losen Narrativ des Charakters vielleicht einmal vorhanden waren. Diese Momente der Intimität, die Tatsache, fast alleine mit der Gestalt zu sein, das Erwidern ihrer Blicke, die persönliche Stimme oder das an Selbstinszenierung auf Social Media erinnernde Posieren der

³⁸ Vgl. Birkett 2014, Gesehen am 12.04.2017.

³⁹ Vgl. <http://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/jordan> Gesehen am 25.05.2017.

⁴⁰ Vgl. Birkett 2014, <https://bit.ly/2G3mwSr> Gesehen am 12.04.2017.

künstlichen Hexe/Stripperin/Actionfigur vor dem Spiegel werden von permanentem Maschinensummen untermalen und stets in ihrer künstlichen Beschaffenheit hervorgehoben.

Die unverdeckten Schulter- und Ellenbogengelenke erinnern an die Herkunft der Kreatur als von Menschenhand gebaute Maschine und erzeugen, Birkett zufolge, eine Transparenz hinsichtlich des Konstrukts aus Menschenähnlichkeit und programmierter Karikatur, welches Birkett als gut durchdachtes beschreibt.⁴¹ Den Begriff der Karikatur finde ich interessant, denn eine Karikatur würde ja eine Übertreibung bedeuten. Wie sich in den beiden Interviews, deren Zusammenfassung noch folgt, zeigen wird, scheint Wolfson aber eher um Relativierung von inhaltlichen Aspekten bemüht zu sein, was sich unter anderem schon in dem bemüht neutralen Titel *Female Figure* zeigt. Tatsächlich sehe ich in Teilen der Arbeit eine Relativierung durch Überspitzung, die Inszenierung der Hexe als Stripperin kann als überhöht sexistische Frauendarstellung

⁴¹ Vgl. Birkett 2014, Gesehen am 12.04.2017.
<https://bit.ly/2G3mwSr>

bewirken, dass sie nicht mehr ernst genommen wird. Die Brisanz der Themen, die sich um eine Karikatur einer hypersexuellen, furchteinflößenden Frau auf tun und durch eine solche karikierende Arbeitsweise angesprochen werden könnten, bleibt aber im Kunstwerk und in den Rezensionen offen. Wolfson spricht mit seiner eigenen Stimme mit selbstgeschriebenen Texten aus der Figur, wozu Birkett schreibt: „Passages such as ‚I’m getting old, I’m getting fat and I don’t believe in God‘ and ‚My mother is dead. My father is dead. I’m gay. I’d like to be a poet. This is my house‘ portray a subjectivity defined by therapy, a persona that hovers between Wolfson himself, a Woody Allenesque caricature, and a fluid everyman“⁴². Die Figur spricht diese Zeilen scheinbar zu sich selbst, doch wirkt es nicht wie ein Selbstgespräch einer ausgereiften Persönlichkeit, der Text ist genauso sichtbar geskriptet wie die Figur unecht ist. Das Spannungsverhältnis, das sich zwischen der lasziv und gleichzeitig böse wirkenden weiblichen Figur und der männlichen Stimme ihres Erschaffers, der aus ihr spricht, aufbaut, behandelt Birkett in diesem Zusammenhang nicht, er nimmt die junge männliche Identität ‚ihres‘ Denkens unhinterfragt an. Die Entscheidung des Künstlers, aus ihr zu sprechen, wird mehr oder weniger legitimiert, indem sie nicht angesprochen wird, und es fehlt eine Thematisierung der Identität des Roboters. Die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Verhältnissen und Sexualität, die laut Birkett charakteristisch für Wolfson ist, kommt, wie er meint, in Form des gesprochenen Texts besonders deutlich hervor. Wolfsons Werk verkörpere dessen Generation, argumentiert Birkett, eine Generation welche ihre Teenagerzeit zwischen „a burgeoning hypersexualized cultural economy [und] media-stoked specter of sexually transmitted disease“⁴³ verbracht habe. Wolfson spricht in einem weiter unten zusammengefassten Interview mit Goldstein auf ähnliche Weise darüber, dass er sich verschmutzt fühle durch seine kulturelle Prägung.⁴⁴

Birkett schließt seinen Artikel mit einem Absatz, in dem er schlussfolgert, der oben erwähnten *formal bridge* – dem Blickkontakt – wohne die Idee inne, Betrachterinnen und Kunstwerk auf eine Ebene zu heben, die ermögliche, über einem Hinterfragen von Inhalten, eigener Positionen und Diskursen zu stehen. Birkett meint wohl, es ginge

⁴² Vgl. Birkett 2014, <https://bit.ly/2G3mwSr> Gesehen am 12.04.2017.

⁴³ Birkett 2014, <https://bit.ly/2G3mwSr> Gesehen am 12.04.2017.

⁴⁴ Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

Wolfson darum, etwas zu zeigen und gleichzeitig anhand der *formal bridges* zu ermöglichen, dies ohne Subjektivierung zu betrachten. Der Künstler wolle das kalkulierende Selbst ausschalten um einen Zustand von Gleichgültigkeit zu erlangen.⁴⁵ Meiner Ansicht nach kann sich diese Gleichgültigkeit jedoch nur dann einstellen, wenn man sich nach einer Befreiung von der Schwere in Bezug auf die selben Themen aus der selben Position wie der Künstler sehnt und diese Komplexität nur eine äußerlich auferlegte, eine abstrakte, ist. Ist diese Komplexität eine, mit der man unausweichlich durch Diskriminierungen aufgrund der eigenen Hautfarbe, Religionszugehörigkeit oder dem Geschlecht konfrontiert ist, verhält sich dies wahrscheinlich anders. Die Position, die es erlaubt sich über Diskurse und Positionierungen hinauszuhoben, würde ich als eine privilegierte beschreiben, da der eigene Bezug zu den Thematiken in diesem Fall nur ein theoretischer und man selbst nur indirekt betroffen ist. Eine Benennung der Diskurse, über die man vermeintlich hinausgehoben wird, fehlt, obwohl die kulturellen Kontexte, derer sich Wolfson in seiner Arbeit bedient, durchaus einer näheren Betrachtung würdig sind. Die Mischung aus Überlegenheit und gleichzeitiger Angst vor den mitschwingenden Grausamkeiten, die sich beim Betrachten der Installation potentiell einstellt, lebt meiner Meinung nach nicht zuletzt von der Reproduktion von Privilegien und Diskriminierung, die von einer weißen, wohlhabenden Gesellschaftsschicht ausgehen. Die Arbeit scheint eine Gleichgültigkeit gegenüber der durchaus fragwürdigen Darstellung von Weiblichkeit zu vermitteln, es ist offenbar nicht notwendig, zu hinterfragen, anhand welcher Mittel etwas und was genau eigentlich durch die Roboterfrau personifiziert wird. Vorrangig scheint der Aspekt von Unterhaltung und Erregung zu sein, die Aufregung und die Irritation vernebeln die Sicht auf die Ursachen, die zu dem vorhandenen Szenario und den Empfindungen der Betrachterinnen führen. Durch die scheinbare Notwendigkeit der brutalen Unterwerfung der Kreatur, die durch Elemente wie die in den Brustkorb gerammte Stange und die Vereinnahmung ihrer verbalen Äußerungen durch die Stimme des Künstlers suggeriert wird, ist die Annahme, dass sie Böses birgt, von vornherein eher legitimiert. Die Begriffe ‚Publikum‘ und ‚Inhalte‘ werden in diesem Artikel relativ pauschal eingesetzt und es wird nicht näher darauf eingegangen, welche Inhalte und welches Publikum angesprochen sein sollen. Dies klarzulegen, würde Birketts Analyse um

⁴⁵ Vgl. Birkett 2014, <https://bit.ly/2G3mwSr> Gesehen am 12.04.2017.

einiges spezifischer und aufschlussreicher machen. Wolfson thematisiert ganz konkrete Themen in seinen Arbeiten, seine formale Sprache ist klar und deutlich. Die Perspektive, aus welcher der Künstler auf diese Themen zugeht, ist eine mehr oder weniger stark subjektiv gefärbte, die den eigenen Standpunkt zentral macht, aber eben nicht reflektiert. Meine Kritik an seiner Arbeit zielt in erster Linie darauf, dass er gesellschaftliche Probleme behandelt und Thematiken anspricht, welche ihn selbst nicht betreffen. Was mir in Birketts Artikel fehlt und was auch die gesamte Kritik um einiges präziser machen würde, ist die Benennung der konkreten Inhalte. Im Falle von *Female Figure*, ebenso in den Vergleichen mit Britney Spears oder einer Manga-Figur, sind es Genderthemen, die erwähnt werden sollten, die männliche Perspektive, aus der heraus der Roboter geschaffen wurde, müsste thematisiert und in ihrer Bedeutung erkannt werden.⁴⁶ Der Blick eines heterosexuellen, weißen Mann, von dem die Arbeit geprägt ist, scheint völlig außer Frage gestellt zu sein. Würde man beginnen, die Figur des Urhebers näher zu untersuchen käme früher oder später zum Vorschein, dass die Arbeit gezeichnet ist von der kulturellen Prägung eines weißen, heterosexuellen amerikanischen Mannes, der, seinem Universitätsabschluss nach zu urteilen, aus relativ wohlhabenden Verhältnissen kommt. Wolfson trifft formale und inhaltliche Entscheidungen aus einem nicht irrelevanten Kontext weißer Privilegien heraus. Die Art und Weise, wie er spezifische Inhalte in seiner Arbeit verdichtet und überzeichnet, spricht meiner Beobachtung nach dafür, dass dieser kulturelle Kontext für die Idee sowie für die Wirkung der Arbeit ausschlaggebend ist.

Ich zweifle außerdem an, dass Wolfson das Publikum generell über ein kritisches Hinterfragen von Inhalten erhebt, denn diese Sichtweise lässt außer Acht, dass dies in erster Linie für jene Menschen funktioniert, welche sich in einer ähnlichen gesellschaftlichen Position befinden wie Wolfson und sich so durch den Blickwinkel des Künstlers bestätigt fühlen können. Dieses Gefühl von Bestätigung der eigenen Position sehe ich als einen Schlüssel, um sich über die Inhalte hinausheben zu lassen. Um das in die Lesart der Arbeiten Wolfsons einzubinden, müssen die Inhalte, die bei ihm vorkommen, zuerst benannt und anschließend auch aus anderen möglichen Perspektiven beleuchtet werden, die in der Arbeit keine Bestätigung finden können. Dass bei *Female Figure* eine Sprache gesprochen wird, welche nur für eine beschränkte

⁴⁶ Vgl. Birkett 2014, <https://bit.ly/2G3mwSr> Gesehen am 12.04.2017.

Zielgruppe relevant ist und, wie ich noch versuchen werde herauszuarbeiten, auch von dieser Abgrenzung lebt, wird von Birkett entweder einfach nicht erwähnt, nicht erkannt oder als selbstverständlich angenommen. Interessant aber ist vor allem die gesellschaftliche Legitimation einer bestimmten Furcht vor Weiblichkeit, durch die Birkett und Wolfson von dem Zwang be⁴⁷freit sind, sich gewisse Fragen stellen zu müssen.

Ich möchte nun auf ein Interview eingehen, welches Wolfson mit Andrew Goldstein, dem Chefredakteur der Online-Plattform www.artspace.com⁴⁸ im Jahr 2014 telefonisch geführt hat. Es entstand zu jener Zeit, als *Female Figure* zum ersten Mal ausgestellt wurde.⁴⁸ Es geht um die gesamte Ausstellung Wolfsons in der *David Zwirner Gallery*⁴⁹, der Roboter ist ein zentrales Thema des Artikels, die Aufregung um einen derartigen Roboter in der bildenden Kunst ist scheinbar groß.

Eine der ersten Fragen an Wolfson betrifft die erst frische Zusammenarbeit von Zwirner und dem Künstler. Aus Wolfsons Antwort erfährt man, dass diese aus einer Aneinanderreihung von Ereignissen zwischen den beiden hervorgegangen sei, die damit begann, dass Wolfson Zwirner erklärte, dass er aus verschiedenen Gründen Vorbehalte hinsichtlich einer Präsentation seiner Videoarbeiten in einer Gruppenausstellung in Zwirners Galerie habe. Der Galerist habe Wolfson daraufhin angeboten, besagte Einzelausstellung von 2014 zu gestalten, was dem Künstler die Produktion von *Female Figure* ermöglichte. Wolfson erzählt auch von der Suche nach den geeigneten Entwicklerinnen für seinen Roboter, welche ihn letztendlich zu *Spectral Motion* – eine Firma für die Herstellung von Animatronik in Kalifornien⁵⁰ – führte. Der Homepage ist zu entnehmen, dass die Firma für zahlreiche Hollywood-Produktionen Aufträge erfüllt hat.⁵¹ Auf die Frage hin, wie er denn überhaupt dazu kam, Animatronik für seine Kunst zu verwenden, erzählt er von dem Inspirationsmoment für *Female Figure*: Dem Besuch

⁴⁷ Vgl. Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

⁴⁸ Vgl. Homepage David Zwirner Gallery, <http://www.davidzwirner.com/exhibitions/jordanwolfson> Gesehen am 26.05.2017.

⁴⁹ Vgl. Homepage David Zwirner Gallery, <http://www.davidzwirner.com/exhibitions/jordanwolfson> Gesehen am 26.05.2017.

⁵⁰ Vgl. Homepage Spectral Motion, <http://www.spectralmotion.com/> Gesehen am 26.05.2017 ; Finkel 2014, <http://www.wmagazine.com/story/jordan-wolfson-robot-artist> Gesehen am 26.05.2017.

⁵¹ Vgl. Homepage Spectral Motion, <http://www.spectralmotion.com/> Gesehen am 26.05.2017.

in einem Vergnügungspark, bei welchem er animatronische Figuren Barack Obama, Mark Twain und Benjamin Franklin imitieren sah. Es sei nicht die Tatsache gewesen, welche Persönlichkeiten die Roboter darstellten, die ihn faszinierte, sondern die physische Qualität bzw. die Körperlichkeit, die durch die Art der technologischen Ausführung gegeben war. Im Interview drückt er diese Faszination folgendermaßen aus: „After experiencing that I couldn't help but want to take that physicality and put it into my own work“⁵². Vor allem jener Moment, als die Obama-Figur im Sprechen ihre Handflächen nach oben drehte und die Finger ausstreckte, um das Gesagte mit einer Geste zu unterstreichen, habe ihn besonders beeindruckt. Die feingliedrige Bewegung der Finger ist dann auch bei *Female Figure* ein Merkmal, das ihre Erscheinung und ihren Tanz besonders menschlich erscheinen lässt.

Der Künstler beschreibt auch einen anderen ausschlaggebenden Inspirationsmoment, der in einer frühen Entstehungsphase intuitiv stattgefunden hat. Er beschloss die Position der Figur im Raum: Sie soll mit dem Rücken zu den Betrachterinnen vor einem Spiegel stehen, über den sie Blickkontakt zum Publikum aufbauen kann. Es sei auch relevant, dass die Zuschauerinnen den Roboter über den Spiegel betrachten können: „I imagined that there would be a mirror the animatronic looks through, creating something that functions as a camera frame for the viewer, so it would be like looking at her image in cinema or off your iPhone or whatever, and it would create that same bridge for the audience“⁵³. Er setzt den Spiegel als eine Art Display ein, um den Betrachterinnen zu ermöglichen, die Skulptur in besonderer Weise anzusehen und zu beobachten. Die Besucherinnen können die Figur trotz des Blickkontakts indirekt betrachten. Wolfson verwendet hier wieder den Begriff der *Brücke*, wenn er die Besonderheit, die Figur durch den Spiegel ansehen zu können, betont. Vielleicht ist das ein weiteres Element, das unterstützt, dass nicht zwingend über die Ursprünge und die Geschichte der Figur nachgedacht werden muss: Man ist durch die Inszenierung dazu eingeladen, sie ‚von außen‘ zu betrachten; man wird zwar miteinbezogen, hat aber keinerlei Einfluss auf die Situation.

⁵² Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

⁵³ Vgl. Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

Wolfson meint, das Aussehen beruhe auf einem bereits existierenden Cartoon-Charakter.⁵⁴ Er beschreibt seinen künstlerischen Zugang bei diesem Prozess folgendermaßen: „I was interested in the physicality of the female form and how there's a kind of guttural reaction to physical sexuality that I experienced in my looking at women, or looking at bodies in general, the male form included“⁵⁶. Er stellt die Verbindung zu einem Cartoon-Charakter her, jedoch nur in Bezug auf Repräsentation von Körperlichkeit und nicht, wie es sich auch anbieten würde, im Kontext eines Charakters, der innerhalb eines Narrativs existiert, in dem er eine eigenständige Rolle als Teil einer Handlung vertritt. Es wird nicht besprochen, mit welchen Mitteln hier abgesehen von der feingliedrigen Gestik der Hände Körperlichkeit repräsentiert wird, stattdessen bezieht sich Wolfson auf die (eigene) körperliche Reaktion, die bei ihm durch den Anblick einer solchen ausgelöst wird.

Die Hexenmaske war offenbar auch schon Teil einer frühen Vision für die Figur: „The way these things come about in my mind, they're built out of intuitive flashes, and I immediately saw her wearing a witch's mask, with the mask acting as a kind of formal device [...]“⁵⁵. Er versieht die Maske mit einer Funktion, um die Rezeption in einen gewissen Rahmen zu setzen: „[...] it lets you look at her in a safe way while at the same time crosses out the possibility of looking at her as an object of desire“⁵⁶, ähnlich, wie er es bei der Blickführung durch den Spiegel tut. Er baut eine Figur mit menschenähnlicher Körperlichkeit und betont diese anhand von Merkmalen, die in Verbindung mit ihrem künstlichen Geschlecht stehen: Überbetonte Körperteile wie Gesäß, Hüften und Brüste, die nur spärlich mit Kleidung bedeckt werden. Mit der Hexenmaske will er ausschließen, dass sie als Lustobjekt wahrgenommen wird, ansonsten ermöglicht er ein ungestörtes Beobachten der weiblichen Figur.

Goldstein ist in seinem *Q&A* daran interessiert, wie Wolfson in seinen Arbeiten mit Musik umgeht und der Künstler bestätigt, dass er sie wie ein „found object“⁵⁷ behandelt.

⁵⁴ Vgl. Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

⁵⁶ Vgl. Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

⁵⁵ Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

⁵⁶ Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

⁵⁷ Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

Den Akt des Findens und Übernehmens von Musikstücken setzt der Künstler damit in Zusammenhang, wie er mit Kultur in seiner künstlerischen Produktion allgemein verfährt und meint: „I also think that it’s interesting to take something out of culture that in a lot of ways was made by culture – to take this byproduct of culture, which is what I consider a lot of this pop music to be, and then to recycle it by fertilizing my work with it. I feel the act of simply taking and not changing is radical“⁵⁸. Diese Arbeitsweise, etwas (Kulturelles) zu nehmen und in seiner Kunst unverändert einzusetzen, könnte auch als Erklärung für seine Art, Weiblichkeit in *Female Figure* zu repräsentieren, dienen.

Anders verfuhr er bei dem Text, den die Figur spricht: Auf die Frage hin, wie es dazu kam und, was es mit dem Satz „My mother’s dead, my father’s dead, I’m gay, I’d like to be a poet. This is my house“⁵⁹ auf sich hat, antwortet Wolfson, dass er den gesamten gesprochenen Text selbst verfasst habe. Gleichzeitig differenziert er zwischen sich als Person und dem Inhalt des Texts, da dieser nicht autobiografisch sei.⁶⁰ Er sagt, seine Eltern lebten noch und in einem Interview mit der *Los Angeles Times* erklärte er auch, nicht homosexuell zu sein.⁶¹ Er wolle ein spezielles Freiheitsgefühl vermitteln, indem er anhand des Texts ein Lossagen von den eigenen Eltern oder dem eigenen Ursprung suggeriert und sagt, dass es eben darum bei *Female Figure* gehe: „[...] you become free, and that’s what this piece is really about, letting go of conformity“ Er fügt noch an: „And by saying ‚I’m gay,‘ that’s more about the idea of trying something on [...]“⁶². Um sich nochmals loszusagen von dem autobiografischen Aspekt der Arbeit, den man eventuell zu vermuten verleitet ist, sagt er: „My art certainly comes from me, but this isn’t me, you know? This is me talking with you now in this interview, but the artwork is a separate composition that exists entirely on its own“⁶³. Es klingt, als stünde hinter dieser Aussage ein Universalitätsanspruch, als wäre es möglich, sein Werk ohne Einbezug seines Hintergrunds, seiner Person zu betrachten. Seine vorgeschlagene Methode, sich von Konformität oder Systemzwang loszulösen, sagt jedoch einiges über

⁵⁸ Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

⁵⁹ Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

⁶⁰ Vgl. Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

⁶¹ Vgl. Vankin 2014, <http://lat.ms/1AxfPnw> Gesehen am 23.05.2107.

⁶² Vankin 2014, <http://lat.ms/1AxfPnw> Gesehen am 23.05.2107.

⁶³ Vankin 2014, <http://lat.ms/1AxfPnw> Gesehen am 23.05.2107.

seinen eigenen Ausgangspunkt aus. Das wird erkennbar, wenn man seinen im Werk widergespiegelten Blickwinkel nicht mehr als normativ, also logisch, natürlich oder gegeben versteht, sondern als einen spezifischen, durch besondere Umstände entstandenen.

Die eigenen Ursprünge und kulturellen Prägungen scheinen für Wolfson welche zu sein, denen man durch eine Geisteshaltung oder durch individuelle Entscheidungen den Rücken kehren kann. Wenn er sagt „[...] by saying ‚I’m gay,‘ that’s more about the idea of trying something on [...]“⁶⁴ spricht er davon, sich eine andere Identität zuzulegen, um ‚etwas‘ auszutesten. Man kann in seiner Position scheinbar ohne weiteres andere Rollen, die wiederum mit anderen gesellschaftlichen Bedingungen verknüpft sind, ausprobieren und wieder ablegen. Es handelt sich hier um einen weißen, heterosexuellen jungen Mann, der in seiner Kunst Homosexualität, diffamierte Weiblichkeit und Aids aufgreift und ‚anprobiert‘. Die Antwort auf die Frage, wodurch er sich dazu legitimiert fühlt, die Brisanz anderer Lebenswelten so intuitiv aufgeladen in seiner Kunst einzusetzen, bleibt unbeantwortet. Ich finde keinerlei Informationen darüber, ob er sich mit dieser Problematik kritisch auseinandersetzt. Ist ‚letting go of conformity‘⁶⁵ ein Befreiungsakt aus den Systemzwängen von *white guilt*, den Schuldgefühlen eines weißen und deshalb privilegierten Gesellschaftsmitglieds, die Befreiung von der Last des schlechten Gewissens, von vornherein besser gestellt zu sein? Handelt es sich um einen Befreiungsschlag von der beschwerlichen Komplexität, mit der man sich in diesem Falle als reflektierte Person konfrontiert sieht? Wolfsons Vorschläge, sich von *conformity*, von Anpassung an eine Lebenswelt loszusagen, beziehen sich auf das System, in dem er lebt. Ist man ein Mensch, der in einer gesellschaftlich von vornherein schlechter bewerteten Situation ist, bedeutet ‚letting go of conformity‘⁶⁶ vermutlich etwas ganz anderes und bringt völlig andere Prozesse mit sich, die höchstwahrscheinlich nicht nur intellektuelle sind.

Diese ausführlicheren Äußerungen zu seinem Arbeitsprozess und dem eigenen Zugang zu *Female Figure* bzw. Wolfsons künstlerischen Verfahrensweisen generell werden im

⁶⁴ Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

⁶⁵ Vgl. Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

⁶⁶ Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

Verlauf meiner Untersuchung noch wichtig sein, denn sie sind aussagekräftig bezüglich dessen, wie selbstverständlich er mit seinen Privilegien umgeht. Er geht scheinbar davon aus, dass er Deutungsmacht über die gesellschaftspolitischen Fragen hat, die sich in *Female Figure* sammeln und sagt: „[...] if you looked at the animatronic female figure for gender politics [...] you would [...] be disappointed“⁶⁷. Gerade durch diese Aussage bestätigt er die Selbstverständlichkeit seines männlich dominierten Zugangs, der es ermöglicht, über manches hinwegzusehen, was, wie später bei der Aufarbeitung des Mythos der Erinnyen noch deutlich werden wird, in einer genderpolitisch relevanten Tradition steht. Passend ist auch, wie der Absatz weitergeht: „The thing about these artworks is that they're always about a distorted form, but the distorted form is just an external factor, and inside that is the intention behind the work. [...] all the works have very positive intentions behind them. They're not about hatred and they don't propagate hatred. I think they're about witnessing culture. It's like, I consider myself a witness to culture, not a judge. And I come from culture, I'm born into culture, the world is polluted—that pollution is inside my body, it's inside my mind, and these are the images that come out of my mind“⁶⁸ Diese Aussage ist Teil der Antwort auf eine Frage, in welcher er auf die „angst and extremity“⁶⁹ in seiner Arbeit im Allgemeinen angesprochen wird. Der Künstler prophezeit also eine Enttäuschung, will man sich bei *Female Figure* mit genderpolitischen Fragen auseinandersetzen und verortet eine Verschmutzung durch Kultur in sich selbst, welche sich in seiner Arbeit kanalisiert. Er bezeichnet sich selbst als Zeuge von Kultur und nicht als Richter und betont, dass hinter seinen Werken vor allem positive Intentionen stecken.⁷⁰ In dem Zusammenhang wäre der Befreiungsakt durch das Lossagen von den eigenen Ursprüngen dann vielleicht als eine Idealvorstellung zu verstehen, rein zu sein von kulturellen Zwängen bzw. Belastung, von der kulturellen Verschmutzung, von der er spricht, befreit von schlechtem Gewissen. Das Emporheben über Inhalte, welches Birkett beschreibt, wäre dann ein Sich-Freimachen von kultureller Verschmutzung bzw. ein Lossagen von den eigenen Prägungen und Zuordnungen, was meine These, dass seine gesellschaftliche

⁶⁷ Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

⁶⁸ Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

⁶⁹ Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

⁷⁰ Vgl. Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

Position stark in seine Arbeit einfließt, bestätigt. Die Bilder, die Wolfson in seiner Kunst verarbeitet, haben dieser Aussage nach einen Ursprung in der Kultur, von der er geprägt ist, und gleichzeitig sagt er, er richte nicht über diese. Ich bezweifle die Möglichkeit, dass er ein neutraler Zeuge seiner Einflüsse sein kann. Ich denke nicht, dass es ihm möglich ist, einfach nur ein ‚Zeuge‘ von Kultur zu sein, seine künstlerische Arbeit und „intuitive flashes“⁷¹ entstehen erst durch seine persönliche Interpretation und Verarbeitung dieser Prägungen. Wenn er sagt, er richtet nicht, ist diese Positionierung nur möglich, weil sein Blickwinkel gesellschaftliche Gültigkeit hat und Bestätigung

⁷¹ Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

findet. Was er ‚nicht richten‘ nennt, mutet mir als ein ‚nicht reflektieren‘ seines Kontexts an.

In dem bereits in der Einleitung erwähnten Essay über Jordan Wolfson im Magazin *Kaleidoscope* geht es wieder um sein Schaffen im Allgemeinen. Wolfson blickt vom Cover der Herbstausgabe von 2016 direkt in die Augen der Leserinnen, er ist mit dem Rücken zur Kamera abgebildet, blickt durch einen Spiegel in die Linse und stellt mit demselben ‚Trick‘, den er bei *Female Figure* einsetzt, Augenkontakt zur Betrachterin her. Das Magazin hat ein *Mono* über Wolfson gestaltet, es beinhaltet einen Artikel von Alexander Shulan und ein Interview, das Beatrix Ruf mit dem Künstler führte.

Der Essay beginnt damit, dass Shulan erzählt, bereits Gerüchte über lange Schlangen vor einer gigantischen animatronischen Installation Wolfsons gehört zu haben, als ihm ein Video der Arbeit *Colored Sculpture* (2016), ebenfalls ein animatronischer Roboter, unterkam. Bei dieser Installation hat der Roboter die Gestalt eines Kindes. Eine lebensgroße Puppe mit dem Aussehen eines Jungen mit roten Haaren und Sommersprossen, angelehnt an Mark Twains Huckleberry Finn, dem Maskottchen des Magazins *Mad* und dem amerikanischen Kinder-TV-Klassiker Howdy Doody.⁷² Am Kopf, am rechten Arm und am rechten Fuß der Figur sind dicke Eisenketten angebracht, mit denen sie durch den Raum gezerrt, in die Höhe gezogen und abrupt wieder fallen gelassen wird, sodass sie auf den Boden knallt. Immer wieder erschallt der Song „When A Man loves a Woman“ von Percy Sledge, hört plötzlich wieder auf, um zu einem späteren Zeitpunkt an einer anderen Stelle wieder einzusetzen. Im Gegensatz zu *Female Figure* sieht diese Figur weniger nach Robotik, sondern mehr nach einer handwerklich gefertigten Puppe aus. Die Augen sind Bildschirme, sie können Augenkontakt aufnehmen, blinzeln und umherblicken. Shulan fasst seine ersten Eindrücke in von starken Worten gezeichneten Umschreibungen wie „interrupting the scene with the force of a punch line [...] violent [...] abrupt or bizarre“⁷³ zusammen. Ajay Kurian zieht in einem Artikel auf *artspace.com* eine Parallele zu Petruschka: „To my mind, Colored sculpture is in a way an updated version of Stravinsky’s Petroushka—a white puppet brought to life by the Charlatan, forever resentful of a world that didn’t let him have the

⁷² Vgl. David Zwirner, <http://www.davidzwirner.com/exhibitions/jordan-wolfson-0/press-release> Gesehen am 25.05.2017.

⁷³ Shulan 2016, S. 115

girl. Worse yet, a world that would allow a Moor to get the girl. Who knows what a man will do when he loves a woman, with or without her love in return?“⁷⁴. Er interpretiert die Puppe als Sinnbild für *White Victimhood*, einer Geisteshaltung, in der sich die weiße Bevölkerung als Opfer kultureller Streitigkeiten sieht. Wieder erschuf Wolfson eine Figur, anhand derer sich gesellschaftspolitische Fragen auf zweifelhaftem Weg eröffnen. Gewalt wird thematisiert, die Protagonistin, die Skulptur, ist unfähig, selbständig zu handeln, und es kommt ebenfalls die *formal bridge* zum Einsatz, wenn die Bildschirmaugen der Puppe im Raum umherblicken.

Kurz nachdem der Autor auf das Video stieß, besuchte er die Ausstellung und nun berichtet er über seine Erfahrungen mit und seine Assoziationen zu Horrorfilmen, spricht über Ängste, die er in der Kindheit entwickelte und die durch diese neuere Arbeit Wolfsons bei ihm wieder ausgelöst worden sind. Er geht noch etwas auf diese zum Zeitpunkt, als der Artikel verfasst wurde, aktuelle Ausstellung in der *David Zwirner Gallery* ein, um dann auf jene von 2014 am selbigen Ort ausgerichtete Einzelausstellung Wolfsons zu kommen, wo auch *Female Figure* erstmals zu sehen war. Er vergleicht die Thematiken der beiden Shows. Er beschreibt den Tanz des ersten Roboters als übertriebenen Striptease, der mehr als anzüglich sei. Er erwähnt auch gleich zu Beginn die Zugangsbeschränkung für das Publikum, das den Raum nur, wie oben schon beschrieben, entweder einzeln oder in kleinen Personengruppen betreten durfte. Auch die Augenerkennungs-Software, die ihr, dem Roboter in *Female Figure*, erlaubt, den Blick auf die Besucherinnen zu richten, führt er an. Shulan schildert den Blickaustausch bei *Female Figure* als eine „alienating experience“⁷⁵ und er greift den Gedanken auf, dass wir Menschen im Alltag im Umgang mit selbst agierenden Geräten eher mit der Distanz und dem *Unterschied* zwischen Mensch und Maschine konfrontiert seien und meint, dass bei Wolfson eine ganz andere Ebene dieser Beziehung angesprochen werde. Er argumentiert, dass diese Ebene „more the native provenance of psychoanalysis“⁷⁶, also eher eine in der Psychoanalyse beheimatete sei. Der Autor beschreibt die Begegnung mit dem Roboter in *Female Figure* als ein

⁷⁴ Kurian 2016, <https://bit.ly/2DPw41w> Gesehen am 03.06.2017.

⁷⁵ Shulan 2016, S. 115.

⁷⁶ Shulan 2016, S. 115.

außergewöhnliches Ereignis, ein „outrageous spectacle“⁷⁷, obwohl nur menschliche Verbindungen imitiert würden.

Die bereits bei Birkett besprochene *formal bridge*⁷⁸ taucht, wie ich es sehe, hier bei Shulan folgendermaßen auf und wird als Quelle einer Irreführung verstanden: „There are strange material disconnects and interventions: the mirror in Female Figure functions as a second mask and source of misdirection“.⁷⁹ Der Autor kommt im Zusammenhang mit einem anderen, malerischen Werk Wolfsons, ähnlich wie bereits bei der Erwähnung der Beziehung von Mensch und Maschine, auf die Beziehung zu den Objekten Wolfsons zurück: „As in the sculptural works, an impossible distance exists between the human figure and an artificial body“⁸². Shulan vergleicht die Wirkung von Wolfsons Werken mit dem Verlangen von Menschen nach Erfahrungen, welche mit „indifferent“⁸⁰ zu charakterisieren seien und zieht eine Parallele zu jenen Regungen und jenem Begehren, die, seiner Beschreibung nach, beim Ansehen von beliebten Accounts auf Instagram⁸¹ aufkommen: „sexual desire aimed at a person whom you will most likely never meet, their image widely distributed and moderated through an entirely diffident object“⁸².

Aufgreifen möchte ich auch, dass Shulan die Rezeption von Wolfsons Arbeiten in sozialen Netzwerken anspricht: „It is no surprise that Wolfson’s sculptures themselves have been the subject of wide distribution on social media; they lend themselves to this distribution and ape a new, nefarious sensibility (political and aesthetic) that facilitates their rapid consumption“⁸³. Ich verstehe diese Aussage so, dass Wolfsons Werke gleichsam aus dem Medium Internet heraus und wieder in es hinein sprechen, auch wenn sie nicht spezifisch für dieses geschaffen sind: „even if they are nominally

⁷⁷ Shulan 2016, S. 115

⁷⁸ Vgl. Birkett 2014, <https://bit.ly/2G3mwSr> Gesehen am 12.04.2017.

⁷⁹ Shulan 2016, S. 115.

⁸² Shulan 2016, S. 118.

⁸⁰ Der Autor verwendet immer wieder das Wort „*indifferent*“, welches ich in diesem Kontext am ehesten mit *unnahbar*, *gleichgültig* übersetzen würde, jedoch möchte ich das englische Original weiterhin verwenden.

⁸¹ Eine Internetplattform zum Teilen und Ansehen eigener Fotos, Vgl. www.instagram.com.

⁸² Shulan 2016, S. 118.

⁸³ Shulan 2016, S. 118.

intended to be viewed alone, in person and in direct visual exchange with the gaze of the object.“⁸⁴ Shulan analysiert die Regungen, welche die Arbeiten seiner Meinung nach hervorrufen und setzt sie in direkten Zusammenhang mit Internetverhalten von

⁸⁴ Shulan 2016, S. 118

Menschen, wenn er sie als eine Mischung aus „absurd humor, cruelty, spectacle, desire and sexual shame“⁸⁵ beschreibt.

In diesem Artikel wird auch behauptet, dass Wolfson das Erbe Jeff Koons antrete und Shulan vergleicht deren Arbeitsweisen. Als Unterschied arbeitet er heraus, dass zwar beide Künstler Phänomene wie visuelle Rhetoriken gewisser Medien wie Werbung oder auch Pornografie verwenden und überhöhen, Wolfson dies aber, Shulans Ansicht nach, mit einem extrem zeitgenössischen Blickwinkel mache, durch eine comicartig eingesetzte Ironie und sexuelle Scham. Meiner Meinung nach müsste ein zeitgenössischer Umgang mit Formen der Repräsentation auch eine zeitgemäße Reflexion des weißen männlichen Künstlersubjekts beinhalten.

Shulan schließt mit dem Absatz: „The torment, sexual angst and extravagant spectacle characteristic of much of Wolfson’s work channels and critiques a dark strain in American culture, a collective id that has emerged in the epicenter of a new political and social battleground. It should come as no surprise that amid the cascade of racism and sexual revenge he propagates, Donald Trump himself so often appears in public not unlike a human caricature, a grinning cartoon“⁸⁶, und vermittelt somit, dass Wolfson die kritischen Momente der US-amerikanischen Gesellschaft auf treffende und deutliche Weise in seinen Werken persifliert.⁸⁷ Ähnlich wie bei Birkett kritisiert und erkennt Shulan nicht die Reproduktion der eigenen Privilegien bei Wolfson. Die einzige MetaEbene, die Wolfson laut Shulan einbringt, ist jene der Überspitzung, der Ironie, in welcher der Künstler jedoch seine subjektiven Impressionen amerikanischer Kultur ungefiltert wiedergibt, ungeachtet der eigenen verinnerlichten Haltungen. Diese überspitzten Darstellungen problematischer Kontexte scheinen auch ohne kritische Reflexion in Ordnung zu sein, da sie intuitive Eingebungen, die nicht richtend gemeint sind, wiedergeben.

Anschließend an den Artikel von Alexander Shulan bringt *Kaleidoscope* ein Interview, das Beatrix Ruf mit dem Künstler geführt hat und den Untertitel „Representation, arousal, violence, theatricality — all are called into question by the artist’s works,

⁸⁵ Shulan 2016, S. 118.

⁸⁶ Shulan 2016, S. 121.

⁸⁷ Vgl. Shulan 2016, S. 121.

created by choosing to always feel more“⁸⁸ trägt. Zum Einstieg erzählt Ruf davon, dass sie beim Betrachten der neueren animatronischen Figur *Colored Sculpture* begonnen habe, darüber nachzudenken, wie Wolfson mit Melancholie in seinen Werken umgehe, woraufhin er bestimmt und deutlich antwortet, nie absichtlich traurige, melancholische oder gewaltvolle Kunst zu machen.

Vielmehr ginge es ihm darum, eine bestimmte Art von Bewegtheit oder Aufregung anzuregen, indem er beispielsweise Gewalt nicht simuliere, sondern sie tatsächlich darstelle – wie offenbar bei *Colored Sculpture* –, was wiederum einen euphorischen Effekt auf die Betrachterinnen haben soll.

Bei *Female Figure*, so Wolfson im Laufe des Interviews, gehe es um eine spezielle Art von Repräsentation, welche diese innere Aufregung, Bewegtheit oder Euphorie – das *arousal* – hervorrufen soll. Er wolle hier ausprobieren, wie es sich mit diesem ‚Bewegt-Sein‘ beim Betrachten der weiblichen Form verhält und zieht eine Analogie dazu, wie es ihm als Jugendlicher dabei erging, wenn er Pornographie ansah, die als Comic-Zeichnung dargestellt war: „I remember thinking, isn’t it interesting how human beings can be aroused and moved so strongly by representation?“⁸⁹. Er vergleicht diese pornographischen Darstellungen mit einer Re-Repräsentation, bei der Erregtheit entstehen kann, eben weil Dinge in eine nicht-reale Sprache übersetzt werden, wie bei seinem Beispiel jene der Comic-Zeichnung von empfindenden Wesen für andere empfindende Wesen. Er gibt an, am Menschen und seinem Gehirn und dessen eventuellen Vorprogrammierungen interessiert zu sein und weniger an medialen Phänomenen voller Pathos wie Hollywood der Instagram. Auffällig finde ich hier, dass er sich bei *Female Figure* der Techniken Hollywoods bedient, um ein *arousal* zu erzeugen und auch, dass er vom Menschen im Allgemeinen spricht, jedoch immer wieder betont, intuitiv zu arbeiten und, meiner Meinung nach, in einer stark persönlich gefärbten Sphäre bleibt.

Auf genauere Nachfrage hin zieht er hinsichtlich der für ihn interessanten inneren Aufregung durch Repräsentation einen Vergleich zu dem Effekt, welcher eintritt, wenn Menschen eine Fuchs-Attrappe in den Garten stellen, um Gänse abzuwehren und erläutert das folgendermaßen: „Through representation, this fake, plastic, totally inanimate fox will still create anxiety for the geese, and they’ll stay away from that area.

⁸⁸ Ruf 2016, S. 124.

⁸⁹ Ruf 2016, S. 124.

It's the same thing as people getting aroused by representation of a certain physical form⁹⁰ und bezeichnet *Female Figure* anschließend als primitiv.

Ruf thematisiert daraufhin die sexuelle Attraktivität des Roboters von *Female Figure*, welche ihrer Meinung nach nicht wirklich vorhanden sei; dennoch sei die Figur als „dirty“⁹¹ beschreibbar. Wolfson antwortet dahingehend, dass die Idee von der Hexenmaske als Störelement hinsichtlich einer von der Figur ausgehenden Anziehung verwendet werde und setzt sie in Bezug zur Fruchtbarkeit des weiblich dargestellten Roboters: „It's dirty, but it has the mask. The mask is about inverting that sense of titillation [...] almost defuncting it. The arousal could be tangentially or even directly related to fertility, and the mask could be tangentially or directly related to infertility. You could say the witch maybe represents the infertile woman. So with a woman wearing the witch's mask, these two things sort of charge each other as opposites charge each other, creating a kind of distortion“⁹². Er will dem weiblichen Roboter die sexuelle Anziehung nehmen, indem er ihn mittels der Hexenmaske unfruchtbar erscheinen lässt. Die Maske ist demnach eine Intervention bezüglich des Begehrens seitens der Betrachterinnen und der Art, wie die animatronische Figur gesehen wird. Die Gleichsetzung von Hexe und Unfruchtbarkeit und die dadurch vermeintlich zerstörte sexuelle Anziehungskraft der Figur gründet in einer Tradition der Diffamierung von Weiblichkeit. Das Bild der bösen, hässlichen und unfruchtbaren Frau, welche gebändigt werden muss, wird hier künstlerisch selbstverständlich eingewoben und nicht weiter reflektiert. Dass der Künstler eine Hexe mit Unfruchtbarkeit gleichsetzt, ist in meinen Augen eine sehr gewagte und aufgeladene Aussage, es wird aber im Interview keineswegs darüber gesprochen, dass mit diesem Begriff nicht zuletzt die Hexenverfolgungen, die zahlreichen Morde an möglicherweise mächtigen Frauen durch die christliche Kirche, verbunden sind. Diese inhaltlichen Aspekte nicht zu besprechen oder der Aussage, eine unfruchtbare Frau sei nicht sexuell attraktiv, Legitimität zu verleihen, indem dieser Aspekt nicht kritisch hinterfragt wird, scheint bei näherer Betrachtung nicht nachvollziehbar. Die Selbstverständlichkeit der Annahme, dass

⁹⁰ Ruf 2016, S. 125.

⁹¹ Ruf 2016, S. 125.

⁹² Ruf 2016, S. 125-126.

Weiblichkeit und Unfruchtbarkeit einander aufladen und etwas Verstörendes hervorrufen, finde ich problematisch und zweifelsfrei politisch interpretierbar, da ihr ein diskriminierendes Frauenbild zu Grunde liegt.

Nachdem sich das Interview anlässlich weiterer Arbeiten Wolfsons um seinen Zugang zu Animationsvideos dreht, kommt Ruf auf das Thema Animatronik zu sprechen. Sie möchte genauer wissen, wie es um den Zusammenhang mit dem Theater steht, da sie diese Assoziation beim Betrachten seiner animatronischen Werke nicht vermeiden könne, woraufhin Wolfson von seinem Inspirationsmoment im Vergnügungspark und seiner Faszination für die dort beobachtete Körperlichkeit von Robotern erzählt. Auf die Frage hin, ob ein Zusammenhang mit Fragen nach Repräsentation bestehe, sagt er: „Yeah, I guess it does, because everything we’re seeing is made. It’s not organic, it wasn’t born naturally—it was made by human beings, contrived and made to be looked at by other people“⁹³ Die Autorin möchte noch einmal auf den Begriff ‚Theater‘ zurückkommen und meint, dass dieser naheliege, da bei Wolfson eine abstrahierte Charakterisierung wiederkehre. Er reagiert darauf, indem er behauptet, Kunst sei Theater. Der einzige Unterschied zwischen Kunst und Theater besteht nach Wolfson darin, dass die Betrachterinnen gemeinsam mit den Objekten auf der Bühne stünden. Eine Diskussion über seine Arbeit *Coloured Sculpture* läuft darauf hinaus, dass Wolfson über seine Vorstellung von gelungener Kunst spricht: „We’re trying to create this moment of presence for the viewer, where they lose their mind and their body, and they have this present experience with the object. That’s really all it comes down to in making art. [...] It’s about taking this contrived thing, this work of art, and actually processing it intuitively. When it’s successful, it’s equal to nature“⁹⁴. Es geht ihm anscheinend darum, intuitive bzw. als quasi natürlich aufzufassende Reaktionen und Prozesse bei den Betrachterinnen hervorzurufen und er spricht davon, dass es das höchste Ziel der Kunst sei, durch nachgestellte Menschlichkeit genuin Menschliches hervorzurufen: „That’s the highest achievement for art – when it can be reprocessed through intuition, taken out of this contrived humanness that we all have, and have it come out as nature“⁹⁵. Ohne die Installation *Female Figure* jemals in einer

⁹³ Ruf 2016, S. 130.

⁹⁴ Ruf 2016, S. 133.

⁹⁵ Ruf 2016, S. 133.

Ausstellungssituation gesehen zu haben, denke ich, dass dieser Moment von unwillkürlicher Präsenz, wenn man Kunst direkt und vielleicht sogar instinktiv zu verarbeiten beginnt, auch die Komponente mit sich bringen kann, mit den Repressalien der Gesellschaft, deren Kultur Jordan Wolfson nach eigenen Worten bezeugt⁹⁶, gleichermaßen deutlich konfrontiert zu werden wie mit „letting go of conformity“⁹⁷.

Die in den Ausstellungsbesprechungen und Interviews thematisierten Bereiche kreisen im Großen und Ganzen um Wolfsons Umgang mit Thematiken wie Blickkontakt, Gefühlsintensität, Sexualität, Erregung und Repräsentation.⁹⁸ Mir fehlt aber in allen Artikeln grundsätzlich eine differenzierte und umsichtige Perspektive gegenüber den Mitteln, die er zu seinem Zwecke benutzt. Das Zusammenspiel einer intuitiven, emotional angelegten Arbeitsweise und technisch hoch aufwändigen Produktionen mag eine gewisse Ehrfurcht erzeugen, ich vermisse an den vorgestellten Ansätzen jedoch eine kritische inhaltliche Beschäftigung mit dieser. Ajay Kurian nahm sich einer solchen in seinem Artikel „The Ballet of White Victimhood: On Jordan Wolfson, Petroushka and Donald Trump“⁹⁹ in Bezug auf Wolfsons Arbeit *Colored Sculpture* an. In diesem Text bespricht er nicht nur die Wirkung der Skulptur, sondern versucht, andere Interpretationen als die vom Künstler bereits gegebenen zu entwickeln. Er thematisiert die Titelgebung und setzt diese in den Kontext von Rassismus, wohlwissend und respektierend, dass Wolfsons Intention eine ganz andere war.¹⁰⁰ Kurian versteht den Titel *Colored Sculpture* nicht als einen neutralen, wie er vermeintlich aufgefasst werden kann, sondern fragt sich, was es für Auswirkungen auf das Werk hat, wenn man den Titel beim Wort nimmt und folgendermaßen versteht: „a sculpture of a person of color“¹⁰¹. Kurian bemängelt die Presse, welche die Macht des Titels völlig außer Acht ließ: „a title that was embarrassingly left unanalyzed by just about every bit of press the

⁹⁶ Vgl. Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

⁹⁷ Vgl. Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

⁹⁸ Vgl. Birkett 2014; Shulan 2016; Ruf 2016; Goldstein 2014.

⁹⁹ Kurian 2016, <https://bit.ly/2DPw41w> Gesehen am 03.06.2017.

¹⁰⁰ Vgl. Kurian 2016, <https://bit.ly/2DPw41w> Gesehen am 03.06.2017.

¹⁰¹ Kurian 2016, <https://bit.ly/2DPw41w> Gesehen am 03.06.2017.

show received“¹⁰². In Bezug auf *Female Figure* kommt man, wie an den vorangegangenen Beispielen sichtbar wurde, zu ähnlich ernüchternden Einsichten. Versucht man sich vorzustellen, dass die Frauenfigur in *Female Figure* mit anderen weiblichen Attributen ausgestattet ist und eine Frau karikiert, ohne ihre potentielle sexuelle Anziehungskraft zu thematisieren, wirkt es erstaunlich, dass Wolfson offenbar nicht mehr Fragen zu dem Frauenbild in diesem Werk beantworten musste.

Bei *Female Figure* lassen sich zahlreiche ambivalente Aspekte auffinden, die verinnerlichte Sexismen reproduzieren oder gar repräsentieren. Wenn Jordan Wolfson im Gespräch mit Beatrix Ruf äußert, dass er die Frau durch die Hexenmaske unfruchtbar mache und ihr dadurch die Attraktivität nehme und dies nicht hinterfragt wird, so wird hier die Wirkung der Arbeit insgesamt über fragwürdige künstlerische Mittel gestellt. Das *arousal*, das Wolfson derart zu erzeugen sucht, basiert meiner Meinung nach auf problematischen Verweisen, die er in seinen Werken ‚intuitiv‘ zum Einsatz bringt, und auf der Tatsache, dass er seinem Publikum ermöglicht, sich am Anblick dieser Stereotype zu ergötzen.

Warum ich diese Arbeit als Sujet meiner Diplomarbeit wähle, obwohl ich dezidiert keine Bewunderin bin, liegt unter anderem daran, dass ich sie als Negativbeispiel spannend finde. Das, woran sich meiner Meinung nach das Publikum ergötzt, ist die künstliche Reproduktion von ‚gefährlicher‘ Weiblichkeit. Ich sehe die Figur als Sinnbild für eine dystopische Männerfantasie, in welche verschiedene konstruierte Frauenbilder einfließen, die sich, wie ich glaube, über Jahrhunderte erhalten und geformt haben. Auch scheint es nicht weiter bemerkenswert, dass ein junger Mann im Jahr 2014 die Hexe als künstlerisches Mittel zur Sterilisierung und Mystifizierung einer Frauenfigur verwendet.

Der Einsatz der Hexenmaske zeigt die Anreicherung der Arbeit mit patriarchalen Vorstellungen und daraus resultierenden Projektionen auf Weiblichkeit auf; die Annahme, dass es unbestimmbare und gefährliche weibliche Kräfte gibt, vor denen man sich selbstverständlich zu fürchten hat bzw. gegen welche im Zweifelsfall gewaltvoll vorgegangen werden muss. Bei *Female Figure* sind diese Kräfte unterworfen und Wolfson selbst scheint von der Figur durch seine Stimme Besitz ergriffen zu haben.

¹⁰² Kurian 2016, <https://bit.ly/2DPw41w> Gesehen am 03.06.2017.

Jene Vorstellung der bedrohlichen Frau birgt mehr inhaltliche Kraft, als man aufgrund des um Neutralität bemühten Titels *Female Figure* vermuten würde und sie ist aufgeladen mit Mythen und Geschichten, die von Unterdrückung und Diffamierung der Frau handeln. Obwohl Wolfson seine Überlegungen zum Erscheinungsbild des Roboters in den angeführten Interviews beispielsweise anhand seiner Schilderungen bezüglich der Hexenmaske darlegt, geht es ihm offenbar nicht um die Inhalte und Diskurse, welche diese verkörperte Weiblichkeit in der Arbeit transportieren könnte. Im Interview mit Goldstein sagt er diesbezüglich, wie bereits zitiert: „[...] and that if you looked at the animatronic female figure for gender politics that you would also be disappointed“¹⁰³. Dadurch, dass er unter anderem die Figur weiblich und übersexualisiert darstellt und es sich nicht zum Ziel macht, gender-politische Fragen aufzuwerfen und zu reflektieren, rücken für mich jene Aspekte, welche durch die Weiblichkeit der Figur Inhalte und Wirkung erzeugen, in ein anderes Licht, sie bekommen durch ihre Unbekümmertheit eine besondere Dynamik, die ihre Wirkmacht verstärkt. Das führe ich unter anderem darauf zurück, dass sie mit einer leichtfertigen Selbstverständlichkeit im Werk inszeniert und einträchtig von Seiten des Publikums und der Presse angenommen werden. Ich denke, es geht in der gesamten Arbeit darum, diese inhaltliche Aufladung zu übergehen. Jordan Wolfson stellt sich über die Notwendigkeit, nach der Weiblichkeit der Figur zu fragen und wird von seinem Publikum offenbar darin bestätigt.

Für mich ist klar, dass gender-politische Fragen im Raum stehen. Ich sehe einen Roboter in überproportionierter Frauengestalt und der Aufmachung einer Stripperin, schwarze Striemen über den Körper verteilt und eine Hexenmaske im Gesicht, der lasziv vor einem Spiegel tanzt. Ich frage mich sofort, warum dieser Roboter so aussehen muss und welchen Einfluss dies auf die Arbeit hat. Diese Frage vermisse ich stark bei allen Artikeln, welche ich für meine Recherche verwendet habe. Die problematische Verwendung sexistischer Mittel löst sich meiner Meinung nach nicht damit auf, dass der Künstler meint, es gehe nicht um Frauen, auch thematisiert die Arbeit die aufgeworfenen Thematiken nicht schon in sich, was sich auch dadurch zeigt, dass in den Artikeln nicht über feministische oder gender-kritische Überlegungen gesprochen wird. Auch bricht die Inszenierung der Weiblichkeit der Figur, meiner Ansicht nach, an

¹⁰³ Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

keinem Punkt die auf verfängliche Weise mit Fragen zu Geschlechterrollen aufgeladenen Inhalte. Die Arbeit schafft und gestaltet somit das Bild einer furchteinflößenden und handlungsunfähigen Frau und die Fragen danach werden als überflüssig dargestellt, da sie nicht intendiert sind.¹⁰⁴

Oft spricht Wolfson von Erregung¹⁰⁵ und ich möchte hierfür seine Bezeichnung *arousal* direkt aus dem Englischen übernehmen. *Arousal* zu erzeugen, scheint nicht nur bei *Female Figure*, sondern grundsätzlich in seinen Arbeiten wichtig zu sein.¹⁰⁶ Seine *formal bridges* sind meiner Meinung nach nicht nur formale Eingriffe, sondern eine Vorgangsweise, um für die Betrachterin einen fesselnden Bezug herzustellen, sodass das Erlebnis so persönlich gefärbt ist, dass alles andere zur Nebensächlichkeit werden kann und die Relevanz einer Reflexion der thematisierten Anliegen im eigenen Ermessen liegen. Oder, wie Birkett es ausdrückt: „The idea of functioning ‚without subjectification‘ suggests the desire to suspend the calculating self toward a state of indifference. It resonates with Wolfson’s foregrounding of the ‚formal bridge‘ as a means to move artwork and viewer beyond a self-conscious questioning of content and positioning within discourses“¹⁰⁷. Ich verstehe das so, dass Birkett es als eine künstlerische Strategie Wolfsons erkennt, die Betrachterinnen darüber hinwegzuheben, Inhalte seiner Werke zu problematisieren, was gleichzeitig auch heißt, dass sie zuallererst vorhanden sein müssen. Wirklich spannend wird es meiner Meinung nach, wenn man das *arousal*, welches bei den Betrachterinnen aufkommen kann, in einen mythologischen Kontext und dessen Entwicklung über die Jahrtausende setzt, was ich in den folgenden Kapiteln tun werde. Das, was er als eine „guttural reaction to physical sexuality“¹⁰⁸ bezeichnet, sehe ich weniger als eine Reaktion auf die sexuelle Körperlichkeit, denn als eine kulturell verinnerlichte Furcht vor einem bestimmten Frauenbild. Das, was die Hexenmaske mit der Figur und der Wirkung des Werks allgemein macht, birgt meiner Meinung nach die wahre Brisanz und sagt viel über tradierte negative Assoziationen mit Weiblichkeit aus. Was mich wirklich interessiert an

¹⁰⁴ Vgl. Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017; Jovanovic 2014, <https://bit.ly/2Gqj3h8> Gesehen am 15.05.2017.

¹⁰⁵ Vgl. Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017; Ruf 2016.

¹⁰⁶ Vgl. Goldstein 2014 ; Ruf 2016 ; Birkett 2014.

¹⁰⁷ Birkett 2014, <https://bit.ly/2G3mwSr> Gesehen am 12.04.2017.

¹⁰⁸ Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

Female Figure, sind jene Inhalte, über welche sich das Publikum herausheben lässt, die Ursprünge, von denen man sich laut Wolfson anscheinend als Person weißer Mittelschicht davontragen lassen kann.¹⁰⁹ Wenn Wolfson im Interview mit Goldstein sagt, „all the works have very positive intentions behind them. They're not about hatred and they don't propagate hatred“¹¹⁰ und in einem anderen Interview: „I don't want to tell you this work is about women“, said artist Jordan Wolfson over the phone, „because I don't think that's true“¹¹¹, so mag das durchaus stimmen. Ich möchte nicht in Frage stellen, dass er keinen Hass schüren will und positive Intentionen hat, doch ist die Arbeit vielleicht gerade dadurch, dass sie kein Statement machen will und Wolfson der Figur mit *Female Figure* nur einen leeren, repräsentativen Titel anstatt einer Bedeutung gibt, eine Figur, an der sich für mich endlose Übungen zu verzerrten Frauendarstellungen auf tun.

Anhand des nun folgenden Kapitels möchte ich versuchen, herauszuarbeiten, was diese Sexualisierung einer lebensgroßen, animatronischen Actionfigur so mystisch und unangreifbar macht, indem ich mir ansehe, wie die Rachegöttinnen Erinnyen in der griechischen Mythologie vorkommen, welche Vorstellungen von Weiblichkeit sie repräsentier(t)en und welche Ängste und Wahrnehmungen sie heute verkörpern. Denn die Figur repräsentiert einiges, doch hat dies weitaus tiefere Bedeutungsebenen als die Repräsentation einer Körperlichkeit und eines damit verbundenen *arousals*.

Die Entscheidung, Jordan Wolfsons *Female Figure* im Zuge dieser Arbeit zu behandeln, habe ich bekanntlich in einem größeren Zusammenhang gefällt. In erster Linie ist meine Fragestellung auf die Untersuchung des Mythos der Erinnyen, die später lateinisch die Furien genannt werden, ausgerichtet. Dem Künstler Jordan Wolfson und seinem Kunstwerk eine derartige Aufmerksamkeit zu geben, kostete mich durchaus Überwindung. Wie in der Einleitung bereits erwähnt, war die Beschäftigung mit Wolfson schon bei der ersten Begegnung mit *Female Figure* von Befangenheit geprägt. Die Abbildungen im *Kaleidoscope* lösten bei mir einen Ärger aus, durch den ich mich anschließend in dem

¹⁰⁹ Vgl. Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

¹¹⁰ Goldstein 2014, <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

¹¹¹ Jovanovic 2014, <https://bit.ly/2Gqj3h8> Gesehen am 15.05.2017.

Dilemma wiederfand, entscheiden zu müssen, ob ich jemandes Arbeit, die in jeder Hinsicht grundlegend zu kritisieren ist, derart prominent in meiner Diplomarbeit besprechen möchte. Jordan Wolfson und *Female Figure* hier inhaltlich einzubringen war jedoch, der Befangenheit zum Trotz, eine Entscheidung zu Gunsten einer produktiven Aufarbeitung meines Zorns. Vor allem aber bietet dieser Künstler mit seiner Arbeit ein Beispiel, das die Tragweite der Erinnyen erkennen lässt. Die Art, wie das weibliche Geschlecht in der Arbeit thematisiert wird und wie dadurch versucht wird, eine Atmosphäre von Bedrohung zu erzeugen, ist in vergleichbarer Weise in der griechischen Mythologie aufzufinden.

2. Die Erinnyen

Ich werde auf den folgenden Seiten verschiedene Bedeutungsebenen der Rachegöttinnen Erinnyen behandeln, um das sie umgebende Narrativ zu rekonstruieren und im Zuge dessen den Umgang mit widerständigen Frauen in Literatur und bildender Kunst im antiken Griechenland zu thematisieren.

Ich möchte versuchen, die gesellschaftlichen Zusammenhänge und Konzepte hervorzuheben, die den Glauben an diese drei Rachegöttinnen beeinflussten, und ihren Kult sowie die Art ihrer Darstellung in der Dramatik und der bildenden Kunst prägten. Zu Beginn wollte ich schlichtweg wiedergeben, was ich glaubte, in der einschlägigen Literatur zu finden, um das meinen Erwartungen entsprechend Vorgefundene anschließend hinsichtlich meiner These zu interpretieren. Ich ging davon aus, eine deutlich sichtbare, relativ eindeutig auszulegende und in der Literatur zumindest ausreichend festgehaltene Veränderung des Erinnyenbildes in der bildenden Kunst und der Mythologie vorzufinden. Ich hatte vor, das Hauptaugenmerk auf die historischen Veränderungen, die sich in Bezug auf das jeweilige Narrativ in Drama und Religion abzeichnen, sowie auf ihr Aussehen in Darstellungen der bildenden Kunst und in literarischen Schilderungen, zu legen. Ich stieß auf oft diffuse Fragmente von Information, die ich im darauffolgenden Prozess zusammentrug und einander gegenüber stellte.

Ich stand bei meiner Recherche zu den Erinnyen, wie bereits angedeutet, von Anfang an vor einer verwirrenden Quellenlage. Hatte ich eine brauchbare Information gefunden, dann widersprach die nächste Quelle dieser wieder. Ob ihre Aufgaben, ihre Genealogie in der Mythologie oder ihre Entwicklung betreffend, permanent stand ich vor

unterschiedlichen Aussagen und es taten sich Unklarheiten und somit immer neue Fragen auf. Die Diskrepanzen und widersprüchlichen Auffassungen, die sich mir in diesem Verlauf offenbarten, schienen sich einerseits durch die Geschichte dieser mythologischen Gestalten zu ziehen, andererseits kam dies als Information an sich selten oder nur vage vor. An jenen Punkten, an denen ich begann, den nunmehr offenen Fragen nachzugehen, eröffneten sich unterschiedliche Themenkomplexe. Die allgemeine Bekanntheit dieser mythologischen Figuren hält sich heute womöglich in Grenzen, doch das, was sie und ihre Rezeption ausmacht, bietet aussagekräftige Beispiele hinsichtlich der Kraft und gleichzeitig der Unterdrückung weiblichen Widerstandes.

Zuallererst möchte ich die Themenkomplexe skizzieren, die bei der Untersuchung der Erinnyen in der bildenden Kunst, der Literatur und dem Kult zum Vorschein kommen. Sebastian Zerhoch hat sich mit den Erinnyen in Epos, Tragödie und Kult auseinandergesetzt.¹¹² Er meint, dass die „interpretatorischen Schwierigkeiten“¹¹³, die entstehen, sobald von *erinys* die Rede ist, bisher in der Forschung benachteiligt wurden und konzentriert sich auf die „[...] unterschiedlichen Verwendungsweisen von *erinys* [in der griechischen Literatur und Religion von Homer bis Euripides, Anm.] als Appellativ in abstrakter Bedeutung, als Bezeichnung zur Charakterisierung menschlicher Personen, als Eigenname einer Einzelgottheit, als Bezeichnung kollektiver Mächte sowie als Kultepiklese [...]“¹¹⁴ und hat die Bedeutung und Funktion des Begriffs dahingehend untersucht. Durch das Aufzeigen der zahlreichen verschiedenen Verwendungsweisen des Wortes *erinys* und dem Plural *erinyes* legt Zerhoch die weite Verästelung der Bedeutung hinter diesen Begriffen offen. Bei *erinys* handelt es sich nicht immer um *die Erinnyen* als dreigestaltige Rachegöttinnen, wie man sie etwa in Lexika über die griechische Mythologie beschrieben findet, es kann genauso die Eigenschaft einer Person oder die Beschreibung eines abstrakten Zustands angesprochen sein. Aufschlussreich wird es, sobald man beginnt zu rekonstruieren, was mit diesen Beschreibungen gemeint war.

Aus den lexikalischen Beschreibungen geht hervor, dass es sich bei den Erinnyen um

¹¹² Vgl. Zerhoch 2015.

¹¹³ Zerhoch 2015, S. 1.

¹¹⁴ Zerhoch 2015, S. 1.

Rachegöttinnen handelt, meistens drei an der Zahl. Ihr lateinischer Name lautet Furie.¹¹⁵ Sie gelten als unablässige Verfolgerinnen von Täterinnen im Fall von Mord innerhalb der Familie, Meineid oder bei der Verletzung von Gastfreundschaft.¹¹⁶

2.1 Genealogie, Zuordnungen und Kontexte

Ihr Ursprung wird unterschiedlich beschrieben, bei Hesiod sind sie Töchter der Gaia und bei Aischylos Töchter von Nyx, der Nacht.¹¹⁷ Die Genealogie, in der sie die Töchter der Gaia sind, sieht im Mythos folgendermaßen aus: Zuallererst war der Gott Chaos, das große Nichts, in dem es weder Form noch Ordnung gab. Dieser schuf Gaia – die Erde, Eros – die Liebe, Erebus – die Finsternis und Nyx – die Nacht. Gaia schuf aus sich selbst ihre ersten Kinder, unter anderem ihren Sohn Uranos – der Himmel. Aus der Vereinigung von Gaia und Uranos, also zwischen dem Himmel und der Erde, entstanden mehrere Kinder, welche Gaia wegen Uranos' Eifersucht in sich verstecken musste. Sie beauftragte ihren Sohn Kronos, einer der zwölf Titanen, Uranos zu entmannen und er folgte dem Wunsch der Mutter. Er warf das abgetrennte Glied ins Meer, woraufhin dies aufschäumte und die Göttin Aphrodite entstand. Aus dem Blut, welches beim Abschneiden des Glieds auf die Erde Gaia tropfte, entstanden die Giganten, die Nymphen und die Erinnyen,¹¹⁸ zumindest nach den meisten Quellen. Bei Aischylos findet man sie jedoch, wie gesagt, als Töchter der Nacht Nyx wieder und Zerhoch kontextualisiert das folgendermaßen: „Wenn Aischylos die Erinyes zu Kindern der Nyx macht, stellt er sie konzeptuell in die Nähe von Mächten wie Eris, Moira, Thanatos, Ker, Ate und Horkos, die bei Hesiod Kinder bzw. Enkelkinder der Nyx sind“¹¹⁹. Folgt man dem Autor, so ist es eine Aufwertung der ‚Machtfülle‘ der Erinnyen, wenn sie genealogisch an große Gottheiten gebunden werden.¹²⁰ Kronos war wiederum der Vater von Zeus, der Kronos später überwältigte und König wurde, was den Anfang

¹¹⁵ Vgl. Holzapfel 1993, S. 122.

¹¹⁶ Vgl. Hunger 1953, S. 101.

¹¹⁷ Vgl. Zerhoch 2015, S. 13-14.

¹¹⁸ Vgl. Abenstein 2016, S. 19.

¹¹⁹ Vgl. Zerhoch S. 2015, 13-14.

¹²⁰ Vgl. Zerhoch S. 2015, 13-14.

der Machtkämpfe zwischen den Göttinnen des Olympos markiert.¹²¹ Ob als Töchter der Nyx oder jene der Gaia, durch das Blut von Kronos sind sie Gestalten des Mythos und Kults von sehr hohem Alter und sie existierten bereits vor der ‚jungen‘ Generation der Götter des Olympos, darin sind sich die Quellen einig.¹²² Die Bedeutung der Zuschreibung zu Nyx bei Aischylos werde ich später noch genauer beleuchten, wenn ich auf den Kontext der Erinnyen im dritten Buch der *Orestie* eingehe. In den Erläuterungen der Lexika steht, dass sie, wie erwähnt, oft in der Dreizahl erscheinen, meistens unter den Namen Alekto – die Unablässige, Megaira – die Neiderin und Tisiphone – die Rächerin des Mordes.¹²³ Die Erinnyen wurden auch Semnai bzw. die Semnen, – die Ehrwürdigen, oder Eumeniden – die Wohlgesinnten genannt.¹²⁴ Interessanterweise wird auf diese unterschiedlichen Titel in den Lexika eher vage und auch interpretatorisch unterschiedlich eingegangen. Die Bezeichnung ‚Eumeniden‘ steht oft in Zusammenhang mit einem Wandel von vormals rastlos rächenden zu segensbringenden Gottheiten. Herbert Hunger führt das darauf zurück, dass die strafende Funktion der Erinnyen aufgrund der Einführung eines Strafrechtswesens schlichtweg überflüssig wurde. Er ergänzt noch, dass Aischylos in den ‚Eumeniden‘, dem dritten Teil der *Orestie*, die „Verwandlung“¹²⁵ der Erinnyen in Eumeniden „dichterisch gestaltet“¹²⁶ hat. Eine logische Entwicklung aufgrund des historischen Kontextes wird durch diese Beschreibung nahegelegt, die Erklärung wirkt vernünftig und wie eine Analyse von eindeutigen Begebenheiten. Die Herleitung und Bedeutung der verschiedenen Namen und Rollen gestaltet sich aber, wie sich zeigen wird, komplizierter. Worum es sich bei einem Mythos genau handelt, lässt sich nur schwer auf den Punkt bringen. Am ehesten ist er als eine Erzählung, die tradiert wird und kollektiv bedeutsam ist¹²⁷, zu beschreiben: Die Tradierung bedeutet eine

¹²¹ Junge 1983, S. 4.

¹²² Vgl. Junge 1983, S. 4 ; Monaghan 1997 S. 91.

¹²³ Vgl. Holzapfel 1993, S. 122.

¹²⁴ Vgl. Holzapfel 1993, S. 122.

¹²⁵ Hunger 1975, S. 128.

¹²⁶ Hunger 1975, S. 128.

¹²⁷ Vgl. Cancik, Schneider 2000, S. 634.

¹³¹ Vgl. Cancik; Schneider 2000, S. 634.

Überlieferung, die sich ohne eine Ersterzählerin fortsetzt¹³¹: „Dabei werden wenigstens im Kontext mündlichen Erzählens nicht feste Erzählungen tradiert, sondern an bestimmte Akteure gebundene Erzählstrukturen“¹²⁸. Es geht also um Handlungsstränge, die sich um Charaktere bzw. Individuen ranken und auch ohne Autorin kontinuierlich aufrechterhalten werden, jedoch auch wandelbar sind: „Diese können auch an neue Akteure gebunden werden und von Kultur zu Kultur wandern [...] und erlaubt zugleich der einzelnen Erzählung, sehr flexibel auf momentane Ansprüche von Erzähler und Publikum einzugehen“¹²⁹. Mythen haben auch immer eine „Funktion der jeweiligen Erzählung innerhalb der Selbstdefinition der Gruppe“¹³⁰. Ebendiese Funktion ist wichtig zu beachten und mitzudenken, wenn man sich mit Definitionen von Mythen oder mythologischen Gestalten beschäftigt. Bei Erklärungen wie jenen von Holzapfel, wonach die strafenden Erinnyen deshalb nicht mehr strafen müssen, weil diese Aufgabe vom nun an gültigen Rechtswesen übernommen wird, handelt es sich um Mytheninterpretationen, bei denen aus einer bestimmten Perspektive gesellschaftliche Ereignisse, in diesem Fall in der Antike um 500 v. Chr., gedeutet werden. Wichtig ist es, hier die Rolle der Wissensproduktion in Form eines Lexikons zumindest soweit zu hinterfragen, ob hinter der Bändigung der Erinnyen im Mythos womöglich weitere Umwälzungen stecken, die ebenfalls mit der „Selbstdefinition der Gruppe“¹³¹ zu tun haben. Silvio Vietta schildert in der ‚Einführung in europäische Kulturgeschichte‘ den Zusammenhang von Politik und Mythos bei den Griechen, wenn er schreibt: „Der Mythos wird selbst zum Erscheinungsbild einer Welt der Politik“¹³². Der Mythos der Erinnyen ist vor allem durch die Überlieferung der *Orestie* geprägt, einer griechischen Tragödie in drei Teilen. Vietta spricht von einem kulturellen Wandel, der in der antiken Polis stattfand, der ‚Erste Aufklärung‘ genannt wird.¹³³ Dieser Wandel äußert sich in der Entwicklung der Demokratie „in Form einer selbstbestimmten politischen Entscheidung

¹²⁸ Cancik; Schneider 2000, S. 634.

¹²⁹ Cancik; Schneider 2000, S. 634.

¹³⁰ Cancik; Schneider 2000, S. 634.

¹³¹ Cancik; Schneider 2000, S. 634.

¹³² Vietta 2005, S. 117.

¹³³ Vgl. Vietta 2005, S. 122.

der Vollbürger des Staates“¹³⁴. Frauen zählten nicht zu den Vollbürgern.¹³⁵ Dieser gesellschaftliche Umbruch steht in enger Verbindung mit dem Verlauf der Erzählungen und Abbildungen der Erinnyen, da sie im dritten Buch eine wesentliche Rolle spielen. Die griechische Tragödie sei das Medium, welches „diesen Umbruch in der abendländischen Kulturgeschichte so klar und auch in der Problematik so offen zu Darstellung [bringt]“¹³⁶. Eine Progression von Mythos zu Logos ist Teil dieser ersten Aufklärung und „Die griechische Tragödie hat Teil an der großen Enzwicklungslinie“¹³⁷.

Bei der Darstellung alter Mythen im Drama „offenbart sich [...] ein religiöser Konflikt“¹³⁸. Bei der *Orestie* von Aischylos spielt sich der Mythenkonflikt in der Handlung zwischen den alten Göttern, wie den Erinnyen, und den neuen Göttern, wie Athene und Apollon, ab „und er erscheint zugleich als ein Kampf der Frauen gegen die Männer“¹³⁹. Die Frauen sind die Opposition zur griechischen, männlichen Polis und „können sich gegen jene nur noch im tragischen Untergang behaupten“¹⁴⁰. Dieser Untergang steht für größere Zusammenhänge für „die Zurückdrängung einer älteren Kultur“¹⁴¹, wie Vietta argumentiert.

Orestes hat, dem Mythos zufolge, seine Mutter Klytämnestra umgebracht und die Erinnyen stürzen als ihre Rächerinnen auf ihn los, woraufhin er bei Apollon in Delphi Schutz bekommt und das erste Gerichtsverfahren einberufen wird. Monaghan geht von der Theorie aus, dass Eumeniden und Erinnyen ursprünglich verschiedene Gottheiten waren und erst Aischylos sie gleichgesetzt hat, und meint, das sei ein „theologisch radikaler Standpunkt“¹⁴². Monaghan spricht das Mutterrecht an, für welches die Erinnyen in der *Orestie* stehen würden und folgert, dass die Göttinnen am Ende der

¹³⁴ Vietta 2005, S. 122.

¹³⁵ Vgl. Vietta 2005, S. 121.

¹³⁶ Vietta 2005, S. 122.

¹³⁷ Vietta 2005, S. 123.

¹³⁸ Vietta 2005, S. 126.

¹³⁹ Vietta 2005, S. 127.

¹⁴⁰ Vietta 2005, S. 127.

¹⁴¹ Vietta 2005, S. 127.

¹⁴² Monaghan 1997, S. 90.

Trilogie „neueren Formen der gesellschaftlichen Organisation weichen müssen“¹⁴³. Sie meint, die Erinnyen fanden sich mit der neuen Ordnung ab und ihre anfängliche Wut über Athenas Entscheidung, Orestes freizusprechen, habe sich mit der Zeit gelegt.¹⁴⁴ Es geht aus den verschiedenen Quellen nicht eindeutig hervor, ob die Titel eine Zeit lang parallel zueinander verwendet wurden oder ob sich die unterschiedlichen Benennungen der Göttinnen tatsächlich auf eine Veränderung ihrer Aufgaben beziehen.

Zerhoch meint, dass es sich bei Eumeniden und Erinnyen eben nicht um (vormals) getrennte Gottheiten handelt; „die Quellen machen vielmehr deutlich, dass es sich bei den Bezeichnungen *Semnai Theai* und *Eumenides* um Kulttitel handelt, die im Kontext von Eid-, Sühne- und Abwendungsriten euphemistisch-propitiatorische Funktion haben“¹⁴⁵, also vermutlich huldigend in rituellen Zusammenhängen zur Anbetung verwendet wurden. In der *Orestie* von Aischylos gibt es eine klare Abfolge, in der sie zuerst rachsüchtige Erinnyen und dann segensbringende Eumeniden sind. Die Unterschiedlichkeit dieser beiden Narrative, wovon eines aus der Dichtung hervorgeht und ein Zeitzeugnis und das Andere das Ergebnis einer wissenschaftlichen Untersuchung ist, zeigt, dass es hier viel Spielraum für Spekulation und Interpretation ihrer Funktion und ihres Ansehens in der Gesellschaft gibt und ihre Rollen sich entweder verändert haben oder unterschiedlich aufgefasst werden. Diesbezügliche Unklarheiten werden in dieser Arbeit nicht restlos aufgeklärt, der Fokus soll vielmehr auf den Bedeutungsebenen der Funktionen von Erinnyen und Eumeniden in Mythos, Kult, Drama und bildender Kunst liegen. Darüber hinaus werden Unklarheiten als solche in den Blick genommen und es wird gefragt, welche Funktion diese im jeweiligen Kontext erfüllen. Die Unterschiede in den Erzählungen scheinen auf den ersten Blick nicht gravierend zu sein, wirken sich aber auf die Wertung der Erinnyen stark aus. Den Wandel von den Erinnyen zu den Eumeniden bzw. von zornigen, nie rastenden, zu passiven Göttinnen, welche nur mehr auf „Geheiß der olympischen Götter tätig werden“¹⁴⁶, möchte ich als jenen Themenkomplex, der sich bezüglich der

¹⁴³ Monaghan 1997, S. 90.

¹⁴⁴ Monaghan 1997, S. 90.

¹⁴⁵ Zerhoch 2015, S. 331-332.

¹⁴⁶ Vgl. Monaghan 1997, S. 90.

Repräsentation von weiblicher Rache und Zorn im Zuge meiner Recherche am aufschlussreichsten herausstellte, festhalten. Die verwirrend unterschiedlichen Erklärungen in der Literatur sind einerseits ein typisches Merkmal für die Erinnyen und andererseits inhaltlich substanziell. Bevor ich auf diesen thematischen Bereich näher eingehe, möchte ich einen Überblick über Zerhochs Erforschung und Erkenntnisse geben, die auf der systematischen Interpretation aller Einzelstellen vom Epos bis hin zur Tragödie, in welchen *erinys*¹⁴⁷ vorkommen, um einen Einstieg in die Thematik zu erleichtern.¹⁴⁸

2.1.1 Sebastian Zerhochs Analyse der Quellen

Die Bezeichnung *erinys* oder *erinyes* wird so vielfältig verwendet, dass die Bedeutungszusammenhänge ein komplexes Konzept ergeben.¹⁴⁹ Zerhoch hebt als besonders auffällig hervor, dass *erinys* als Genitiv einer Person oder einer Sache eingesetzt wird¹⁵⁰, wie ich es gleich am Beispiel von Helena zeigen möchte. Die *erinys* einer Person „kann ein Eigenname, ein Appellativ oder ein Pronomen sein“¹⁵¹ schreibt er und die *erinys* einer Sache kann „ein Wort für so unterschiedliche Dinge wie ‚Sinne‘ [...] oder ‚Mord‘“¹⁵² sein. Auch das Nebeneinander von Singular und Plural von *erinys* bzw. *erinyes* im Epos untersucht Zerhoch und sieht hier großen Forschungsbedarf, denn die Erklärung, dass der Singular deshalb vorkomme, weil die Erinnyen früher eine Einzelgottheit waren, reicht seiner Meinung nach nicht aus, auch der appellativische Gebrauch von *erinys* wird seiner Ansicht nach in diesem Kontext zu wenig untersucht.¹⁵³ Denn er meint, durch das gleichberechtigte Nebeneinander von Singular und Plural im Epos werde klar, „dass es sich bei *erinys* nicht bzw. nicht ausschließlich um ein Theonym im Singular handelt, sondern eine komplexere Vorstellung

¹⁴⁷ Ich habe hier Zerhochs häufig verwendete Bezeichnung *erinys* übernommen, da sie mir umfassender erscheint, als *Erinnyen*.

¹⁴⁸ Vgl. Zerhoch 2015, S. 4.

¹⁴⁹ Vgl. Zerhoch 2015, S. 3.

¹⁵⁰ Zerhoch 2015, S. 6.

¹⁵¹ Zerhoch 2015, S. 6.

¹⁵² Zerhoch 2015, S. 6.

¹⁵³ Zerhoch 2015, S. 10.

vorliegt“¹⁵⁴. Die Erinnye, die Erinnyen, das Erinnysche von etwas oder jemandem soll immer ein bestimmtes Bild entweder einer Situation oder eines Charakters vermitteln, was über die Vorstellung von konkreten mythologischen Individuen hinausgeht. Bei einer von Zerhoch zitierten Einzelstelle in diesem Fall von Euripides *Orestes* wird Helena beispielsweise von ihrem Diener als „eine *erinys* ,für‘ die Burg von Troja“ bezeichnet und kann auch als „*erinys* ,der‘ Burg“ verstanden werden.¹⁵⁵ An dieser Stelle soll mit der Verwendung von *erinys* beschrieben werden, dass Helena „reine Schönheit und Verkörperung von Vernichtung zugleich“ ist.¹⁵⁶ Die Wertung der *erinys*, die Helena verkörpert, wird bei näherer Betrachtung der Einzelstelle deutlich: „In seiner Todesangst beginnt Helenas Diener nicht mit einem Bericht über die Ereignisse im Haus, sondern mit einer Klage über den Untergang seiner phrygischen Heimat Troja. Die Schuld für die Zerstörung Trojas gibt er Helena“¹⁵⁷. Der Diener beklagt die Vernichtung seiner Stadt, aber der „Zusammenhang aus Unrecht und Strafe“¹⁵⁸ wird laut Zerhoch vernachlässigt. Die *erinys*, die Helena für die Burg bedeutet, ist ein Ausdruck der Zerstörung und scheint nicht durch ein vorangegangenes Unrecht gerechtfertigt zu sein. Die Schrecklichkeit der Tat, wegen der Helena eine *erinys* genannt wird, soll die Frage nach der Rechtmäßigkeit ihrer Tat und die Ursache ihrer Wut überschatten. „Da der Phryger [Der Diener, Anm.] zwar die vollständige Vernichtung der Stadt beklagt, aber auf den Zusammenhang aus Unrecht und Strafe nicht eingeht, ist unklar, ob er Helena unter dem Aspekt der Rache und göttlichen Strafe sieht oder allein unter dem Aspekt eines grausamen Fluchs“¹⁵⁹. Die negative Wertung dessen, was *erinys* für Troja bedeutet, und weil *erinys* in dem Fall für eine Charakterisierung für Helena und nicht als Bezeichnung einer Rachegöttin steht, macht die Bedeutungsvielfalt dieses Begriffs anschaulich. Zerhoch wirft zahlreiche Fragen hinsichtlich des Spannungsfeldes zwischen Gutmütigkeit und Monstrosität von *erinys* auf: „Wie können Mächte, die fast immer zerstörerisch wirken und für die Vernichtung

¹⁵⁴ Zerhoch 2015, S. 10.

¹⁵⁵ Zerhoch 2015, S. 86.

¹⁵⁶ Zerhoch 2015, S. 86.

¹⁵⁷ Zerhoch 2015, S. 86.

¹⁵⁸ Zerhoch 2015, S. 86.

¹⁵⁹ Zerhoch 2015, S. 86.

eines *oikos* oder eines ganzen *genos* verantwortlich gemacht werden, auch als Schützer der sozialen bzw. natürlichen

Ordnung erscheinen? Warum ist zwar häufig, aber nicht ausschließlich von *Erinyes* im Bereich Familie und bei Mord die Rede? Und warum werden *Erinys* bzw. *Erinyes* in den Texten zuweilen in Abhängigkeit von den olympischen Göttern gesehen, zuweilen aber als Mächte, denen sogar die Olympier unterworfen sind?“¹⁶⁰. Diese Fragen machen meines Erachtens nicht nur die unterschiedlichen Bedeutungsspielräume der Erinnyen deutlich, sondern zeigen auch, dass es bei den Erinnyen stark darauf ankommt, welche Fragen man stellt und wie die Antworten, auf die man stößt, anschließend auslegt werden. Das mag an sich nichts Außergewöhnliches in der Forschung sein, anhand der Dekonstruktion des Konzeptes der Erinnyen wird jedoch der immense Einfluss spezifischer Bedeutungsaufloadungen besonders deutlich. Deren jeweiliger Hintergrund muss als gesellschaftlich wirksame Interpretation weiblicher Kräfte betrachtet werden. „Wenn *Erinys* bzw. *Erinyes* an einigen Stellen als schreckliche und vernichtende Mächte erscheinen und gleichzeitig als nützlich und gerecht angesehen werden, dann ist das Ausdruck einer bestimmten Perspektive: Für den von *Erinys* oder *Erinyes* Verfolgten sind sie hässlich und verabscheuungswürdig [...]; von denen, die sich in ihren Rechten verletzt fühlen, werden sie dagegen als ‚Helferinnen‘ angerufen [...] und sogar ‚Kinder der Götter‘ genannt [...]. Wenn die *Erinyes-Araí* am Ende der Eumeniden zuerst Flüche verhängen und anschließend Segen spenden, dann ist auch das Ausdruck einer veränderten Perspektive, aus der *erinys* bzw. *ará* gesehen werden“¹⁶¹. Er kommt zu dem Schluss, dass es sich bei *Erinys* nicht um ein in der Mythologie existentes Individuum handelt. Denn es gibt verschiedene Anwendungen dieser Bezeichnung, die im Vergleich beispielsweise bei „olympischen Individuen“ nicht zum Einsatz kommen und seiner Ansicht nach die „*erinys* als Appellativ ausweisen“¹⁶²: Geht man der Deutung von Erwähnungen näher nach, so erklärt sich *erinys* oft als die *erinys* einer Person oder einer Sache (zB. die *erinys* der Mutter).¹⁶³ Um das Konzept und die Aussagekraft von *erinys* aber tatsächlich begreifbar zu machen, ist es nun notwendig,

¹⁶⁰ Zerhoch 2015, S. 3.

¹⁶¹ Zerhoch 2015, S. 18.

¹⁶² Zerhoch 2015, S. 329.

¹⁶³ Zerhoch 2015, S. 329.

einen erweiterten Fluchbegriff zu erklären.¹⁶⁴ Die Vorstellung, Erinnye in der Einzahl als ein viel breiteres Spannungsfeld statt lediglich als konkretes Individuum mit bestimmten Attributen zu verstehen, ermöglicht, die beschränkte Funktion als rasende Rachegöttin zu öffnen hin zu einer umfassenderen Interpretation, die weiter greift und anhand der eine aufschlussreiche Geschichte über Weiblichkeit, Zorn und Unrechtsbewusstsein sichtbar wird. Dieses differenzierte Verständnis eröffnet sich eben durch eine Erweiterung des Wissens von Flüchen, mit deren kultischen und gesellschaftlichen Konzept sie in engem Zusammenhang stehen.

Sebastian Zerhoch zieht ein wesentliches Fazit aus seiner Forschung: Das Konzept von Erinnyen, bzw. der *erinyes* wird am ehesten durch die Vorstellung von ihnen als Personifikationen von Flüchen verständlich.¹⁶⁵ Er schreibt: „Sie sind dabei einerseits eng umgrenzt, und andererseits doch äußerst weit und vielfältig. Begrenzt sind sie, weil sie sich allein auf den Fluch beziehen, weit dagegen, weil sie alle Formen, Eigenschaften und Bereiche des Fluchs umfassen“¹⁶⁶. Emma Stafford schreibt, „Personification is the anthropomorphic representation of any non-human thing“¹⁶⁷, also die Darstellung von etwas Abstraktem oder Nicht-Menschlichem in menschlicher Gestalt. Es handelt sich hierbei um ein Denkmuster im alten Griechenland¹⁶⁸. Orte, Natur, Gezeiten, politische Konzepte, Gefühle uvm. können in menschlicher und häufig weiblicher Gestalt auftreten.¹⁶⁹

Walter Burkert beschreibt die Personifikation, welche schon bei Homer und Hesiod vorkommt und seiner Meinung nach keinesfalls ein spätes Phänomen ist, als ein komplexes Konzept, welches vielschichtig ist und poetische, spekulative, linguistische und religiöse Aspekte in sich birgt.¹⁷⁰ Personifikation tritt auch so auf, dass Abstraktionen menschliche Tätigkeiten zugeschrieben werden, wie wenn einen die Angst packt, die Sorge das Herz zerfrisst und Zeit vorüber läuft. Wenn Abstraktionen

¹⁶⁴ Vgl. Zerhoch 2015, S. 328.

¹⁶⁵ Vgl. Zerhoch 2015, S. 3.

¹⁶⁶ Zerhoch 2015, S. 330.

¹⁶⁷ Stafford; Herrin 2005, S. xix.

¹⁶⁸ Stafford; Herrin 2005, S. xix.

¹⁶⁹ Stafford; Herrin 2005, S. xix.

¹⁷⁰ Vgl. Burkert 2005, S. 3.

zum Leben erwachen, entstehen Vorstellungswelten mit vielen Deutungsmöglichkeiten welche sich auf Denkweisen und, Burkerts Meinung nach, vor allem auf Religion auswirken.¹⁷¹ Die personifizierten Flüche Erinnyen dienen der Verbildlichung von rasender Wut, von unkontrollierter Reaktion auf widerfahrenes Unrecht: „It is the Sphere of power and justice, of moral admonition and intensive pleading, where personification becomes most prominent, because it is here that we most intensively try ,to do things with words‘, to give a message to dumb or disobedient partners; and images of power are definitely preferably to sheer violence“¹⁷².

Die Bezeichnung *erinyes* kann den Zorn beim Aussprechen eines Fluches oder auch dessen Auswirkungen meinen.¹⁷³

2.2 Der erweiterte Fluchbegriff

2.2.1 Die Verfluchung: Bedingt und unbedingt

Man unterscheidet bei der Verfluchung zwischen bedingter und unbedingter Verfluchung.¹⁷⁴ Die unbedingte Verfluchung wird gegen die eigene oder eine andere Person ausgesprochen und ist der negative Wunsch, dass diese von Unheil oder Zerstörung heimgesucht werden soll. Dieser Sprechakt kann als Wunsch oder Bitte an höhere Wesen geäußert werden. Im Falle der unbedingten Verfluchung, die von jeder Person unabhängig von den Umständen gemacht werden kann, besitzen eine oder mehrere Personen die Fluchmacht. Zentral ist hier der Zorn, in welchem der Fluch gesprochen wird, denn er gilt als die Voraussetzung für das unbedingte Verfluchen. Dieser Zorn wird zwar meist darauf zurückgeführt, dass der Person Unrecht geschehen ist und daher der Fluch „zur Wiederherstellung von Recht“¹⁷⁵ ausgesprochen wurde, so wird der unbedingte Fluch doch als etwas Schlechtes angesehen, weil er Schaden und Zerstörung bringt. Der bedingte Fluch hingegen wird zum Teil auch positiv aufgefasst, denn er wird nur dann in Kraft treten, wenn eine Person etwas Bestimmtes, mit einem bedingten Fluch Belegtes, tut. So trägt er auch zur Prävention von schlechten Taten bei.

¹⁷¹ Vgl. Burkert 2005, S. 4.

¹⁷² Burkert 2005, S. 18.

¹⁷³ Vgl. Zerhoch 2015, S. 4.

¹⁷⁴ Vgl. Zerhoch 2015, S. 20-23; Klauser 1969, S. 1161-1163.

¹⁷⁵ Zerhoch 2015, S. 22.

Er wird vor allem in Situationen des Zusammenlebens und für das Wohl der Gemeinschaft ausgesprochen und ist wichtig, um die Einhaltung von Gesetzen, Verträgen und Eiden und den Respekt vor sozialen Verhältnissen zu sichern.¹⁷⁶ Die Erinnyen agieren eben auch ohne dass eine vorangehende Verfluchung bekannt ist, was einerseits auf die Erfüllung von unbedingten Flüchen zurückgeführt werden oder andererseits als Zeichen dafür gelesen werden kann, dass gewisse Gegebenheiten erst im Nachhinein als Fluch verstanden werden, wenn sich zum Beispiel bei einer Familie Muster von Schaden und Vernichtung durchziehen.¹⁷⁷ In diesem Fall kann es sich auch um einen Fluch in Form eines Fluchzustands handeln, der auch zum erweiterten Fluchbegriff gehört.¹⁷⁸

2.2.2 Der Fluchzustand

Der Fluchzustand wird von Gottheiten über Einzelpersonen oder ganze Gemeinschaften verhängt. „Der Fluchzustand ist gewöhnlich entweder eine unmittelbare Reaktion auf die Verletzung einer der grundlegenden Regeln des Zusammenlebens, die durch einen bedingten Fluch geschützt sind, oder auf einen unbedingten Fluch, mit dem die betroffene Person an die Götter appelliert hat“¹⁷⁹. Einen Fluchzustand nannte man es beispielsweise, wenn Naturkatastrophen, schlechte Ernte oder Seuchen in einem Land oder einer Region vorkommen und, wie es in Theodor Klausers Lexikon veraltet weiter formuliert ist: „Wie der Segen sich in der Fruchtbarkeit von Weib, Vieh u. Acker, den höchsten Lebenswerten der archaischen Kultur, ausdrückt, so der F.zustand¹⁸⁰ in Unfruchtbarkeit“¹⁸¹.

¹⁷⁶ Zerhoch 2015, S. 23.

¹⁷⁷ Zerhoch 2015, S. 331.

¹⁷⁸ Vgl. Zerhoch 2015, S. 331.

¹⁷⁹ Zerhoch 2015, S. 23.

¹⁸⁰ Mit ‚F.‘ Habe ich hier aus dem Lexikon Klausers eine Abkürzung übernommen, welche selbstverständlich für ‚Fluch‘ steht.

¹⁸¹ Klauser 1969, S. 1163.

2.2.3 Die Erinnyen im erweiterten Fluchbegriff

In der antiken Gesellschaft handelte es sich bei Flüchen und Fluchmächten also um ein Mittel, um Gerechtigkeit herzustellen. Eine Erinnye oder die Erinnyen können sowohl in Gestalt einer Fluchstrafe, eines Fluchzustands oder einer unbedingten bzw. bedingten Verfluchung auftreten. Besonders anschaulich als Personifikation von (Rache-)Flüchen werden die Erinnyen im Folgenden: In Aischylos' *Eumeniden* erscheinen sie vorerst nur Orestes, der seine Mutter ermordete. In diesem Fall als Verkörperung eines Fluchs, welcher sich allmählich bei ihm spürbar macht: „Zuerst spürt er Zweifel an der Rechtmäßigkeit seiner Tat, dann steigern sich diese Zweifel zu Furcht und Schrecken und dem Gefühl, Sinn und Verstand zu verlieren, und schließlich sieht er auf dem Höhepunkt seiner Angst unheimliche Frauengestalten, die ihn aus Argos vertreiben“¹⁸². Die Erinnyen führen Orestes die Schattenseiten seiner Tat vor Augen und treiben ihn damit buchstäblich in den Wahnsinn und er flieht vor ihnen nach Delphi, um Schutz bei Apollon zu suchen. Sie treten hier als Racheflüche auf, indem sie ihm durch Gewissensbisse Schaden zufügen.

Die personifizierte Racheflüche stehen also im Kontext eines erweiterten Fluchbegriffs, in dem sie wiederum alle besagten Wirkungsformen und -bereiche verkörpern können. Aufgrund der Funktion von Flüchen als Instrument zur Einhaltung gesellschaftlicher Werte und Gesetze und weil sie eben alle Bereiche des Fluchbegriffs umspannen, kann nicht von einer eindeutig negativen Wertung im Kult, also in der Wahrnehmung der Erinnyen im Volk, ausgegangen werden. Die Bedeutung der Wertung ihrer Rolle in der Mythologie, Religion und der Kunst ist, wie bisher schon angedeutet, bedeutsam. Was heute von ihnen im kollektiven Bewusstsein erhalten ist, ist die zweifellos negativ bewertete, furchtbare Furie. Diese Wertung sowie die Darstellung von *erinyes* als dreigestaltige Rachegöttinnen sind erst in der *Orestie* von Aischylos verlässlich wiedergegeben. Und hier ist das Grausame an ihnen das Gegenbild zu dem, was zum Schluss werden: Die gezähmten Eumeniden.

Michael Junge, der die Ikonographie der Erinnyen untersucht hat¹⁸³, meint, dass sich „[...] gerade an der Entwicklung des Erinyenbildes die Umstrukturierung der

¹⁸² Zerhoch 2015, S. 225-226.

¹⁸³ Vgl. Junge 1983, S. 1.

griechischen Gesellschaft ablesen [lässt, Anm.]¹⁸⁴ und führt seine Deutung folgendermaßen aus: „Sie unterliegen dem von nun an herrschenden Vaterrecht, das von den überwiegend durch männliche Götter bestimmten olympischen Göttern repräsentiert wird. Diese religiöse Vorstellung ist für die griechische Gesellschaft eng verknüpft mit einer tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandlung.

Die Bedeutung der Frau tritt dabei in den Hintergrund zugunsten einer in allen Bereichen bestimmenden Männergesellschaft¹⁸⁵. Im 5. Jahrhundert vor Christus gab es eine Häufung der Darstellung der Erinnyen und ein fixer Typos entsteht, was sich auf Aischylos' *Orestie* zurückführen lässt.¹⁸⁶

Eine zusätzliche Veranschaulichung der Taktik der Erinnyen in der bildenden Kunst bietet eine Vasenmalerei aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. (Abb. 5): Auf beiden Seiten des Gefäßes sind Szenen aus der *Orestie* zu sehen. Auf der für uns relevanteren Seite sieht man Orest, der nur mit Stiefeln und einem Tuch, das ihm auf den Unterarmen liegt, bekleidet und ansonsten nackt ist. Von links und rechts bedroht ihn jeweils eine Erinnye mit dem für sie üblichen Attribut der Schlange.

Die Erinnyen tragen lange Chitone, Orestes hält in der rechten Hand ein kurzes Schwert und in der linken die dazugehörige Scheide. Bei der Erinnye rechts im Bild hat sich der Chiton am Oberkörper gelöst, sodass ihre Brust entblößt ist. Vor allem aber hält sie einen Spiegel in der Hand, in welchem Klytämnestra zu sehen ist.¹⁸⁷ Zum Spiegel in diesem Zusammenhang schreibt Diana Burton: „The mirror is a common female attribute in art; it usually represents beauty [...]. Here it is placed in the hand of a female who is not known for her beauty, and used to reflect the ugliness of Orestes' own soul [...] it is an effective illustration of that displacement of one's identity that underlies the Erinyes' preferred weapon: to look into a mirror and see one's victim instead of oneself must count as the very essence of madness“¹⁸⁸. Sie treiben ihn in den Wahnsinn, indem sie ihm sein Spiegelbild zeigen, doch alles was er sehen kann, ist seine Mutter, sein Mordopfer.

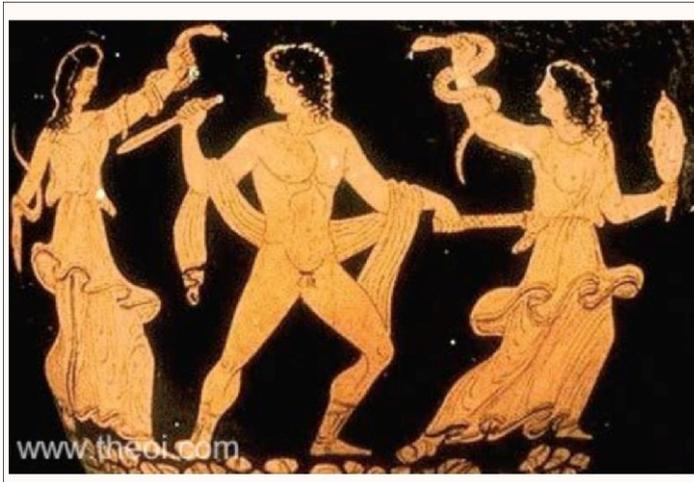
¹⁸⁴ Junge 1983, S. 1.

¹⁸⁵ Junge 1983, S. 1.

¹⁸⁶ Vgl. Junge 1983, S. 21.

¹⁸⁷ Vgl. Junge 1983, S. 131; Burton 2005, S. 57.

¹⁸⁸ Burton 2005, S. 57.



(Abb. 5) Orestes mit
den Erinyen

2.3 Die Erinnyen und der Mythos des Matriarchats

Johann Jakob Bachofen hat 1861 ein Werk Namens „Mutterrecht“ veröffentlicht, „ein Buch, das der Welt ein Stadium der Evolution enthüllte, welches die gesamte Menschheit durchlaufen haben sollte, das aber bis dahin unbemerkt geblieben war: ‚Das Mutterrecht‘“¹⁸⁹, schreibt Simon Pembroke, wobei der Konjunktiv beachtet werden soll. Zum Zeitpunkt der Erscheinung wurde dem Werk wenig Aufmerksamkeit geschenkt, doch seit den 1970er Jahren wird es in zahlreichen Disziplinen stark diskutiert und ist in der Forschung wissenschaftsgeschichtlich und ideologiekritisch untersucht worden.¹⁹⁰ Herakleides verwendete zur Beschreibung des Volkes der Lykier als erstes den Begriff der Frauenherrschaft: *Gynaikokratie*.¹⁹¹ Es handelt sich hierbei um eine tendenziell wertende Bezeichnung, für die es erst ab dem 4. Jh. v. Chr. Belege gibt.¹⁹² Der Begriff *gynaikokratia* bedeutet übersetzt „Frauenherrschaft“ und wird von Aristoteles als eine Politik des Durcheinanders, der es an Kontrolle und Disziplin mangelt, definiert.¹⁹³ War man bisher davon ausgegangen, dass die heutige Gesellschaft aus Familien mit männlichem Vorstand entstand, so behauptete Bachofen nun im späten 19. Jahrhundert, dass „der paternalen Familie überall eine Familienform vorangegangen war, in der die Mutter das Oberhaupt war“¹⁹⁴. Bachofen und Morgan, die sich zu dieser Zeit mit dieser Gesellschaftsform beschäftigten, werteten den Übergang zum Vaterrecht als Fortschritt gegenüber dem vermeintlich vorangegangenen Matriarchat, wenn sie beispielsweise „Stufenfolgen von ursprünglicher Promiskuität bzw. Gruppenehe über die mutterrechtliche Familie bzw. den matriarchalen Klan zur vaterrechtlichen Familie aufstellten“¹⁹⁵. Die Auffassung des Mutterrechts ließ sich neben Aristoteles auch auf weitere Autoren der Antike stützen: „Als von Frauen beherrscht [...] bezeichnet Aristoteles in seiner ‚Politik‘ die Verhältnisse insbesondere bei kriegerischen Völkern

¹⁸⁹ Pembroke 1967, S. 92.

¹⁹⁰ Vgl. Wagner-Hasel 1992, S. 1.

¹⁹¹ Pembroke 1967, S. 117.

¹⁹² Pembroke 1967, S. 117.

¹⁹³ Vgl. Wagner-Hasel 2006, S. 198; Pembroke 1967, S. 117.

¹⁹⁴ Pembroke 1967, S. 92.

¹⁹⁵ Wagner-Hasel 1992, S. 5.

[...]; eben diesen Begriff verwendet auch Herakleides Pontikos in seinen berühmt gewordenen Bemerkungen über die Lykier [...], die sich Herodot und weiteren antiken Historikern zufolge nach der Mutter nannten [...]“¹⁹⁶. Die Benennung nach der Mutter, die *Matrilinearität*, welche Herodot und Herakleides den Lykiern also zuordnen, diente Bachofen als Basis seiner Argumentation zur Existenz eines universellen Matriarchats. Schlussfolgerungen, welche die Erwähnung von *Matrilinearität* als Beweis für eine primitive Gesellschaftsform, die vom Vaterrecht abgelöst wurde und mit *Gynaiokratie*, einer chaotischen und kriegerischen Herrschaft der Frauen gleichzusetzen ist, sind heute überholt. Wichtig in der Diskussion, die Bachofen losgebrochen hat, ist, dass die Forschung erkannt hat, dass es falsch ist, von der Benennung nach der Mutter auf weiblich dominierte Gruppenordnungen zu schließen. Die Begriffe *Gynaiokratie* und *Matrilinearität* sind getrennt zu betrachten, wie sich inzwischen durch die Forschung gezeigt hat. Simon Pembroke hat dies bereits 1967 folgendermaßen formuliert: „Die moderne Anthropologie unterscheidet sorgfältig zwischen zwei Phänomenen, die Bachofen noch als eines betrachtete, die Abstammung über die mütterliche Linie einerseits und die Macht oder den Einfluss von Frauen andererseits“¹⁹⁷. Diese Vorstellung der Macht der Frauen, ist besonders schwer „objektiv festzumachen“¹⁹⁸, wie Pembroke sagt. Potentielle Macht von Frauen wird bei Aristoteles und am Ende der *Orestie* als Negativbeispiel für die Politik von Gruppen und Gesellschaften angeführt.

In der älteren Forschung ging man davon aus, dass es diese Herrschaft der Frauen tatsächlich als Vorgängerin der männlichen Herrschaft gab, erläutert Wagner-Hasel und erklärt daraufhin, dass man mittlerweile eher dazu tendiert, die *Gynaiokratie* in der Antike als eine erfundene Gegenwelt zu den herrschenden patriarchalen Verhältnissen zu verstehen.¹⁹⁹ „Bachofen hat mit seinem Mutterrecht jedoch nicht nur einen geschichtsmächtigen Mythos geschaffen, an dessen weiterer Ausgestaltung nachfolgende Historikergenerationen beteiligt waren; er gehört auch zu den Begründern einer sozial- und kulturhistorischen Zugangsweise, die gerade in den letzten Jahren in

¹⁹⁶ Wagner-Hasel 1992, S. 4.

¹⁹⁷ Pembroke 1967, S. 93.

¹⁹⁸ Pembroke 1967, S. 93.

¹⁹⁹ Vgl. Wagner-Hasel 2006, S. 198.

der Altertumswissenschaft zunehmend Anerkennung findet“²⁰⁰, fasst Wagner-Hasel in der Einleitung zu dem Buch, in dem der Matriarchatsbegriff aus Perspektive der Altertumswissenschaften aufgearbeitet wird, zusammen. Bei *Matriarchat* handelt es sich im Übrigen um ein moderneres „Kunstwort, gebildet aus lat. *mater* und griech. *archein* (= anfangen, anführen, herrschen)“²⁰¹. Dieser heute geläufige Begriff ist mittlerweile positiv besetzt, auch wenn er ursprünglich im Kontext des als notwendigerweise überholten *Mutterrechts* Bachofens stand. Erst in den 1880er und 1890er Jahren kam dieser Terminus im Zuge rechtshistorischer und ethnologischer Diskussionen auf.²⁰² Der von Bachofen verwendete Terminus *Gynaikokratie* kam tatsächlich im antiken Sprachgebrauch vor und er griff diesen auf, während erst Bachofen den Begriff *Mutterrecht* aufbrachte und prägte.²⁰³ Andere Termini sind *Mother-Right* (geprägt von Lewis Henry Morgan, den Wagner-Hasel den zweiten „Ahnvater der Matriarchatsidee“ nennt), *Maternitätssystem* und *Mutterfolge* (Altertumswissenschaften), *Matrilinearität* (Ethnologie) und *Matrifokalität* (im Zusammenhang mit matrilogetheresidenz).²⁰⁴ Wagner-Hasel hält fest, dass es sich hierbei „[...] um Begriffsbestimmungen [handelt, Anm.], die alle um ein und dasselbe Phänomen kreisen, um die Bestimmung verwandtschaftlicher Zugehörigkeit allein über die weibliche Linie“²⁰⁵. Die Abstammung primär auf die Mutter zurückzuführen wurde als Phänomen schon in der Antike thematisiert und wurde von Bachofen und Morgan vor allem unter evolutionstheoretischen Vorsätzen wieder ins Rampenlicht gestellt.²⁰⁶ Diese Werke brachen also eine Diskussion los, die nach wie vor in verschiedenen wissenschaftlichen Bereichen für viele Spekulationen sorgt. Die Frage, ob das Matriarchat tatsächlich existierte und wie es im Alltag aussah, sowie die Abwägung der verschiedenen Positionen der letzten Jahrzehnte diesbezüglich ist im Falle der vorliegenden Arbeit vor allem hinsichtlich der Wertung und Instrumentalisierung von

²⁰⁰ Wagner-Hasel 1992, S. 2.

²⁰¹ Wagner-Hasel 1992, S. 4.

²⁰² Wagner-Hasel 1992, S. 4.

²⁰³ Wagner-Hasel 1992, S. 4.

²⁰⁴ Vgl. Wagner-Hasel, S. 5.

²⁰⁵ Wagner-Hasel 1992, S. 5.

²⁰⁶ Vgl. Wagner-Hasel 1992, S. 5.

Gynaiokratie- und *Matriarchatsvorstellungen* relevant. Interessant ist im Kontext der Erinnyen, Furien und der *Female Figure* von Wolfson, dass diese „Furcht vor der Frauenherrschaft“²⁰⁷ bis heute Denkmuster prägt, die sich in Handlungen widerspiegeln, welche sichtbar machen, dass sich die Mythen von schädlicher Frauenherrschaft und der ‚Notwendigkeit‘ der Bändigung ihrer Vertreterinnen in gesellschaftlichen Projektionen auf das weibliche Geschlecht niederschreiben. Für diese Arbeit ist vor allem relevant, dass die Erinnyen derartige Diskurse schon seit langem in sich bergen und sie offenbar weitervererben. Fachvokabular wie *Mutterrecht*, *Matriarchat*, *Gynaiokratie* oder *Matrilinearität* umfassen viel eher breite Diskussionen über Unklarheiten als dass sie aufschlussreiche Fakten bieten. Die Tragweite der unterschiedlich interpretierbaren Erinnyen als wesentliche Bestandteile dieses Mythos, der seine Wurzeln in der Antike hat und in verschiedenen Phänomenen in den darauffolgenden Jahrtausenden wieder auftaucht. Der für heutige Forschung fragwürdige Weg, den Bachofen für seine vermeintlich evolutionstheoretischen Schlussfolgerungen zurücklegt, wird deutlich, wenn er sie folgendermaßen herleitet: „Das römische Paternitätssystem weist durch die Strenge, mit welcher es auftritt, auf ein früheres, das bekämpft und zurückgedrängt werden soll, hin“²⁰⁸. Die Einstellung zum Mutterrecht, dessen erfolgreiche Besiegung er rekonstruieren möchte, spiegelt sich in folgender Aussage wieder: „Das hohe, mit der Reinheit apollinischer Natur bekleidete Vatertum in der Stadt der mutterlosen Zeustochter Athene erscheint nicht minder als die Spitze einer Entwicklung, deren erste Stufen einer Welt ganz verschiedener Gedanken und Zustände angehört haben müssen. Wie sollen wir nun das Ende verstehen, wenn uns die Anfänge ein Rätsel sind? Wo lassen sich aber diese erkennen? Die Antwort ist nicht zweifelhaft. In dem Mythos, dem getreuen Bilde der ältesten Zeit; entweder hier oder nirgends“²⁰⁹.

„Die innige Verbindung des Kindes mit dem Vater, die Aufopferung des Sohnes für seinen Erzeuger verlangt einen weit höheren Grad moralischer Entwicklung als die Mutterliebe, diese geheimnisvolle Macht, welche alle Wesen irdischer Schöpfung gleichmäßig durchdringt“²¹⁰.

²⁰⁷ Wagner-Hasel 2006, S. 199.

²⁰⁸ Bachofen 1992, S. 23.

²⁰⁹ Bachofen 1992, S. 23.

²¹⁰ Bachofen 1992, S. 27.

Diesen Schritt einer „moralische Entwicklung“²¹¹, finden wir in der *Orestie* in Zusammenhang mit den Erinnyen wieder. Bachofens Ansätze sind mittlerweile durch die moderne Forschung zweifelsfrei differenzierter und weniger spekulativ aufgearbeitet und größtenteils widerlegt worden.

Die *Furcht vor Frauenherrschaft*²¹² spiegelt sich in den Abläufen der *Orestie* und späteren Mytheninterpretationen wie jenen Bachofens wieder.

Froma Zeitlin hat sich in ihrem Artikel „The Dynamics of Misogony. Myth and Mythmaking in the ‚Orestia‘“²¹³ mit der *Orestie* in Bezug auf gesellschaftspolitische Aspekte der Griechen beschäftigt und benennt die Kreation des ersten Gerichtsverfahrens und die des Kults der Eumeniden als wesentliche Eckpunkte des Dramas.²¹⁴

In ihrer Auseinandersetzung beschäftigt sie sich, wie bereits der Titel verrät, mit den misogynen Ausgangspunkten des Mythos. Bei Aischylos ist Zivilisation ein Ergebnis von Konflikten zwischen gegensätzlichen Kräften und im letzten Buch der *Orestie* geht es in erster Linie um einen Konflikt zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, mit deutlicher Wertung.²¹⁵ Vielmehr sind die Hauptthemen der Trilogie die Bändigung widerständiger weiblicher Kräfte und die Ehe – in welcher der Mann der Frau übergeordnet ist – und das Bestreben, die damit verbundene Familienzugehörigkeit über die väterliche Linie zu sichern.²¹⁶ Der Widerstand von Frauen gegen die Instrumente der Macht der Männer, wie beispielsweise die Ehe und die Patrilinearität wird in den *Eumeniden* thematisiert und demonstrativ unterbunden. Es geht, so Zeitlin, um den Konflikt zwischen männlich und weiblich, wobei die Probleme stets von der Weiblichkeit ausgehen: „Every issue, every action stems from the female so that she serves as the catalyst of events even as she is the main object of inquiry“²¹⁷. Zeitlin

²¹¹ Bachofen 1992, S. 27.

²¹² Vgl. Wagner-Hasel 2006, S. 198. Die Bezeichnung „Furcht vor Frauenherrschaft“ werde ich von nun an kursiv setzen, wobei bei jeder Verwendung zu bedenken ist, dass ich diese Formulierung von Beate Wagner-Hasel übernommen habe.

²¹³ Zeitlin 1992, S. 225.

²¹⁴ Vgl. Zeitlin 1992, S. 225.

²¹⁵ Vgl. Zeitlin 1992, S. 225.

²¹⁶ Vgl. Zeitlin 1992, S. 225.

²¹⁷ Vgl. Zeitlin 1992, S. 226.

kommt zum Schluss, dass bei Aischylos das Fundament seiner Gesellschaftsvision ist, Frauen unter Kontrolle zu halten.²¹⁸

Ihrer Ansicht nach bietet das Theaterstück von Aischylos Einblick in die damals präsenten sozialen und politischen Ideologien und formt gleichzeitig gesellschaftliche Visionen beim Publikum.²¹⁹ Die Erinnyen in den *Eumeniden*, dem dritten Teil der Trilogie, stehen dafür, dass die Konflikte des Dramas, bei welchen es um Themen wie Glaube und Recht geht, sich zwischen den Gegenpolen ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ in heteronormativen Geschlechterrollen und -ordnungen entwickeln und diese Dichotomie stabilisieren.²²⁰ Von der schlaunen Rebellin Klytämnestra, die sich gegen die männliche Vorherrschaft und ihren Ehemann Agamemnon auflehnt, bleiben am Ende der Geschichte nur mehr die monströs dargestellten Erinnyen übrig, um sie skrupellos zu rächen.²²¹ Ihre äußere Erscheinung wird laut Zerhoch bei Aischylos an zwei Stellen beschrieben: Schreckliche Gestalten in dunklen Gewändern sollen sie sein, verhasstes Blut tropfe ihnen aus den Augen und ein Geflecht aus Schlangen sollen sie haben.²²² Dies schildert Pythia, welche beim Anblick der Rachegöttinnen in Delphi erschrickt.²²³ Sie ist die erste, die Orestes' Verfolgerinnen an dessen Zufluchtsort in Apollons Tempel erblickt. Diese Konfrontation mit den Repräsentantinnen des Widerstands der Frauen gegen die Männer, den sie leisteten, weil sie den Sohn, der seine Mutter tötete, zur Rechenschaft ziehen wollen, brauchte wohl völlig neue Bilder: „Aischylos kreierte hier offenbar neuartige Wesen, ungeheuerliche Erscheinungen, die seinem dramatischen Ziel entsprechen“²²⁴. Zeitlin sucht nach Vergleichen mit möglichen mythologischen Vorbildern und „macht [...] deutlich, dass es offenbar weder in der Literatur noch in der Kunst eindeutige Darstellungen der *Erinyes* als Gruppe von Göttinnen oder als mythische Ungeheuer gegeben hat, die Aischylos für die Personifikation der Flüche

²¹⁸ Vgl. Zeitlin 1992, S. 226.

²¹⁹ Vgl. Zeitlin 1992, S. 225.

²²⁰ Vgl. Zeitlin 1992, S. 225.

²²¹ Vgl. Zeitlin 1992, S. 227.

²²² Vgl. Zerhoch 2015, S. 224-225.

²²³ Vgl. Zerhoch 2015, S. 225.

²²⁴ Vgl. Zerhoch 2015, S. 227.

Klytämnestras hätte nutzen können. Stattdessen greift er auf bekannte Darstellungen und Attribute von Gorgonen und Harpyien zurück“²²⁵.

Das Weibliche, dargestellt durch die Erinnyen, ist nun, so Zeitlin, synonym mit dem Archaischen, Primitiven, Rückschrittlichen und das Männliche, repräsentiert durch den jungen Gott Apollon, mit dem Fortschritt.²²⁶ Zeitlin möchte in ihrem Artikel die Logik des Mythos dekonstruieren, welcher die Behauptung innewohnt, dass der Übergang vom Mutterrecht zum Vaterrecht objektiv betrachtet ein notwendiger, fortschrittlicher Prozess war. Wie oben beschrieben, treiben die Erinnyen Orestes in den Wahnsinn. Doch anfangs ist er noch der einzige, für den diese Bedrohung wahrnehmbar ist, es handelt sich um ein nur ihn betreffendes Erleben der Situation.²²⁷ Die erschrockene Pythia beschreibt als erste das Aussehen der Verfolgerinnen des Orestes und macht die vormals persönlichen Eindrücke zur Realität der Handlung: „Alle Charakteristika, die sie [die Pythia] aufzählt, [...] dienen dazu, Orestes’ subjektive Eindrücke für die folgende Handlung zu objektivieren und den hässlichen und furchterregenden Eindruck der Gestalten noch zu verstärken“²²⁸. Die Objektivierung und negative Bewertung der persönlichen Eindrücke von Orestes ebnet den Weg für den späteren Freispruch. Neue Gestalten wurden kreiert, um die Vorstellung bzw. das Bild der Erinnyen als Repräsentantinnen von alten, überkommenen, primitiven und fürchterlichen Welten zu verstärken, um die darauffolgende Unterwerfung dramatisch einzuleiten und in der Wahrnehmung der Rezipientinnen als gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Die Handlung mündet schließlich im rechtlichen Freispruch Orestes’, der mit der Beendigung von matrilinearen Verknüpfungen verbunden ist, wie sich im Folgenden zeigen wird. Ein häufiges Motiv der Orestie zeigt Orestes, der am Omphalos lehnend mit Schweineblut übergossen wird.²²⁹

²²⁵ Vgl. Zerhoch 2015, S. 227.

²²⁶ Zeitlin 1992, S. 227.

²²⁷ Vgl. Zerhoch 2015, S. 225-226.

²²⁸ Zerhoch 2015, S. 226.

²²⁹ Vgl. Zeitlin 1992, S. 242.

2.4 Die Wertung von Mutterschaft als Argument des Freispruchs von Orestes in der *Orestie* von Aisychlos

Auf einem Glockenkrater aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. (Abb. 6), sieht man Orestes auf dem Altar sitzend. Von der Orestes Figur aus gesehen Rechts sind zwei Erinnyen, die eine schläft im Schoß der anderen, sie werden gerade vom Schattender Klytämnestra geweckt. Orestes hält ein Kurzschwert in der rechten Hand, er ist im Profil abgebildet und lehnt am Omphalos, einem Kultstein im Tempel Apollons in Delphi. Er trägt nur einen Mantel und ist sonst nackt. Wieder von der Figur aus betrachtet Rechts hinter Orest steht Apollon, mit einem Mantel um die Hüften gebunden, in der linken Hand hält er einen Lorbeerast. Mit der rechten Hand hält er ein Ferkel über Orestes und mit dem Schweineblut soll der Muttermörder von seinen Sünden reingewaschen werden. Ganz rechts ist Artemis zu sehen, sie ist in einen Jagdchiton gekleidet und trägt einen Köcher, einen Bogen und zwei Speere. Links zu den Füßen von Orestes kommt eine dritte Erinnye aus der Erde, nur ihr Oberkörper ist zu sehen. Die Erinnyen haben keine Flügel oder Schlangen, tragen Jagdstiefel und kurze Chitone mit Kreuzbändern.²³⁰



(Abb. 6) Orest in Delphi von Apoll entsühnt

Apulischer Glockenkrater des Eumeniden Malers

Um 390-380 v. Chr.

Zeitlin deutet die *Orestie* als einen Mythos, der auch neue Anfänge erfindet und somit Geschichten und Werte neu schreibt.²³¹ Die Reinigung von der Sünde des Muttermords durch Schweineblut deutet Zeitlin als einen Initiationsritus. Das aufgeschlitzte Schwein

²³⁰ Vgl. Junge 1983, S. 126.

²³¹ Vgl. Zeitlin 1992, S. 239.

und der blutüberströmte Sohn sollen eine zweite Geburt darstellen, eine Wiedergeburt diesmal durch seinen Vater.²³² Er ist nun Sohn seines Vaters und nicht mehr seiner Mutter, was wichtig ist, um ihn von seiner Schuld zu befreien. Er ist jetzt unabhängig von seiner Mutter, an die er durch die Geburt gebunden war, und ist nurmehr Sohn seines Vaters. „The main event of initiation rites is, of course, the revelation of the hallowed traditions and the secret lore of the group upon which the tradition is based. Here in the ‚Eumenides‘ the revelation combines both old and new to formulate the future tradition, the foundation of which is the judgement by law and the definitive hierarchical disposition of male and female statuses“²³³ schreibt Zeitlin und argumentiert weiter: „In proposing that the father, the one who mounts, is the only true parent of the child, while the mother is merely the stranger host to the embryo, the passive vessel during its gestation [...] even as the argument looks forward in its advancement of new intellectual trends, it looks backward in relying for proof of this contention on the mythic concept of Athena’s birth from the head of Zeus“²³⁴. Die Geburt Athenas hat in der Mythologie große Bedeutung, weil Zeus durch diese selbstintendierte Geburt die Bedrohung der Macht der Frau endgültig aus dem Weg schafft.²³⁵ Es handelt sich um den letzten Stein in der Untermauerung des von nun an herrschenden männlichen Prinzips: Die Fähigkeit der Frau, Leben aus sich selbst zu schaffen, wie Zeitlin es treffend formuliert, „the basic source of her mystery and power“²³⁶, die Grundlage ihres Mysteriums und ihrer Kraft, wird durch den Mythos von Athenas Geburt vereinnahmt und „the denial of *matriarchy* is achieved by the denial of *mater*“, die Negation des Mutterrechts wird durch die Negation der Mutter erzielt. „Here in the ‚Orestia‘ *logos* and *mythos* usually posed in two different modes, make an alliance and interact to support each other“²³⁷, schreibt Zeitlin und fasst zusammen, dass durch die Geburt Athenas die Geschichte vom Ursprung der Götter neue Anfänge bekommen hat, im Sinne der jungen Göttergeneration und einer neuen Form von

²³² Vgl. Zeitlin 1992, S. 243.

²³³ Zeitlin 1992, S. 244.

²³⁴ Zeitlin 1992, S. 246.

²³⁵ Zeitlin 1992, S. 246.

²³⁶ Zeitlin 1992, S. 246.

²³⁷ Zeitlin 1992, S. 247.

Gerechtigkeit: „through the myth of Athenas birth, theogony is recapitulated now in the new embryology, championed by the new generation of gods in the interests of a new justice“²³⁸. Sie argumentiert, dass durch diese Vereinigung von Mythos und Logos ein neuer Mythos geschaffen wurde, einer, der von dem erfolgreichen Sieg über weiblichen Widerstand erzählt und dem Mythos vom Matriarchat ein neues Ende gibt: Die Bezwingung durch ein Rechtswesen.²³⁹ So wird durch die dramatischen Mittel eine vermeintliche gesellschaftliche Errungenschaft durch junge, männliche Rationalität vermittelt.

Zeitlins Aufarbeitung der Bedeutungsebenen, mit denen der Weg für die Bändigung der Erinnyen bei Aischylos geebnet wird, zeigt den vielfältigen Aufwand, mit dem versucht wurde, Argumente zu finden, um die Verhinderung einer Frauenherrschaft zu rechtfertigen, indem Furcht vor dem, was sie durch ihre Kraft sein könnten, geschürt wurde. Die Macht der Frau, Kinder zu gebären und für eine Ordnung innerhalb der Familie einstehen zu können, scheint eine zu große gewesen zu sein, sodass sie gebändigt werden musste.

Der Zorn von Frauen, im Zusammenhang von Recht und Unrecht in der Familie, der Gemeinschaft oder der Gesellschaft bekommt eine völlig neue Bedeutung. Die Rechtmäßigkeit der Wut, das vorliegende Unrecht, spielt keine Rolle mehr. Alles wofür die Erinnyen stehen, soll in der Zukunft als widerwärtig und irrelevant abgetan werden können. Ein sUrteil über eine erzürnte Frau zu fällen, indem man sie eine *erinyes* oder eine *Furie* nennt, scheint sich bis heute in den Grundzügen erhalten zu haben. Die Erinnyen verwandeln sich zu den Eumeniden und somit zu den neuen Vorbildern für Frauen in der antiken Gesellschaft: passiv, willenlos und ohne bedeutende Aufgaben. Zuvor aber wurden sie noch zu Negativbeispielen skizziert, um alles Furchtbare der Weiblichkeit hervorzukehren. Dies setzt sich fort bei den Römern, wie Junge erläutert: „wurden aber die Erinyen in der griechischen Literatur in furchteinflößender Erhabenheit dargestellt, so werden sie später bei den römischen Dichtern als abstoßend und fürchterliche Wesen beschrieben“²⁴⁰. Ihre mythologische und religiöse Funktion als Rachegöttinnen, die eine gesellschaftliche Ordnung wahren, verschwindet mit der Zeit.

²³⁸ Zeitlin 1992, S. 247.

²³⁹ Vgl. Zeitlin 1992, S. 247.

²⁴⁰ Junge 1983, S. 41.

Das verzerrte Bild der vormals für den Erhalt des Wohls einer Gemeinschaft wichtigen Personifikationen von Racheflüchen setzt sich bis heute durch, wenn wir das negativ besetzte Sprachbild der *Furie* verwenden. Eine Furie ist heute noch eine Frau, bei der „Zusammenhang aus Unrecht und Strafe“²⁴¹ in den Hintergrund tritt, kaum anders als schon bei Helena, wenn sie als *erinys* für die Burg von Troja dargestellt wird. Die verwirrend unterschiedlichen Schilderungen der Erinnyen in Wirkung, Titel und manchmal auch Aussehen lassen sich durch ihre Identität als personifizierter Rachefluch wohl am ehesten erklären. Burton schreibt in ihrer Untersuchung zum Geschlecht des Todes in griechischen Personifikationen: „The great advantage that personifications have as a tool to think with is their ability to be moulded to fit the most useful ideologies at any given point“²⁴² und macht durch diese Aussage die Funktion von Projektionen für gesellschaftliche Idealbilder deutlich. Die Erinnyen in den *Eumeniden* verkörpern nicht nur die Rache der Mutter, sondern gleich einen ganzen Kosmos negativer Weiblichkeit, was im Endeffekt alles überschattet. Für die Handlung ist nicht mehr relevant, welchen Frevel sie verfolgen – nämlich einen Mord innerhalb der Familie –, sondern was sie repräsentieren. Burton hält fest, dass männliche und weibliche Personifikationen angewandt werden, um Ideale und Stereotype zu entwerfen, wie sie in der Gesellschaft gesehen werden bzw. sein sollen und betont, dass die Kluft zwischen der Idealvorstellung und der Realität von weiblicher Lebensweise größer ist als die bei Männern.²⁴³

2.5 Die Erinnyen und das Gewissen

Die Erinnyen sind in erster Linie zu einer Projektionsfläche bzw. einem Modell geworden, das sich dazu eignet, widerständige, wütende Frauen zu kategorisieren und im Folgeschritt diffamieren zu können. Das Prägendste und auch das, was bis heute von den Erinnyen/Furien im Gedächtnis geblieben ist, sind nicht ihre Taten, sondern die Wertung derselben.

²⁴¹ Zerhoch 2015, S. 86.

²⁴² Burton 2005, S. 59.

²⁴³ Burton 2005, S. 45-46.

Michael Junge, der die gesamte Ikonographie der Erinnyen aufgearbeitet hat, führt als früheste Darstellung ein Terrakotta-Votivtäfelchen aus dem 7. Jh. v. Chr. an (Abb. 7).²⁴⁴

Ich habe diese Zuordnung zur Erinnye sonst nirgends gefunden und kann daher nicht



(Abb. 7) Erinys
(Eumenide) Terrakotta-
Votivtafel 7. Jh. v. Chr.

mit voller Sicherheit behaupten, dass es sich hierbei tatsächlich um eine solche handelt. Auch Junge dokumentiert diese Unsicherheit²⁴⁵, dennoch ist das Täfelchen ein gutes Beispiel für eine Erinnye, wie sie eventuell vor dem 5. Jahrhundert gesehen wurde. Eine Göttin ist frontal abgebildet, sie hat weit aufgerissene Augen, Locken bis zu den Schultern und helle Haut im Gesicht. Sie hebt ihre Arme auf die Höhe ihres Gesichts und spreizt die Finger. Ihr Gewand ist gemustert und bodenlang. Links und rechts neben der Figur sind senkrecht zwei Schlangen abgebildet, eine dunkle und eine helle, sie blicken beide in Richtung der Göttin. Die Votivtafel wurde am Nordabhang des Aeropags gefunden, wo es schon sehr früh ein Heiligtum für Erinnyen bzw. Semnen/Eumeniden [*Semnai Theai*] gegeben haben soll.²⁴⁶ Bemerkenswert ist, dass die Kultstatuen dieses Heiligtums nicht furchteinflößend waren.²⁴⁷ Das Gedankenbild einer Erinnye, die ursprünglich nicht nur wütend und rachsüchtig war, besetzt ihre Funktion als Hüterin der Ordnung in der Gruppe/Gesellschaft gar positiv. Hier könnten wir eine

²⁴⁴ Vgl. Junge 1983, S. 12.

²⁴⁵ Vgl. Junge 1983, S. 13.

²⁴⁶ Vgl. Junge 1983, S. 13.

²⁴⁷ Vgl. Junge 1983, S. 13.

nicht negativ behaftete Erinnye vor uns haben, wie sie vielleicht sogar im Volksglauben früher existierte.

Als Göttin oder als Personifikation umschließt sie immer vielerlei Bereiche: Burton sieht sie als Beispiel für den negativ besetzten Tod²⁴⁸, Zerhoch als personifizierten Racheflug²⁴⁹, Zeitlin, Pembroke und viele mehr als Repräsentantinnen des Mutterrechts.²⁵⁰

Ich möchte vor allem ihre Funktion als Gewissen der Gesellschaft hervorheben. Gewissen kann gut oder schlecht besetzt sein, eine Wertung wird nur durch die Erfassung und Beurteilung des Kontexts, in dem es auftritt, möglich. Ein schlechtes Gewissen hingegen kann kontraproduktiv sein. Diese frühe, nicht wertend dargestellte Erinnye macht es möglich, sich vorzustellen, dass das Auftreten der weiblichen Racheflüche positives Wirken hatte und daran geglaubt wurde. Man konnte sich darauf verlassen, dass die *erinyes* jene heimsucht, welche die Sicherheit der Familie und das Zuhause verletzen oder gefährden. Auf gewissenhaftes Handeln der einzelnen Mitglieder ist eine Gemeinschaft angewiesen und die Erinnyen waren Teil eines Ordnungssystems; ihnen kam die Funktion zu, sicherzustellen, dass Taten, welche das Wohl der Gruppe gefährden könnten, vermieden werden: „Das F.Wort, das man gegen Feinde der Gemeinschaft spricht, ist ein Segenswort für die Gemeinschaft“²⁵¹. Und doch sollen Männer von gewissenhaftem Handeln freigesprochen werden, wie es bei Orestes passiert. Vergehen, die innerhalb der Familie an Frauen begangen werden, zählen nun weniger und genauso wenig zählen jene Gewissensbisse, die von einer *erinyes* oder *Furie* verkörpert werden. Orestes zweifelt bereits daran, ob sein Mord gerechtfertigt ist, doch anstatt diese Zweifel als legitim und notwendig darzustellen, sind es die hässlichen, bösen und unfruchtbaren Erinnyen²⁵², welche ihr Opfer Orestes in den Wahnsinn treiben. Der junge, männliche Gott Apollon beruft ein Gerichtsverfahren ein und baut ein Argument auf, welches aussagt, dass nur ein Mord an seinem Vater Gewissensbisse hervorrufen hätte müssen. Das schlechte Gewissen nach dem Mord an der Mutter kann

²⁴⁸ Vgl. Burton 2005, S. 47.

²⁴⁹ Vgl. Zerhoch 2015, S. 3.

²⁵⁰ Vgl. Wagner-Hasel 1992; Pembroke 1992; Zeitlin 1992.

²⁵¹ Klauser 1969, S. 1166.

²⁵² Vgl. Zeitlin 1992, S. 236.

durch rationale Argumente missachtet werden und das reine Gewissen von Orestes wird somit allgemeingültig legitimiert. Die Erinnyen könnenvollumfänglich im Recht sein, das, was sie repräsentieren, wird als negativ eingestuft und daher wird der Beweggrund für ihre Rache nicht beachtet. Dieses vermeintlich neutrale Rechtswesen, welches in den *Eumeniden* erstmals vorgeführt wird, ist ein deutlich wertendes. Die Furcht vor berechtigten Gewissensbissen in Gestalt der Erinnyen, die mit dem Entfachen von Selbstzweifeln männliche Frevler in den Wahnsinn treiben können, wird von einer subjektiven Angst in eine objektiv als irrelevant eingestufte Regung umgewandelt. Somit wird auf Angst und einen verletzlichen emotionalen Zustand mit der Sicherheit eines neu konzipierten Rechtswesens reagiert, um das schlechte Gewissen zu beruhigen und sich vor der weiblichen Bedrohung wirksam zu schützen.

2.6 Erinnyen- und Furiendarstellungen in der bildenden Kunst

Nach der Uraufführung der *Orestie* im 5. Jh. v. Chr. legt sich mit der Zeit in der bildenden Kunst ein Erinnyen-Typus mehr oder weniger fest, nach welchem sie folgende Attribute haben: Flügel, die aber nicht immer vorkommen, Schlangen im Haar und/oder in den Händen und manchmal eine Fackel, die auf die Herkunft aus der Unterwelt verweisen soll. Meist tragen sie kurze Chitone.²⁵³ Es handelt sich um einen Typus, welcher sich auch in Abbildungen von Gorgonen und Harpyen findet.²⁵⁴ In der unteritalischen Vasenmalerei im 4. Jh. v. Chr. wird die Erinnye am häufigsten abgebildet und eine Art „Jägerinnentypus“²⁵⁵ entsteht: Der kurze Chiton, welcher sich zum Jagen eignet, entwickelt sich zu einem prachtvoll verzierten Jagdkostüm, Waffen wie Speer oder Kurzsword kommen hinzu.²⁵⁶ Zeitgleich mit dem Hellenismus werden die Erinnyen/die Erinnye häufig auf etruskischen Urnen dargestellt, der Typus bleibt bestehen, kommt aber zumeist ohne mythologischen Bezug zum Einsatz und die Erinnye wird den etruskischen Totendämonen zugeordnet.²⁵⁷ In der römischen Kunst wird der Jägerinnentypus nicht verwendet, man hält sich vielmehr an den attischen Frauentypus der Hochklassik: Die vormaligen großen Rückenflügel sind hier kleine Flügel am Kopf, der Chiton ist lang.²⁵⁸ Der mythologische Bezug wird wieder hergestellt. In der Zusammenfassung seiner Erkenntnisse schreibt Junge: „Aus der hier noch einmal kurz skizzierten ikonografischen Entwicklung der Erinys in der Kunst lassen sich die Veränderungen ihrer Funktion und Bedeutung ablesen. Dabei ist eine sich verstärkende Tendenz zu beobachten, die aus einer starken, Recht und Ordnung vertretenden Gottheit mit vielfältigen Funktionen immer mehr einen ausschließlich rächenden Dämon werden lässt. Daneben scheint sich jedoch im Volksglauben ein Rest der Vorstellung von der ursprünglich auch Furcht und Segen bringenden Seite der Erinyen erhalten zu haben, wie es eine Reihe von bewusst archaisierenden argivischen

²⁵³ Vgl. Junge 1983, S. 21-24; ebenda S. 92.

²⁵⁴ Vgl. Junge 1983, S. 93.

²⁵⁵ Junge 1983, S. 93.

²⁵⁶ Vgl. Junge 1983, S. 93.

²⁵⁷ Vgl. Junge 1983, S. 94.

²⁵⁸ Vgl. Junge 1983, S. 94.

Eumeniden-Weihreliefs des 4. bis 1. Jh. v. Chr. bezeugen²⁵⁹. Und genau hierauf will ich hinweisen: Selbst wenn eine bewusste Setzung zur Wertung von *erinyes* gemacht wird, so denke ich nicht, auch wenn das nun poetisch ausgedrückt sein mag, dass weibliches Gewissen und Unrechtsbewusstsein automatisch zu einem monströsen wird und dies für immer bleibt. Der Segen, den solche Personifikationen für die Gemeinschaft darstellen, bleibt im Gedächtnis vorhanden. Ein schlechtes Gewissen kann auch als die unvermeidbare Konsequenz dessen gesehen werden, die eintritt, wenn jemand eine böse Tat begeht. Ein Rachefluch, der sich über Generationen über einer Sippe legt, muss nicht zwingend als eine grausame, rastlos wütende Frau, die völlig irrational und wahnsinnig Männer und Frauen heimsucht, ausgelegt werden, sondern kann ebenso als Wiederholung von Handlungsmustern in Eigenverantwortung mit Konsequenzen gedeutet werden. Das schlechte Gewissen als Konsequenz der ständigen Reproduktion schädlichen Handelns und als potentielle Chance zur Läuterung bestätigt sich in dem Ansatz, dass es für eine Besserung nach Unrecht nicht das Unterbinden des schlechten Gewissens, sondern eine Veränderung der Handlungen braucht.

Was bis heute mythologisch diesbezüglich vorrangig erhalten ist, ist die Vorstellung einer Furie, wie die *Erinnye* lateinisch heißt. In ihr sammeln sich die negativen Wertungen, für welche zuvor die *Erinnyes* zur Projektionsfläche wurden. Die Furie scheint eine kraftvolle Wirkung zu haben, jedoch im zerstörerischen Sinne. Sie wird auch kunstgeschichtlich oftmals in Verbindung mit Verwüstung und Krieg gebracht, sowie beispielsweise die Spanische Furie von Antwerpen, wie die Schlacht und Plünderung der Stadt Antwerpen zu Zeiten des 80-jährigen Kriegs bezeichnet wird. Eine Radierung des 16. Jahrhunderts (Abb. 8) zeigt die Zerstörung, welche diese ‚Furie‘ verursacht haben soll.

Zur Zeit der französischen Revolution wird in der Revolutionsikonographie die Furie wieder häufig aufgegriffen, wie ich an den folgenden Beispielen zeigen möchte: Auf einer Papierarbeit von unbekannter Hand, entstanden um 1799 (Abb. 9), ist eine Furie zu sehen, die einen Mann, der wiederum auf einem Esel sitzt, jagt. Die Furie ist dargestellt mit Schlangen im Haar, einer Peitsche in der rechten Hand, was sich vermutlich auf die

²⁵⁹ Junge 1983, S. 95.

Handlung des Bildes bezieht, und einer Fackel in der linken. Sie trägt einen Chiton, ihre rechte Hand ist aus dem Ärmel gelöst, wodurch der Oberkörper nackt



(Abb.8)
Die Spanische
Furie (Brand des

Antwerpener Rathaus) ca. 1540-1590

und beide Brüste zu sehen sind.

Wie auch bei den noch folgenden Beispielen sind die Brüste lang und spitz dargestellt. Ihre Arme sind grob und die Muskelmasse wirkt lose, ihre Rippen sind zu sehen. Sie trägt keine Schuhe. Ihr Gesicht ist wutverzerrt. In der Inschrift des Stiches steht: „Das gute französische Volk / lässt sich von liederliche [sic!] Eselzüchter/ Die sich Philosophen nennen [sic!] reiten“²⁶⁰.

²⁶⁰ Vgl. Prometheus Bildarchiv http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/search?search_value%5B0%5D=Le+Philosophe+Libertas+&commit=Senden Gesehen am 12.06.2017.



(Abb. 9)

Le Philosophe
LIBERTAS monté
sur son égal et
partant pour la
Conquête du
monde

Um 1799

Ein weiteres Blatt, ein Stich (Abb. 10), zeigt ebenfalls eine Furie aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sie hält eine Fackel in der linken und einen Dolch in der rechten Hand, ihr Haar besteht aus Schlangen und eine große Schlange schlingt sich um ihre Hüften und ihren rechten Oberarm. Ihr bodenlanger Chiton ist wieder an einer Schulter locker und die linke Brust ist entblößt – auch diesmal ist sie langgezogen und ähnelt einer Zitze. Auf ihrem Chiton sind Totenköpfe abgebildet. Links hinter ihr sieht man eine brennende Stadt und rechts eine Guillotine. Ihr rechter Fuß steht auf einem Kreuz, einer Krone, einem Zepter und anderen Gegenständen, die auf die Französische Revolution verweisen. Ihr Gesicht wirkt ausgemergelt und faltig. Ein in der Revolutionsikonographie üblicher Furien-Typus zeichnet sich ab: Eine alte Frau, die einen bodenlangen Chiton trägt. Mindestens eine Brust ist durch die verrutschte Kleidung sichtbar. Von ihrer Gestaltung her muten die Brust bzw. die Brüste animalisch an. Die Frau hat zerzauste oder Schlangen-Haare und eine brennende Fackel in der Hand. Ihr Aussehen ist abstoßend und ihre Funktion strafend.



(Abb. 10) La
Republique
ca. 1797

Auf einem älteren Kupferstich von ca. 1602 (Abb. 11) sieht man drei Furien, die, dem Titel entsprechend, Tereus und Prokne in ihrer Hochzeitsnacht besuchen.



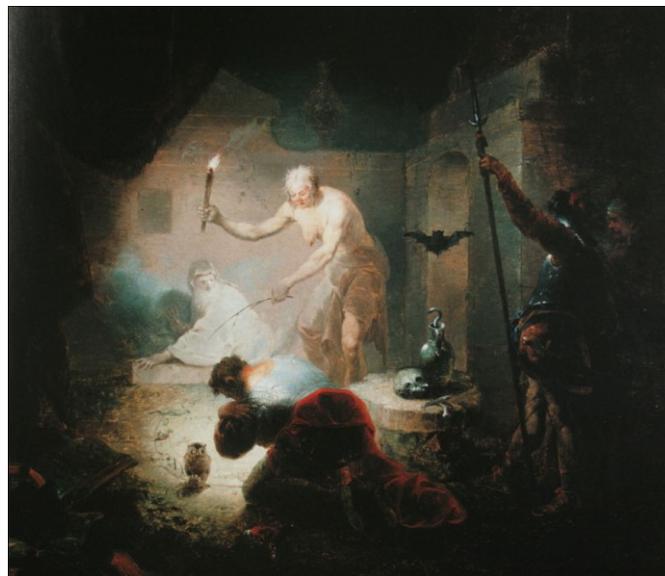
(Abb. 11)

De Furien bezoeken Tereus en Procne tijdens hun huwelijksnacht

Crispijn van de Passe

Um 1602-1607

Alle Drei tragen eine brennende Fackel, haben Schlangenhaar, bodenlange Chitone und Umhänge. Sie tragen keine Schuhe. Die Furie ganz rechts hat eine entblößte Brust, ähnlich stilisiert wie auf den späteren Darstellungen aus der Zeit der Revolution. Januarius Zick stellte im Jahr 1753 eigentlich keine Furie oder Erinnye dar, sondern die Hexe von Endor.



(Abb. 12)

Saul bei der Hexe von Endor

Zick, Januarius

1753

Auch wenn es sich hier um einen anderen Kontext und eine andere Figur handelt, möchte ich die durchaus erkenntlichen äußerlichen Gemeinsamkeiten bei Darstellungen von Hexen und Furien anschaulich machen. Die Hexe ist als alte Frau dargestellt, trägt eine Fackel in der rechten Hand und ihr Oberkörper ist nackt. Die rechte Brust ist zu sehen, sie ist länglich und spitz, wie auch bei den Furien. In der linken Hand hält sie eine Rute, ihre Augenbrauen sind hochgezogen und die Augen aufgerissen. Ihr Haar ist weiß und zerzaust. Ihre Statur hat mehr mit den ebenfalls im Gemälde abgebildeten Männern gemein als mit jener der weiblichen Gestalt hinter ihr. Symbole der Nacht und des Todes, welche oft mit den Erinnyen assoziiert werden, wie Totenkopf, Schlange und Fledermaus, sind ebenso im Bild zu finden. Die Hexe ist im Vergleich überproportional groß und obwohl sie mit den Füßen vermutlich am Boden steht – die Beine sind ab den Knöcheln von einer anderen Figur verdeckt –, scheint sie zu schweben. Die Mittel, um ein abstoßendes Bild einer Frau mit bestimmten Fähigkeiten zu erzeugen, scheinen ähnliche zu sein wie bei den Furien.

Bei der Abbildung des Blattes „Federation Anti-Patriotique des Ci-devant Aristocrates“ (Abb. 13) handelt es sich wieder um eine Furie, die Ähnlichkeiten zu Abbildung 12 in Komposition und Attributen der dargestellten Frauenfigur sind offensichtlich. Oben, in der Mitte des Bildes, fliegt eine Furie umgeben von Wolken, mit den typischen Attributen: Fackel in der einen Hand, Dolch in der anderen, Rückenflügel, die in diesem Falle Fledermausflügel sind, Schlangen im Haar, ein Chiton, welcher sich von beiden Schultern gelöst hat, wodurch beide Brüste sichtbar sind. Sie schwebt über dem Geschehen und wirkt bedrohlich und einschüchternd auf den Rest der Szene. Eine Schlange windet sich um ihren Bauch und den linken Oberarm, auf die selbe Art wie wir es bei dem Blatt „Federation Anti-Patriotique des Cidevant Aristocrates“ schon gesehen haben. Wieder mutet die weibliche Figur hinsichtlich der Statur ihres Körpers männlich an und ist von höherem Alter gezeichnet.



(Abb.
13)

Federation
AntiPatriotique
des Cidevant
Aristocrates

2. Hälfte 18.
Jh.

3. Die Erinnyen und Jordan Wolfsons *Female Figure*

Die
Gestaltung

und Konzeption des Roboters in *Female Figure* von Jordan Wolfson ist gewissermaßen als ein Erbe der *Furcht vor Frauenherrschaft* zu betrachten. Wie ich bereits ausführlich versucht habe zu rekonstruieren, wurden in der *Orestie* aufwändig Strategien zur Diffamierung widerständiger Weiblichkeit in der Wahrnehmung des Publikums entwickelt, um als dramatisches Mittel zu bezwecken, dass die Bändigung der Erinnyen dem Publikum notwendig und gerechtfertigt erscheint. Bei *Female Figure* findet sich diese misogynne Strategie wie selbstverständlich in Aspekte der Inszenierung eingewoben. Es finden sich zahlreiche Gestaltungsmittel bzw. künstlerische Entscheidungen wieder, die auf Kontexte der Repression von Frauen anspielen. Die Arbeitsweise Jordan Wolfsons, die von ihm selbst als intuitiv beschrieben wird²⁶¹, kann genauso, wie seine Annahme, man werde auf der Suche nach Gender-Problematiken bei *Female Figure* nicht fündig²⁶⁶, darauf zurückgeführt werden, dass dieses Bild von zu unterbindenden weiblichen Kräften im Bewusstsein des Künstlers verinnerlicht ist. Die äußerliche Gestaltung der Roboterfigur wirkt nicht nur, als wäre sie an einen Charakter aus einem Videospiel angelehnt, sondern könnte auch als Karikatur einer Sexarbeiterin verstanden werden – wohlbemerkt eine mit dem Attribut der Hexenmaske versehene, um sie als mögliches Lustobjekt für die Betrachterinnen zu disqualifizieren.

²⁶¹ Vgl. Goldstein 2014 <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

²⁶⁶ Vgl. Goldstein 2014 <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017.

Diese beiden Mittel der Inszenierung von abschreckender Weiblichkeit betrachte ich als das Ergebnis vieler Verzweigungen des Narrativs der bedrohlichen Frau, das fortgeschrieben wird. Diese Misogynie, die sich in der Atmosphäre von Jordan Wolfsons Arbeit *Female Figure* verdichtet wiederfindet, möchte ich versuchen, in ihrer Struktur aufzuweisen.

Ziel dieser Arbeit ist unter anderem, die besagte Atmosphäre der Misogynie dieses Werkes von einer Ebene der Empfindung beim Betrachten auf eine der fundierten Argumente zu heben. Die Besonderheit der Frauenfeindlichkeit, von der hier gesprochen wird, ist eine Misogynie, die sich durch strukturelle Abwertung des Unrechtsbewusstseins weiblicher, widerständiger Personen seit der Antike, die stark im Zusammenhang mit Furcht steht, auszeichnet. Sie äußert sich in der Darstellung von Weiblichkeit als potentieller Bedrohung und der darauffolgenden strategischen Unterbindung weiblicher Vorherrschaft, der Verhinderung von Frauen in Machtpositionen jeglicher Art sowie der Einschränkung der Möglichkeiten zur selbstbestimmten Lebensweise von Frauen. Eine frühe Wurzel dieser Angst vor fürchterlicher Weiblichkeit in Form der mythologischen Figur der Erinnyen wurde im vorangegangenen Kapitel bereits unter bestimmten Gesichtspunkten rekonstruiert. Bei Wolfsons *Female Figure* werden gegenwärtige Muster dieser misogynen Vorstellung sichtbar. Was ich an dem Mythos vom Wandel der Erinnyen besonders bemerkenswert finde, ist, dass sich die personifizierten Racheflüche letztendlich umstimmen lassen und sich scheinbar dafür entscheiden, ihr Handeln vollständig vom Willen der anderen Götter abhängig zu machen.

Man kann die Figur in *Female Figure* in einigen interpretatorischen Gesichtspunkten mit einer Erinnye, die sich im Wandel zu einer Eumenide befindet, vergleichen. Die Eumenide, die nur mehr auf Geheiß der olympischen Götter ihrer strafenden Funktion nachgeht, ist ebenso zur Passivität gezwungen, wie die Figur in *Female Figure* in ihrem programmierten Loop. Die in die Wand mündende Poledance-Stange in ihrem Brustkorb, kann als Bändigung durch äußerliches Einwirken gelesen werden und unterstreicht den Eindruck von ‚körperlicher‘ Einschränkung durch gesteuerte Mechanismen. Man ist eventuell versucht, sich zu der Figur eine ‚Persönlichkeit‘ und Vorgeschichte vorzustellen, die sie zu der Position vor dem Spiegel geführt hat und noch in ihr schlummert. Die Frauenfigur scheint zwar bezwungen, aber (noch) nicht zur Eumenide transformiert zu sein. Die Eumeniden haben die Kontrolle über das vormals

eigenständige Agieren letztendlich vollständig abgegeben. Dafür, dass es sich bei *Female Figure* um ähnlich geregelte und abgeschlossene Verhältnisse handelt, ist die Kontrolle von außen viel zu präsent, was mit sich bringt, dass die machtvolle Wirkung der weiblichen Figur und die Banalität der Maschine zu weit auseinander fallen, um einen Zustand von Einverständnis zu vermitteln. Die ausdrucksstarken weiblichen Attribute vermitteln unter anderem Macht, weil sie die Vorstellung einer beseelten Figur verstärken. Die Maschine wirkt wie ein extern auferlegtes Element für die ursprünglich frei gewesene Figur, für die eigentliche Frau, welche einst anstatt der Maschine die ‚Frauenfigur‘ befüllt hatte. Zu der Vorstellung von ‚Beseelung‘ und einer unvollendeten Kontrollübernahme kommt noch eine weitere Komponente hinzu: Der Text, den die Figur in Richtung ihres Spiegelbildes spricht. Diese sprachliche Ebene mutet wie ein Selbstgespräch an, doch zum Ausdruck gebracht wird es weder durch die Frauenfigur noch durch die Maschine, sondern durch den Erschaffer beider: Jordan Wolfson. Er tritt dadurch meiner Ansicht nach ähnlich auf, wie der junge Apollon: Er vereinnahmt die dargestellte Frauenfigur, Wolfson nimmt Apollons Rolle des jungen, männlichen Bändigers und Entscheidungsträgers ein.

Es zeichnen sich einige teils historische Kontexte der Frauenfeindlichkeit, spezifisch der Furcht vor Frauen im Erscheinungsbild der Figur ab: Die Hexe, die sexuell Befreite, die böse Actionheldin – gemeinsam mit der Furie bedient sich Wolfson also bei der Gestaltung des Roboters an zahlreichen zwar widerständigen, aber negativ oder zumindest ambivalent aufgeladenen Frauenbildern in einer männlich dominierten Geschlechterordnung. Die Erinnyen verlieren im Laufe der Zeit ihre Geschichte, werden zu grässlichen Furien ohne mythologischen Kontext, ohne ein Narrativ zu ihrer Wut. Auf einem Blatt von Jacopo Caraglio (Abb. 14) ist die Furie schlichtweg auf eine Allegorie für Wut reduziert.



(Abb. 14)

Furie - Die Wut

Jacopo Caraglio

um 1500-1565

Sie hat keine der typischen Attribute oder Merkmale der Erinnyen oder Furien mehr, bis auf die Schlange und das wutverzerrte Gesicht.

Bei *Female Figure* hat die Frauenfigur keinen Namen, es bleibt ein künstlicher Frauenkörper, welcher zuerst durch Überbetonung einzelner Körperpartien sexualisiert wird, um anschließend durch Hexensymbole diffamiert – bzw. wie Wolfson es nennt: unfruchtbar²⁶² – zu werden. In dem Moment, wo der Künstler entscheidet, dem Roboter nicht den Anschein bzw. Merkmale einer eigenen Persönlichkeit zu verleihen, sondern ihn mit seiner männlichen, über die eigene Persönlichkeit sinnierenden Stimme zu beseelen, wird die *Female Figure* zu einem passiven Werkzeug ihres Erschaffers. Was bleibt, ist die Angst, die Figur könnte sich losreißen und sich von ihrer Bändigung emanzipieren. Die Bestätigung und Reproduktion einer uralten Angst vor Weiblichkeit ist ein fixer Bestandteil dieses Werks von Jordan Wolfson. Und genauso wie er von derselben potentiellen Bedrohung durch Frauen ausgeht wie Aischylos, der sie so drastisch anhand der Erinnyen dargestellt hat, wendet Wolfson die zutiefst frauenfeindliche Strategie der Bändigung und Unterwerfung an. Ein Gefühl des Triumphs scheint sich einzustellen, weil die Diskurse über Misogynie und patriarchale

²⁶² Vgl. Ruf 2016 S. 125- 126

Unterdrückungsmechanismen nicht geführt werden müssen, zumindest nicht, wenn man die Inszenierung in Wolfsons Sinne versteht. Dieses Triumphieren ist eine Wiederholung des Sieges von Apollon über die Erinnyen. Die Rechtmäßigkeit ihrer Forderung – Strafe für den Täter – wird durch die männliche Deutungsmacht der Verhältnisse überstimmt. Die Frau, die gerächt werden soll – im Fall der *Eumeniden* ist es Klytämnestra –, verliert ihren Anspruch auf Recht unter anderem dadurch, dass ihr die Elternschaft abgesprochen wird. Der Frauenfigur in *Female Figure* wird die Fruchtbarkeit genommen, zumindest will Wolfson das durch die Hexenmaske vermitteln²⁶³ und bringt damit die Frage von Gebärfähigkeit und unattraktiver, negativ gewerteter Weiblichkeit ein. Klytämnestra wird nicht nur die Mutterschaft abgesprochen, sondern die Bedeutung der Bindung von Mutter und Sohn wird als nichtig erklärt. Eine Bewertung wird festgelegt und tradiert sich in unterschiedlichen Denkkonzepten bis heute. Die Hexenmaske trägt wesentlich dazu bei, die Weiblichkeit der Figur zu werten und ihre Rezeption bei den Betrachterinnen zu steuern. Aufgrund der Maske hat es für das Publikum keine Bedeutung mehr, was die Anliegen oder die Rolle der Frauenfigur in dem durch die Striemen suggerierten vorhergehenden Kampf gewesen sein mag. Sie ist verdorben, gebrochen und durch inszenierte Elemente der Bösartigkeit wird suggeriert, dass sie falsch gehandelt hat. Wenn wir heute die Bezeichnung Furie synonym für eine maßlos wütende Frau verwenden, unterschlagen wir damit die Legitimität des Zorns der betreffenden Frau. Die Furie personifiziert nicht wie ihre Ahnin Erinnye einen Rachefluch, der zumindest in einem Kontext von Recht und Unrecht und der Wahrung wesentlicher Werte steht, sondern primitiven, unkontrollierten Zorn.

Warum die Dichotomie so groß war/ist und es im antiken Griechenland zur Notwendigkeit derartiger Mythen der Unterwerfung von Weiblichkeit kam, ist schwierig zu rekonstruieren. Spekulationen können viele aufgestellt werden darüber, ob Frauen wirklich einmal wichtiger waren als Männer und dies geändert werden sollte oder ob eine Bedrohung seitens der Frauen auf einer ungreifbaren Ebene vorhanden war, gegen die man mit einem Strafrechtswesen vorgehen, ja zu diesem Zwecke eines erfinden musste. Erstaunlich ist allerdings, wie attraktiv dieses Narrativ in der Gegenwart zu sein scheint. Die *Furcht vor Frauenherrschaft* zeichnet sich bei den

²⁶³ Vgl. Ruf 2016 S. 125-126

Erinnyen auch in den ihnen entgegengebrachten zwiespältigen Befürchtungen ab: Die Erinnyen sind ja als Eumeniden bereits vor der *Orestie* im Kult auch segensbringend, in dem sie für gute Ernte sorgen. Ihrem Aufgabenbereich entsprechend bringen sie Gutes zu den Menschen, bei denen Gruppenzugehörigkeit und die Familie geachtet werden. Sie wahren die Sicherheit und Geborgenheit von Menschen, die einander vertrauen, deren Sicherheit auf einem Vertrauensverhältnis der jeweiligen Mitglieder basiert. Wolfson schafft eine künstliche Frau, um sie als Monster zu skizzieren, sie zu bändigen und zu steuern. Er selbst erscheint aber nicht als der Bösewicht in der Geschichte, das Werk ist voll von Ungewissheit. Es handelt sich nicht um eine freundliche Welt, in welche die Betrachterin hier geführt wird. Mit brutalen Mitteln muss anscheinend Sicherheit hergestellt werden und es ist schwer zu beurteilen, wer hier was getan hat. *Gynaikokratie*, so wurde uns in den für diese Arbeit zugezogenen Kontexten erzählt, ist keine freundliche Welt, sie stellt eine Bedrohung für eine heile Welt dar. Wolfsons *Female Figure* zeigt eine Erinnye, die sich (noch) nicht zu einer Eumenide transformiert hat: Sie ist schlichtweg durch Außenwirkung gebändigt und es scheint nicht so, als hätte sie sich bereits freiwillig den Umständen gefügt. Die Erinnye als Gewissen der Gesellschaft kann sich, wie gesagt, meiner Interpretation nach entweder als schlechtes Gewissen, das sich unproduktiv äußert und die betroffene Person in den Wahnsinn treibt, oder als gutes Gewissen, welches an die Verantwortung der betroffenen Person appelliert, rücksichtsvoll zu handeln, auftreten. Bei den *Eumeniden* ist sie das schlechte Gewissen und interessanterweise wird hier das schlechte Gewissen als das Böse erkannt und als Problem behandelt. Sieht man *Female Figure* als Erinnye, die sich noch nicht dazu entschieden hat, nun ausschließlich eine passive Eumenide zu sein, erscheint die Figur als eine Gefangene zwischen zwei Übeln: Mit etwas Glück kann sie sich losreißen und als diffamiertes Gesellschaftsmitglied versuchen, selbstermächtigt zu leben, oder ihren Widerstand endgültig aufgeben und ‚eivernehmlich‘ nur auf den Willen anderer hin handeln.

In ihrem dargestellten Zustand aber könnte sie nichts ausrichten, wenn etwas passieren sollte, was in ihren bzw. einen erinnyischen Wirkungsbereich fällt oder gegen ihr Wertesystem spricht. Durch die Hexenmaske ist sie diffamiert, sofern sie eigene Worte formulieren könnte, müsste sie niemand ernst nehmen. Das Unrechtsbewusstsein der Erinnye ist längst irrelevant geworden, auch das vermittelt die Frauenfigur in *Female Figure* durch ihre Handlungsunfähigkeit.

Der Aspekt der Rache darf bei den Erinnyen und der Rechtfertigung für *Furcht vor Frauenherrschaft* nicht außer Acht gelassen werden. Denn da sie in Form eines Rachefluchs erscheinen, stehen sie auch für das Konzept von Erbschuld und Erbflüchen. Der Zusammenhang von Rache und Konsequenz ist in Bezug auf die Erinnyen in Verbindung mit *Female Figure* spannend, denn ‚Rache üben‘ lässt sich vermeiden, ein Rachefluch jedoch tritt unwillkürlich ein, er kann die Konsequenz für schädliches Handeln sein. Schlechtes Gewissen kann ebenso eine Konsequenz sein, die unvermeidbar ist. Ausschalten lässt sich das schlechte Gewissen höchstens durch eine andere, neue Wertung der Tat, die dazu geführt hat, sich schlecht zu fühlen und Rechtfertigung von außen ist ein scheinbar einfacher Weg dazu. So nebensächlich wie die Brutalität der Pfählung der Figur in *Female Figure* ist auch jene im Akt der Bändigung der Erinnyen in der *Orestie* – eine Begleiterscheinung eines vermeintlich notwendigen Prozesses zu Gunsten größerer Entwicklungen.

Fazit

Die vorangegangenen Seiten legen den Versuch offen, eine persönliche Empfindung von Zorn in ihren Ursprüngen zu untersuchen. Jordan Wolfson lieferte mit seiner Arbeit eine beinahe plakative Projektionsfläche für mein Bestreben, die bis heute erhaltene Wirksamkeit des Mythos von furchtbarer Weiblichkeit aufzuzeigen. Die Darstellung der Erinnyen in der Literatur und der Kunst sehe ich als Möglichkeit, um nachvollziehen zu können, warum weibliche Wut so leicht als illegitim abgetan werden kann. Es war mein Ziel, besser zu verstehen und gleichzeitig verständlich zu machen, dass die Selbstverständlichkeit von gesellschaftlichen Werten konstruiert sein kann. Angst vor Frauen zu haben und als Reaktion ihre Diffamierung einzuleiten, fließt meiner These nach noch heute in Handlungsmuster zwischen den Geschlechtern, aber auch in geschlechterhomogenen Gruppen ein.

Der Versuch, *erinys* zu erklären und zu erfassen bzw. zumindest jene Themen, die sich im Zuge näherer Recherche unweigerlich auftun, darzulegen und in ihrer Komplexität und Mehrdeutigkeit sichtbar zu machen, stand immer in Verbindung mit zwei realen und aktuellen Begebenheiten: Meinem persönlichen Zorn und dem künstlerischen Handeln Jordan Wolfsons. Mythen können über die Zeit scheinbar zu Grundhaltungen in der Gesellschaft werden und mit Logos im Sinne von Rationalität und Wissensproduktion verschmelzen. Spekulationen spielen auch in dieser Arbeit eine

Rolle, denn, ob Fluch oder Segen, liegt bis zu gewissem Grad im Auge der Betrachterin. Die Erinnyen als das Gewissen der Gesellschaft und nicht als ausschließlich schadensbringende, grausam wütende Figuren zu sehen, ist eine Perspektive, aus der sich eine Logik entwickelt, die Fragen zu stellen und die Antworten dementsprechend zu interpretieren. Ich denke, es wird einmal mehr sichtbar, wie stark das Tradieren von Wissen, hier in Gestalt von Mythos und Logos bzw. Literatur und bildender Kunst, daran gebunden ist, wer es rezipiert und interpretiert und somit die Tradition färbt. Spannend ist vor allem, dass zwar viele Aspekte der Identität der Erinnyen bzw. des Konzepts von *erinyes* im Zuge meiner Untersuchungen erläutert wurden und dennoch kein konkretes Bild entstehen konnte. Das diffuse, vielschichtige Bild ist geprägt von ihrer Instrumentalisierung als Projektionsfläche für die negative Seite eines Konflikts zwischen hetero-normativen Männlichkeits- und Weiblichkeitsvorstellungen. Personifizierte Racheflüche, Repräsentantinnen einer matriarchalen Gesellschaftsordnung, erbarmungslose Rachegöttinnen und somit Vertreterinnen von Konzepten wie der Blutrache oder dem Gewissen der Gesellschaft: Jede ihrer Definitionen und Semantisierungen eröffnet Mikrokosmen gesellschaftspolitischer Entwicklungen und gibt Einblick in Mentalitäten der europäischen Vergangenheit und Gegenwart. Die Furie scheint angesichts dessen lediglich banalisierte und karikierte Aspekte der Erinnye zu personifizieren. Meiner Meinung nach ist es grundlegend wichtig, festgesetzten Denkfiguren aktiv neue Denkmuster entgegenzuhalten. Die aggressive, von Hässlichkeit triefende wütende Frau ist nämlich gleichzeitig jene segensbringende mythologische Figur, die für ein funktionierendes Miteinander eintritt und jene mahnt, die Räume des Vertrauens wie Sippe, Familie und das Zuhause verletzen wollen oder dies bereits taten. Die Taktik, Frauen, die feministische Positionen vertreten, als Furien zu bezeichnen und damit abzuwerten, birgt Widersprüche, wenn man sich die unterschiedlichen Wertungen der Erinnyen vor Augen führt. Die Wut von Frauen in ihrer Wirkmächtigkeit zu relativieren und dem ein gezähmtes, gebendes Bild von Weiblichkeit gegenüberzustellen, macht meines Erachtens nach ebensowenig Sinn, wie den Zorn zu diffamieren. Eine Übersetzung des Narrativs der Erinnye in das 21. Jahrhundert als eine Hüterin von *Safe Spaces* macht durchaus Sinn. Zorn in seiner Erhabenheit zu sehen und die Notwendigkeit, die Wucht weiblicher Wut als eine legitime Äußerung von Unrechtsbewusstsein anzuerkennen, sehe ich als eine schlüssige Anpassung des Mythos

der Erinnyen an die Bedürfnisse der heutigen Gesellschaft. Positionen wie jene Jordan Wolfsons sollten in Zukunft durchzogen sein von einer Erkenntnis, die von einem neuen Verständnis von Weiblichkeit geprägt wird. Eine abermalige Neuaufladung der Bedeutung von weiblichen Kräften, die sich zu einer Selbstverständlichkeit, zu kollektivem Wissen entwickelt sehe ich als das Gegenstück zu dem, was Wolfson als intuitive Arbeitsweise rechtfertigt und von mir als aktive Tradition von frauenfeindlichen Mythen interpretiert wird.

Die ernüchterndste Erkenntnis war jedoch für mich, dass ich selbst für eine grobe Rekonstruktion von *erinys* erst Schritt für Schritt die Einzelteile zusammentragen musste. Es war mir klar, dass die Quellenlage in einem anderen Ausmaß zugegen ist, als es vielleicht bei Gottheiten, die der olympischen Generation angehören, der Fall ist und doch rechnete ich mit Werken, die sich unter ähnlichen Gesichtspunkten der Erforschung von Erinnyen gewidmet haben. Die thematischen Mikrokosmen bewegen sich in derart unterschiedlichen Disziplinen, welche meiner Ansicht nach alle einer systematischen Aufarbeitung bedürften. Sebastian Zerhoch und Michael Junge haben sich mit zwei unterschiedlichen Methoden in ihren Disziplinen der Erinnyen angenommen, doch ist es erstaunlich, dass nur sehr vereinzelt monografische Auseinandersetzungen vorliegen. Die Themen Angst und Bedrohung in Bezug auf Frauen, welche in meiner Untersuchung des Themas immer wiederkehren, stehen auf vagem, spekulativem Grund. Die feministische Aufarbeitung jener Figuren, die konkrete Spuren in Literatur und bildender Kunst hinterlassen haben, ist offenbar nach wie vor von Lücken gekennzeichnet. Die Tragweite dessen, was es bedeutet, mit künstlerischen Gesten wie jenen Wolfsons diskriminierende und diffamierende Ansichten von Weiblichkeit in der zeitgenössischen Kunstwelt zu präsentieren, wird erst durch tiefgehende Beschäftigung und akribische Recherche greifbar.

Den Unterschied zwischen schlechtem und gutem Gewissen und negativen und positiven Assoziationen mit zornigen Frauen kann ich lediglich festhalten. Offenbar wurden letztere über Jahrtausende hinweg moralisch schlecht bewertet. Wenn mentale Prozesse jedoch wirklich rund um die literarische Bändigung geschahen, dann wird der Wahrheitsgehalt dieser bis zu einem gewissen Maße immer der Spekulation überlassen sein. Um diese jedoch so plausibel wie möglich formulieren zu können, sind vermehrt Arbeiten im Bereich der Grundlagenforschung, wie jene Zerhochs, notwendig. Der Akt, Weiblichkeit mit archaischen und veralteten Moralvorstellungen gleichzusetzen und im

selben Atemzug das Gewissen der Gemeinschaft in Gestalt der Erinnyen zu entmachten, ist ein gewaltsamer Einschnitt in die Frauenrechte, der bis heute Gültigkeit genießt. Die Bändigung des Unrechtsbewusstseins der Frauen zieht sich durch politische Haltungen und private Handlungsmuster bis heute durch.

Die (partielle) Entschlüsselung ihrer mythologischen Entwicklung soll die wertvollen, Gemeinschafts- und im weitesten Sinne auch Demokratie-erhaltenden Kräfte der Erinnyen offenlegen. Im Falle meiner These birgt der Mythos, welcher von der ersten Aufklärung in der Antike²⁶⁴ bis heute überlebt hat, die neuen Anfänge bereits in sich: Keine neuen Gestalten müssen geschaffen werden wie bei Aischylos,²⁶⁵ die Alten müssen nur in ihrem vollen Spektrum betrachtet werden. Das Leben in einer gesunden, gewissenhaften Gemeinschaft ist nicht der einfachste Weg, da in ihr schlechtes Gewissen durchlebt werden muss. Es ist nicht immer möglich, jenen Ausweg aus komplizierten Situationen zu wählen, der für die Einzelne am leichtesten erscheint, denn dies kann schädlich für das Wohl der Gruppe sein. Die *erinyes* hat in erster Linie als Furie überlebt, doch gibt es genug Fundament dafür, ihren Mythos ausgehend von ihren segensbringenden Eigenschaften fortzuspinnen: Als positive Instanz, welche die Mitglieder und Beteiligten in Safe-Spaces darauf aufmerksam macht, wenn sie zum Leid anderer handeln und durch diese Interventionen ein respektvolles Miteinander, in dem Diffamierung in Konflikten überflüssig wird, ermöglicht.

²⁶⁴ Vgl. Vietta 2005, S. 122.

²⁶⁵ Vgl. Zerhoch 2015, S. 227.

Literaturverzeichnis

- Abenstein, Reiner: Griechische Mythologie. 4. aktualisierte Auflage. Ferdinand Schöning, Paderborn 2016
- Bachofen, Johann Jakob: Das Mutterrecht. Auszüge aus Band 1: Vorrede und Einleitung [1861]. In: Wagner-Hasel, Beate (Hrsg.): Matriarchatstheorien der Altertumswissenschaft. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992
- Birkett, Richard: Eye Contact. The internalized contradictions of a generation embodied in Jordan Wolfsons work. In: Flash Art Online, Issue 314, 2014
Quelle: <http://www.flashartonline.com/article/eye-contact-jordan-wolfson/> Gesehen am 21.05.2017
- Burkert, Walter: Hesiod in context: abstractions and divinities in an Aegean-Eastern koine. In: Stafford, Herrin (Hrsg.): Personification in the Greek World: From antiquity to byzantinum. Ashgate UK/USA 2005
- Burton, Diana: The gender of Death. In: Stafford, Herrin (Hrsg.): Personification in the Greek World: From antiquity to byzantinum. Ashgate UK/USA 2005
- Cancik, Hubert ; Schneider, Helmuth (Hrsg.): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. J.B. Metzler Stuttgart ; Weimar 2000
- Feldhaus, Timo: Jordan Wolfsons Roboter: Im Auge des Schreckens. In: www.spikeartmagazine.com 2014 Quelle: <https://bit.ly/2IMdWJE> Gesehen am 19.05.2017
- Finkel, Jori: Reality Bytes. Wmagazin online 2014 Quelle: <http://www.wmagazine.com/story/jordan-wolfson-robot-artist> Gesehen am 26.05.2017
- Goldstein, Andrew M.: Q&A Jordan Wolfson on Transforming the „Pollution“ of Pop Culture into Art. Quelle: <https://bit.ly/2pADsZH> Gesehen am 20.05.2017
- Holzappel, Otto: Lexikon der abendländischen Mythologie. Herder, Freiburg im Breisgau/Wien 1993
- Hunger, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. 7. unveränderte Auflage, Brüder Hollinek, Wien 1975
- Jovanovic, Rozalia: Holding the Gaze. The sexual power of Jordan Wolfsons animatronic doll. In: artinfo.com, 2014
Quelle: <https://bit.ly/2Gqj3h8> Gesehen am 15.05.2017

- Junge, Michael: Untersuchungen zur Ikonographie der Erinys in der griechischen Kunst. Dissertation, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 1983
- Klauser, Theodor (Hrsg.): Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt. Band 7: Exkommunikation - Fluchtafeln. Anton Hiersemann, Stuttgart 1969
- Lurker, Manfred: Lexikon der Götter und Dämonen. Namen, Funktionen, Symbole/Attribute. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1984
- Monaghan, Patricia: Lexikon der Göttinnen. Ein Standardwerk der Mythologie. Scherz Verlag, Bern/München/Wien, für den Otto Wilhelm Barth Verlag 1997
- Pembroke, Simon: Frauen in der Vormachtstellung. Die Funktion von Alternativen innerhalb der frühgriechischen Überlieferung und die antike Vorstellung vom Matriarchat (1967). In: Wagner-Hasel, Beate (Hrsg.): Matriarchatstheorien der Altertumswissenschaft. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992
- Ruf, Beatrix; Shulan, Alexander: Mono Jordan Wolfson. In: Kaleidoscope. Issue 28 Fall 2016 Milano, S. 112-133
- Stafford, Emma; Herrin, Judith (Hrsg.): Personification in the Greek World: From Antiquity to Byzantium. Ashgate 2005 UK/USA
- Vietta, Silvio: Europäische Kulturgeschichte. Eine Einführung. Wilhelm Fink Verlag, München 2005
- Vankin, Deborah: Jordan Wolfson's robot-sculpture finds a home in the Broad museum. In: Los Angeles Times Online, Dezember 2014
Quelle: <http://lat.ms/1AxfPnw>
Gesehen am 23.05.2017
- Wagner-Hasel, Beate: Das Diktum der Philosophen: Der Ausschluss der Frauen aus der Politik und die Furcht vor Frauenherrschaft. In: Thoma Späth/Beate Wagner-Hasel: Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis. Sonderausgabe. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar 2006
- Wagner-Hasel, Beate (Hrsg.): Matriarchatstheorien der Altertumswissenschaft. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992
- Zerhoch, Sebastian: Erinys in Epos, Tragödie und Kult. Fluchbegriff und personale Fluchmacht. Walter de Gruyter, Berlin/Boston 2015
- Zeitlin, Froma: The Dynamics of Misogyny. Myth and Mythmaking in the ‚Oeresteia‘ (1978). In: Wagner-Hasel (Hrsg.): Matriarchatstheorien der Altertumswissenschaft, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992

Weitere Internetquellen

Artspace, <http://www.artspace.com/about> Gesehen am 26.05.2017

Coloured Sculpture bei David Zwirner. <http://www.davidzwirner.com/exhibitions/jordan-wolfson-0/press-release> Gesehen am 26.05.2017

David Zwirner bei Artspace. http://www.artspace.com/partners/david_zwirner Gesehen am 26.05.2017

Flash Art Online. www.flashartonline.com Gesehen am 15.05.2017

Jordan Wolfson bei David Zwirner.
<http://www.davidzwirner.com/exhibitions/jordanwolfson> Gesehen am 26.05.2017

Special Motion Homepage. <http://www.spectralmotion.com/> Gesehen am 28.05.2017

Stedelijk Museum Amsterdam Jordan Wolfson.
<https://www.youtube.com/watch?v=Wlaln7OKDHQ&t=30s> Gesehen am 15.03.2017

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Jordan Wolfson: (Female Figure) 2014, Youtube Videostill.

Abbildungsnachweis: <https://www.youtube.com/watch?v=mVTDypgmFCM> Gesehen am 01.06.2017

Abb. 2: Jordan Wolfson (Female figure), Youtube Videostill.

Abbildungsnachweis: <https://www.youtube.com/watch?v=XSFP6JHnn9c> Gesehen am 10.05.2017

Abb. 3: Jordan Wolfson: (Female Figure) 2014, Youtube Videostill.

Abbildungsnachweis: <https://www.youtube.com/watch?v=mVTDypgmFCM> Gesehen am 01.06.2017

Abb. 4: Jordan Wolfson (Female figure), Youtube Videostill.

Abbildungsnachweis: <https://www.youtube.com/watch?v=XSFP6JHnn9c> Gesehen am 10.05.2017

Abb. 5: Orestes und die Erinnyen, ca. 380 v. Chr., Nestoris, Archäologisches Museum Neapel.

Abbildungsnachweis: Online Lexikon für Griechische Mythologie Theoi Project <http://www.theoi.com/Gallery/T40.3.html> Gesehen am 05.06.2017

Abb. 6: Eumeniden Maler, Orest in Delphi von Apoll entsühnt, um 390-380 v. Chr., Apulischer Glockenkrater, Louvre Paris.

Abbildungsnachweis: Junge, Michael: Untersuchungen zur Ikonographie der Erinys in der griechischen Kunst. Dissertation, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 1983, S. 271.

Abb. 7: Erinys (Eumenide), 7. Jh. v. Chr., Terrakotta-Votivtafel, Agora-Museum Athen.

Abbildungsnachweis: Junge, Michael: Untersuchungen zur Ikonographie der Erinys in der griechischen Kunst. Dissertation, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 1983, S. 270.

Abb. 8: Die Spanische Furie (Brand des Antwerpener Rathauses), ca. 1540-1590, Musée de la Chartreuse Douai.

Abbildungsnachweis: Prometheus Bildarchiv http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/passau_dilps-4158662982a4599f1fcfef93515fbcaa56be2dda Gesehen am 12.06.2017

Abb. 9: Le Philosophe Libertas monté sur son égal et partant pour la Conquête du monde, um 1799, Stich.

Abbildungsnachweis: Prometheus Bildarchiv http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/search?search_value%5B0%5D=Le+Philosophe+Libertas+&commit=Senden Gesehen am 12.06.2017

Abb. 10: La Republique, 1790-1799, Stich.

Abbildungsnachweis: Prometheus Bildarchiv http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/giessen_lri-46c6b3fe2d56f8bc445e06308e5dd2c22d01e679 Gesehen am

12.06.2017

Abb. 11: Crispijn van de Passe, De Furien bezoeken Tereus en Procne tijdens hun huwelijksnacht, 1602-1607, Stich, Rijksmuseum, Amsterdam.

Abbildungsnachweis: Prometheus Bildarchiv http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/amsterdam_rijksmuseum-7e4db81aa16cb9d70d5e9dc846a1d36d8d4e35ec

Gesehen am 12.06.2017

Abb. 12: Januarius Zick, Saul bei der Hexe von Endor, 1753, Öl auf Leinwand, Sammlung Cassani München.

Abbildungsnachweis: Prometheus Bildarchiv <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dresden-66c06ddf3cf33004fb059bc7464886feb79cef7d>

Gesehen am 04.09.2017

Abb. 13: Federation Anti-Patriotique des Ci-devant Aristocrates, 2. Hälfte 18. Jh.

Abbildungsnachweis: Prometheus Bildarchiv http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/giessen_lri-ccffa31d0dadb683821201adbd1f8a2021b86274

Gesehen am 05.06.2017

Abb. 14: Jacopo Caraglio, Furie - Die Wut, 1500-1565, Kupferstich, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

Abbildungsnachweis: Prometheus Bildarchiv <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/bpk-4b13f4931cf86bd2ef86b7b0950cefccc8199e36>

Gesehen am 23.05.2017