

Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart

Sozialstruktur - Medien-Ökonomien - Autorpositionen

Herausgegeben von
Heribert Tommek und Klaus-Michael Bogdal



SYNCHRON
Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers
Heidelberg 2012

DISKURSIVITÄTEN
Literatur. Kultur. Medien

Herausgegeben von
Klaus-Michael Bogdal,
Alexander Honold,
Rolf Parr

Band 16

Inhalt

HERIBERT TOMMEK / KLAUS-MICHAEL BOGDAL Einleitung	7
--	---

I. Kulturelles Kapital und Transformationen im sozialen Raum

MICHAEL VESTER Emanzipation oder Exzellenz. Zur Transformation der Volksmilieus und der hegemonialen Milieus in der BRD	27
--	----

MICHAEL HARTMANN Klassische Hochkultur und die Hobbys der deutschen Wirtschaftselite. Kontinuität und Wandel von den 1960er Jahren bis heute.....	41
---	----

CORNELIA KOPPETSCH Symbolanalytiker im Feld der kulturellen Produktion. Zum Wandel der Intelligenzrolle in Gegenwartsgesellschaften.....	57
--	----

INGRID GILCHER-HOLTEY Die »große Rochade«: Schriftsteller als Intellektuelle und die literarische Zeitdiagnose 1968, 1989/90, 1999.....	77
---	----

II. Veränderungen des literarischen Feldes

SIGRID LÖFFLER Wer bestimmt, was wir lesen? Der globalisierte Buchmarkt und die Bücherflut: Wie literarische Moden gemacht werden und welche Rolle die Literaturkritik dabei spielt.....	101
---	-----

MICHELE SISTO Eine literarische Öffentlichkeit 2.0? oder Internet als literarisches Subfeld. Der Fall Italien (1999–2010).....	119
--	-----

GISÈLE SAPIRO Literarische Übersetzungen in den USA und in Frankreich im Zeitalter der Globalisierung. Eine vergleichende Studie	139
--	-----

JÜRGEN E. MÜLLER Populärkultur, mediale Recyclings, soziale Räume und ökonomische Prozesse. Zu einer intermedialen Ökonomie der Popikone <i>Michael Jackson</i>	169
---	-----

III. Wandel der Autorpositionen und diskursiver Strategien

ROLF PARR Normalistische Positionen und Transformationen im Feld der deutschen Gegenwartsliteratur	189
--	-----

ALEXANDRA PONTZEN (Poetisches) Rederecht und Gender-Konstruktion in Scham-Fragen	209
---	-----

FRANZISKA SCHÖSSLER Ökonomie als Nomos des literarischen Feldes. Arbeit, Geschlecht und Fremdheit in Theatertexten und Prosa seit 1995	229
--	-----

MARKUS JOCH Medien der Flexibilität. Zu Enzensberger	245
---	-----

FRAUKE MEYER-GOSAU Medien machen Autoren. Das Beispiel Christa Wolf	261
--	-----

WOLFGANG ASHOLT Umbau, Verschwinden oder unheimliche Rückkehr avantgardistischer Autorpositionen?	271
---	-----

ACHIM GEISENHANSLÜKE Nach Dresden. Trauma und Erinnerung im Diskurs der Gegenwart. Durs Grünbein - Marcel Beyer - Uwe Tellkamp	285
--	-----

HERIBERT TOMMEK Zur Entwicklung nobilitierter Autorpositionen (am Beispiel von Raoul Schrott, Durs Grünbein und Uwe Tellkamp)	303
---	-----

Die Beiträgerinnen und Beiträger	329
--	-----

Personenregister	335
------------------------	-----

Summary	343
---------------	-----

Alexandra Pontzen

(Poetisches) Rederecht und Gender-Konstruktion in Scham-Fragen

»Scham« bezeichnet eine bei Fehlverhalten, Normverstoß und Entblößung einsetzende Emotion sowie als grundsätzliche Disposition die »scheu, sich in körperlicher blöße zu zeigen« und die »neigung alles zu vermeiden, was den eigenen geschlechtstrieb verräth oder denselben bei anderen anregen könnte«. ¹ Konzeptualisiert als gleichsam prospektive »Schamangst« ² und verstetigte »Schamhaftigkeit« in letzterem, körperlichsexuellem Sinne wird Scham traditionell dem weiblichen Geschlecht als vermeintliche Wesenseigenschaft zugeschrieben und als Verhaltensideal nahegelegt – »daher ist scham eine besondere zierde der frauen«. ³ Dabei verbinden sich, historisch unterschiedlich aktualisiert und akzentuiert, die Naturalisierung des Konzepts eines weiblichen »Geschlechtscharakters« im Sinne eines auf »Unvollkommenheit« des weiblichen Geschlechtsapparates ⁴ quasi physiologisch gegründeten Schamgefühls ⁵ und die kulturelle Überformung von Scham zur weiblichen Spielart des bürgerlichen Leistungsethos ⁶, das der Frau gesellschaftliche und moralische Bewährung durch (sexuelle) Tugendhaftigkeit abverlangt.

-
- 1 Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 8: R – Schiefe. Leipzig 1893; zit. nach Nachdr. München: dtv 1984, Bd. 14, Sp. 2108.
 - 2 Zum Begriff vgl. Leon Wurmser: Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten [The mask of shame]. 3., erw. Aufl. Berlin 1998, bes. S. 72–85. In der Struktur argumentiert Wurmser analog zu Aristoteles, der Scham als Furcht vor Schande interpretiert (vgl. Aristoteles: Nikomachische Ethik. Übersetzt von Ursula Wolf. Reinbek bei Hamburg 2006, 1128b [157f.]) resp. vor allem, was das Subjekt in den Augen anderer abwerten könnte (ders.: Rhetorik, übersetzt mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort von Franz G. Sievecke. München 1980, 1383b [102f.]).
 - 3 Vgl. Grimm: Deutsches Wörterbuch (s. Anm. 1), Sp. 2110.
 - 4 Freud konstatiert gleichermaßen deskriptiv wie affirmativ: »Der Scham, die als eine exquisite weibliche Eigenschaft gilt, [...] schreiben wir die ursprüngliche Absicht zu, den Defekt des Genitales zu verdecken.« (Sigmund Freud: Die Weiblichkeit, in: ders.: Gesammelte Werke. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Prinzessin Georg von Griechenland hg. von Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower. Bd. XV: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt a.M. 1999 [London 1940], S. 119–145, hier S. 142).
 - 5 Zu den Wurzeln dieser Argumentation in der Gynäkologie des frühen 19. Jahrhunderts vgl. Claudia Honegger: Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaft vom Menschen und das Weib 1750–1850. Frankfurt a.M., New York 1991 sowie Resümee und historische Situierung von Honeggers Forschungsergebnissen bei Franziska Schößler: Einführung in die Gender Studies. Berlin 2008, S. 30–33.
 - 6 Zu den historischen Entwicklungen, die dazu führen, dass Tugend als »weibliche Form, um dem bürgerlichen Leistungsethos gerecht zu werden«, begriffen wird, vgl. Schößler: Einführung (s. Anm. 5), S. 32.

Schamgefühle im weiteren Sinne gelten als psychisch schmerzhaft Reaktion auf situative Verletzungen des (idealen) Selbstbildes (oder Ich-Ideals) und verweisen auf die »äußerste Zerbrechlichkeit« sozialer Identität⁷, weil von der Anerkennung durch andere das eigene Selbstgefühl abhängt. Dass Scham sich als Wunsch nach Verstummen, Verschwinden und (Selbst-)Auslöschung artikuliert, setzt sie in ein Spannungsverhältnis zu allen Formen der Entäußerung und Exposition⁸, vor allem einem Verständnis von Autorschaft, das mit dem (poetischen) Rederecht Daseinsberechtigung und Anerkennung des Subjekts auf dem literarischen Feld voraussetzt, einklagt und verstetigt.

Das Spannungsverhältnis zwischen (anerkannter) Autorschaft und Schamgefühlen potenziert sich, wo letztere eine Weiblichkeit konstituierende Funktion haben: Zum einen ist Weiblichkeit unter dem Einfluss bürgerlicher Geschlechterdifferenz-Modelle auf den privaten Bereich verwiesen und als »nicht-öffentlich« konzeptualisiert – was Autorschaft im emphatischen Sinne exponierter, werkgenerierender⁹ Urheberschaft ausschließt bzw. im Sinne Elfriede Jelineks zu einer »phallischen Anmaßung« macht. Da zum anderen Schamhaftigkeit beansprucht, den naturalisierten Geschlechtscharakter der Frau abzubilden und ihr zugleich als gesellschaftliche Verhaltensnorm einer auf Körper und Begehren fokussierten Tugendhaftigkeit abgefordert wird, sind Verstöße gegen das Schamgefühl für Frauen gleichermaßen widernatürlich wie amoralisch, asozial und (in der Tradition einer empfindsamen Genderästhetik der »schönen Seele«) unästhetisch: Denn das zur Disposition stehende (weibliche) Ich-Ideal umfasst Geschlechtsidentität, Körperwahrnehmung, gesellschaftliche Anerkennung und emotional-(hetero-)sexuelle Attraktivität; seine Verletzung stellt nicht *einen* Aspekt sozialer Identität zur Disposition, sondern die weibliche Existenz als solche.¹⁰

Als Frau qua Schamlosigkeit poetisches Rederecht einklagen zu wollen stellt deshalb den Ernstfall aller Avantgarde-Paradoxien dar: Anerkennung in einem (literarischen) Feld zu erstreben, indem man dessen Regeln verletzt und die Definitionsmacht über ein Geschlecht mit Mitteln zu erstreiten, über die traditionell dessen Komplement konzeptualisiert wird. Dass es sich bei Schamkonventionen oft um ungeschriebene,

7 In diesem relationalen Sinne, als worst-case-Szenario im Kampf um Anerkennung, interessiert Scham, verstanden als »Form äußerster Zerbrechlichkeit des Ichs« auch Bourdieu, weniger in den emotionspsychologischen oder sozio-ästhetischen Dimensionen des Gefühls, vgl. Manfred Russo: Differenzierung (différenciation), in: Gerhard Fröhlich u. Boike Rehbein (Hg.): Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2009, S. 69–72, hier S. 71.

8 Im abgeschwächten Sinne der »Scheu« gilt Scham als potentielle Reaktion auf alle Arten der sich dem Subjekt zuwendenden Aufmerksamkeit. Vgl. Christoph Demmerling u. Hilge Landweer: Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn. Stuttgart, Weimar 2007, S. 242 ff.

9 Dass Briefen, Tagebüchern und fragmentarischen Aufzeichnungen von Frauen in diesem Sinne kein Werkcharakter zugestanden wurde, ist bekannt, ebenso dass deren Produktion lange nicht als Autorschaft galt, vgl. Jutta Osinski: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. Berlin 1998, S. 167–172, und Alexandra Pontzen: Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller. Berlin 2000, S. 374 ff.

10 Das mag, verbunden mit der Statusgebundenheit der Schamempfindung (vgl. dazu Sigward Neckel: Status und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit. Frankfurt a.M. 1991), erklären, weswegen aus Sicht der klinischen Psychologie und der Soziologie Frauen, Kinder und depressive Menschen als besonders schamanförmig gelten.

selbstverständliche Regeln mit kulturkonstituierendem Tabucharacter handelt¹¹, vervielfacht den Regelverstoß, weil der Angriff einer emotionalen Ordnung gilt, in der sich psycho-physische und sozio-ästhetische Regelwerke zugleich als vorgeblich genuin subjektive Empfindungen des Einzelnen aktualisieren. Insofern stellt das Schamgefühl eine Art Gegenstück zum Geschmacksempfinden dar; wie dieses dient es zur sozialen Distinktion und zur stratifikatorischen Fortschreibung der ›feinen Unterschiede‹ im Sinne Bourdieus. Zugleich aber ist Scham nachhaltiger als Geschmack¹² als ethische *und* psycho-physische Erfahrung konzeptualisiert und steht damit in der Tradition des Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelten Verständnisses von Gefühlen¹³ als »leibgebundene[n] Zustände[n] der Seele«¹⁴, folgt also einem ›ganzheitlichen‹ Ansatz, in dem sich Ethik und Ästhetik, individuelle Empfindung und soziale Norm überlagern.

Das mag mit dazu geführt haben, dass emanzipatorische Bewegungen sich in mehrfacher Hinsicht am Scham-Paradigma abgearbeitet haben. So suchte die Zweite Frauenbewegung in der Bundesrepublik der 1970er Jahre aus der zugewiesenen Geschlechterrolle durch Anmaßung von Diskursmacht und Autorschaft auszubrechen und beanspruchte dazu Rederecht für tabuisierte oder bis dato diskursiv ›männlich‹ perspektivierte Themen wie weibliche Körpererfahrung und Sexualität. Dabei unternahm sie sprachlich-stilistische Experimente, die mit den gängigen Geschmacks- und Ästhetikmaßstäben konfligierten. Der Titel des autobiographischen Coming-out-Romans der Niederländerin Anja Meulenbelt, *Die Scham ist vorbei* (dt. 1978)¹⁵, resümiert diesen mehrfachen Regelverstoß und definiert weibliche Schamlosigkeit als Waffe im Dienste der Emanzipation.

Die Rezeption reagierte seinerzeit auf die feministische Forderung nach dem ›Ende der Scham‹ mit der Zurückweisung der Peinlichkeit, als die man diese Forderung wahrnahm – ein literarhistorisch wie politisch wirksames Verfahren, denn durch die psycho-ästhetische Diskreditierung wird nicht nur das peinlich Berührende abgewehrt, sondern zugleich der peinlich Berührte erhöht – zum sensiblen Empfindungsaristokraten. Das gewollt Schamlose zum unfreiwillig Geschmacklosen hin zu verschieben ent-

11 Vgl. Sigmund Freud: Totem und Tabu, in: ders: GW (s. Anm. 4). Bd. IX, S. 3–194.

12 Vgl. dazu auch Wilhelm Amann: Kunstspeisen. Zur Metaphorik des Geschmacks im 18. Jahrhundert, in: Hans Richard Brittmacher u. Fabian Stoermer (Hg.): Der schöne Schein der Kunst und seine Schatten. Bielefeld 2000, S. 57–68.

13 Soweit ich sehe, spielen Gefühle in den Überlegungen von Bourdieu keine theoretisch explizierte Rolle, auch das jüngst erschienene Bourdieu-Handbuch verzeichnet kein Stichwort aus dem Zusammenhang Emotionalität/Affekt/Gefühle, vgl. Fröhlich u. Rehbein (Hg.): Bourdieu-Handbuch (s. Anm. 7). Es finden sich allerdings in den Konzepten von Habitus als individuell *inkorporierter/einverleibter* gesellschaftlicher Ordnung (im Sinne von qua Sozialisation erworbenen Handlungs-, Wahrnehmungs- und Wertungsschemata) und von Geschmack als sozialer Distinktionsfunktion zwei Essentiale der Gefühle, wie sie seit der Mitte des 18. Jahrhunderts konzeptualisiert werden: die körperliche Empfindung als nicht nur äußere Sensation, d.h. Sinnesempfindung, sondern auch innere, Ich-konstituierende Wahrnehmung und das ästhetische (Urteils-)Empfinden als *psycho-ästhetische* Erfahrung, die nicht unmittelbar dem Willen unterstellt ist.

14 Vgl. Brigitte Scheer: Gefühle, in: Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhardt Steinwachs, Friedrich Wolfzettel. Stuttgart, Weimar 2000–2005, Bd. II, S. 629.

15 Anja Meulenbelt: Die Scham ist vorbei. Eine persönliche Geschichte [später mit dem Untertitel *Autobiographischer Roman*]. München 1978.

schärft zudem das politisch-gesellschaftliche Anliegen zu einem subjektiv-ästhetischen, das darüber hinaus, wirkungsgeschichtlich betrachtet, scheiterte.¹⁶ Keine der damals prominenten Autorinnen – Verena Stefan, Anja Meulenbelt, Svende Merian – erreichte eine vergleichbare intellektuelle Anerkennung wie die frankophonen Simone de Beauvoir, Hélène Cixous oder Luce Irigaray, keine den Glamour-Faktor von Susan Sontag; zeitüberdauernde Medienpräsenz und Autorität bis in die Kreise der *Bild*-Zeitung eroberte sich hierzulande einzig Alice Schwarzer, die indes auf literarische Ambitionen ebenso verzichtete wie auf eine traditionell ›weibliche‹ Posture.¹⁷

Vor diesem Hintergrund stellt Charlotte Roches Roman *Feuchtgebiete* (2008)¹⁸ einen Sonderfall dar, an dem Transformationen im literarischen Feld, fokussiert auf das Spannungsverhältnis von poetischem Rederecht, Genderkonstruktion und Schamthematik, deutlich werden: Eine junge Autorin greift, sich in traditionell weiblich unbedarfter, ›unschuldiger‹ Posture inszenierend, Tabuthemen aus dem Fundus der Frauenbewegung auf. Diese sind in einer auf die Emotionen Scham und Ekel fokussierten, aber mainstream-kompatiblen Ästhetik des Abjekten so aufbereitet, dass sie ein Massenpublikum jenseits einzelner Communities (seien sie ›feministisch‹, akademischpopliterarisch oder naiv trashig im Sinne des »Unterschichtenfernsehens«¹⁹) erreichen, ohne Roman oder Autorin auf ein Programm – ›Aufklärung‹ versus ›Unterhaltung‹ – festzulegen. Damit umgeht Roche, so meine These, die beiden Fallen, in die Vorläufer- und Konkurrenzunternehmen tappten: die mit Humorlosigkeit resp. Ironieresistenz gleichgesetzte moralinsaurer ›Authentizität‹ der Zweiten Frauenbewegung und die reine Selbstreferenzialität der Pop-Literatur als gegen die political correctness stichelnde Spaß-Literatur, die beide, auf je andere Weise, qua Tabubruch und sozio-ästhetischer Grenzverletzung entweder ›Autorschaft‹ oder ›Weiblichkeit‹ zur Disposition stell(t)en.²⁰

Ich situiere eingangs den ›Fall‹ *Feuchtgebiete* anhand der Kategorien symbolisches und ökonomisches Kapital auf dem literarischen Markt und beleuchte die spezifische Rolle von ›Schamgefühlen‹ sowohl im Hinblick auf die AutorINposition als auch auf zeitge-

16 Die neuere Literaturgeschichtsschreibung, selbst die aus feministischer oder Feminismus-affiner Perspektive, zollt den Versuchen der 1970er Jahre allenfalls gesellschaftspolitischen Respekt, spricht ihnen aber literarästhetischen Wert und ideologisch-konsistente Theorie-fähigkeit ebenso ab wie den Anspruch auf Aufnahme in den literarischen Kanon. Vgl. etwa Osinski: Einführung (s. Anm. 9), S. 69–71.

17 Zur Funktion des Begriffs innerhalb des literarischen Feldes vgl. Jérôme Meizoz: Die *posture* und das literarische Feld. Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq, in: Markus Joch u. Norbert Christian Wolf (Hg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Tübingen 2005, S. 178–188.

18 Charlotte Roche: *Feuchtgebiete*. Roman. Köln 2008. Im Folgenden wird aus dem Roman unter Verwendung der Sigle F zitiert.

19 Die Bezeichnung gilt als polemische Unterstellung eines unmittelbaren Zusammenhangs von sozialer Schicht und Sendeformaten beim Medienkonsum (Nachweise auf: <http://de.wikipedia.org/wiki/Unterschichtenfernsehen>; 10.1.2010).

20 Bekanntlich ist die deutsche Pop-Literatur ein thematisch explizit, ästhetisch implizit männlich codiertes Genre. Deutlich wird das auch an Heinz Strunks Roman *Fleckenteufel* (Reinbek 2009), der sich als Gegenstück zu *Feuchtgebiete* positioniert: als über peinliche und ekelhafte Erlebnisse rund um Sexualität und Verdauung organisierte männliche sexuelle Sozialisationsgeschichte. Das ist allerdings wenig originell, steht nämlich in jener langen literarhistorischen Tradition vom Bildungs- bis zum Poproman, gegen die Roche – bis auf wenige Vorläufer in den 1970er Jahren – relativ allein antritt.

nössische Poetik und das Rezeptionsverhalten.²¹ Des weiteren verorte ich Roches Buch im Kräftefeld unterschiedlicher politisch-emanzipatorischer, medial-kommerzieller und ästhetisch-reflexiver Projekte, die sich Techniken der Grenzverletzung bedienen, deren jeweilige Zielgruppen, Intentionen, Habitus- und Schreibkonventionen aber, das zeigt die ästhetisch-ideologische Folie der Zweiten Frauenbewegung, differieren – ebenso wie ihre ästhetisch-literarischen Autonomisierungsleistungen.

Drittens setze ich, auch hier ausgehend vom Exempel *Feuchtgebiete*, Bourdieusche Kategorien von Habitus und Geschmack mit solchen der neueren Emotionsforschung, insonderheit der literarischen Emotionspsychologie, ins Verhältnis und frage nach den rezeptionspsychologischen und emotionsliterarischen Implikationen des aktuellen Scham- und Ekel-Booms, an dem der Roman partizipiert.²² Als kulturell geprägte und individuell erlebte psycho-physische Unlustgefühle liefern Scham und Ekel offenbar Anschlussstellen für eine populäre Ikonographie des Abjekten, die geschmackliche Grenzüberschreitung als psycho-ästhetische Extremerfahrung etabliert und mit den Mitteln der Unterhaltungsindustrie an die Stelle der ästhetischen Erfahrung im klassischen Sinne setzt.

1. *Feuchtgebiete* auf dem literarischen Markt: Peinlichkeit als Produkt. Regelverstoß und *illusio* – ›kultureller‹ versus natürlicher Körper – Enthüllung versus Entblößung

Als im Februar 2008 der Roman *Feuchtgebiete* der früheren Viva2- und 2009 kurzfristigen Radio-Bremen-Talk-Show »3nach9«-Moderatorin²³ Charlotte Roche erscheint, ist der Vorwurf der Schamlosigkeit allpräsent: Man findet nicht nur die Sujets des Buches – Analverkehr, weibliche Intimhygiene, Masturbationstechniken und Intimirasur²⁴ – und deren Darstellung schamlos, sondern auch die Autorin, dies sogar in zweifacher, in sich widersprüchlicher Weise: Einerseits, in einer naiven Verwechslung von Autorin und

21 Dabei lässt sich zum Teil produktiv mit Bourdieuschen Kategorien des literarischen Feldes arbeiten, zum Teil werden aber auch Leerstellen resp. Randzonen seiner Überlegungen deutlich – wie etwa im Fall der Genderkonstruktion (dazu nur Teilüberlegungen) oder der Bedeutung der (über den Geschmack im engeren Sinne hinausgehenden) Emotionen für Transformationen des literarischen Feldes.

22 Aus Platzgründen kann hier nicht auf das im Roman ebenso dominante Ekel-Gefühl eingegangen werden. Durch die Verquickung beider schützt der Text sich einerseits, zumindest wenn er integral gelesen wird, vor einer pornographischen Rezeption im engeren, d. h. sexuell stimulierenden Sinne, die seine Protagonistin zum Objekt der Leserphantasien machte. Ihm gelingt aber kein weiblicher Gegenentwurf zu ›männlich‹ codierten popkulturellen Unterhaltungsgenres, die wie Philip Roths *Portnoys Beschwerden* (dt. von Werner Schmitz. München 2009 [1969]) oder die Teenagerkomödie *American Pie* (Paul Weitz, 1999), auf die *Feuchtgebiete* intertextuell verweist, die Lust- und Ekelgefühle in Masturbationsszenarien als komisch-sympathische Verbindung von ungehemmter Triebabfuhr und jungenhaftem Schalk legieren.

23 http://www.radiobremen.de/fernsehen/3_nach_9/roche102.html (1.12.2009).

24 So lauten die suchmaschinen-kompatiblen Schlagworte zum Romaninhalt, die wikipedia anführt (vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Charlotte_Roche; 1.12.2009).

Erzählerin, klagt man Roche als bürgerliche Person und junge Mutter an, ihr Intimleben preiszugeben; andererseits wirft man ihr, mit einem gleichsam sentimentalischen Argwohn gegenüber dieser Naivität, das Gegenteil vor, eine gerade nicht echte Preisgabe des Intimen, sondern dessen Simulation und geschäftstüchtige Vermarktung durch das intendierte Verwirrspiel von empirischer und idealer Autorfigur.²⁵ Es konkurrieren also der Vorwurf sexueller Schamlosigkeit im Sinne der Indiskretion und der Vorwurf moralischer Schamlosigkeit im Sinne unaufrichtiger Indiskretion.

In der publikumswirksam und medienübergreifend betriebenen Diskussion wird diese Diskussion – so scheinheilig wie zynisch – als verkaufsfördernd beklagt, wie auch in der Folgezeit die Verkaufszahlen, Übersetzungslizenzen und Bestsellerplätze des Romans²⁶ weiten Teilen der »seriösen« Literaturkritik als Argument dienen, dem Buch eben diese Seriosität und damit »literarischen Wert« abzusprechen, der alten Formel folgend, dass, wo das ökonomische Kapital hoch, das symbolische gering sein muss. In der Folge wird *Feuchtgebiete*, der metaphorische Titel des Romans, der auf den weiblichen Unterleib verweist und ihn zum schützenswerten Biotop naturalisiert, auf das literarische Feld verschoben und dort zur pejorativen Gattungsbezeichnung für das einerseits Seichte, leicht Kommensurable, andererseits Schlüpfrige, wenn etwa von den »Feucht-« oder, in Analogie, von den »Seichtgebieten«²⁷ der deutschen Literatur die Rede ist, die aufzusuchen bedeutet, sich unter sein Niveau zu begeben.

Ein anderer Topos außertextuell argumentierender Kritik ist Roches Prominenz außerhalb des literarischen Feldes im engeren Sinne. Erst die vorhandene Bekanntheit der Person habe dem Buch massenmedial vermittelte Anerkennung im Sinne eines Aufmerksamkeitsgewinns verschafft, Roches Autorstatus sei nicht über ein Werk im emphatischen Sinne verdient, sondern nur Ergebnis eines Transfers von symbolischem Kapital aus einem anderen – medialen, digitalen – als dem literarischen Feld. Das ruft dessen Vertreter, v. a. solche aus dem Bereich eher konservativer Literaturkritik, auf den Plan, während andere Rezensenten, die, ursprünglich literaturwissenschaftlich qualifiziert, erst medial zu Prominenz gelangten, wie Roger Willemsen und Silvia Bovenschen, sich zu Fürsprechern von Roches Buch machen.²⁸ Das scheint insofern

25 Vgl. etwa: Hendrik Werner: Roman Feuchtgebiete. Die Bestseller-Methoden der Charlotte Roche. Die Welt online vom 10. April 2008, 16:37 Uhr (http://www.welt.de/kultur/article1888908/Die_Bestseller_Methoden_der_Charlotte_Roche.html; 11.11.2009).

26 Der Roman stand mehrfach auf Platz eins der Spiegel-Bestseller-Liste (vgl. <http://www.birgit-klawonn.de/feuchtgebiete-von-charlotte-roche-spaltet-die-nation/>; 5.12.2009); im März 2008 auf dem ersten Platz des internationalen Amazon-Verkaufsrankings (vgl. http://www.welt.de/kultur/article1890762/Nassforsche_Provokation.html; 5.12.2009), war »Bestseller des Jahres« 2008 (<http://www.noows.de/feuchtgebiete—bestseller-des-jahres-4933>; 5.12.2009), wurde bisher in 16 Sprachen übersetzt; Lizenzen für Roches *Feuchtgebiete* wurden in 30 Länder verkauft (http://www.tagesspiegel.de/medien-news/Charlotte-Roche_Feuchtgebiete;art15532,2744011; 5.12.2009).

27 Erweitert auf das gesamte, nicht nur literarische Unterhaltungswesen bei Michael Jürgs: *Seichtgebiete – Warum wir hemmungslos verblöden*. München 2009.

28 Vgl. die auf dem Klappentext (der Dumont-Originalausgabe 2008) wiedergegebenen Empfehlungen: Silvia Bovenschens Urteil »angenehm unzimperlich« übernimmt mit dem Kriterium der »Zimperlichkeit« einen Maßstab der Roman-Figur; Roger Willemsens »radikal, drastisch und ebenso zart« umschreibt eben den Typus junger Frau, dem die Romanheldin gerecht zu werden sucht.

schlüssig, als beide, Willemsen wie Bovenschen, auf je andere Art einem Konzept von Popliteratur als populärer, potentiell massenwirksamer und gut verkäuflicher Literatur anhängen, das sich prinzipiell dem Ausschlussverhältnis von symbolischem und ökonomischem Kapital entzieht und laut Dietmar Dath inzwischen als Oberbegriff zu gelten hat für alle »Literatur, die unter kulturindustriellen Bedingungen hergestellt und wahrgenommen wird.«²⁹ Ob *Feuchtgebiete* seinerseits ein pop-literarisches Buch ist, bleibt indes zu fragen.

Ausschlaggebend für die Zweifel am Wert des Romans waren letztlich Alter, Geschlecht und Attraktivität der Autorin. Sie galten als Katalysator des, so wurde unterstellt, bewusst bedienten männlich voyeuristischen Interesses, so etwa, wenn Susanne Mayer in *Die Zeit* fragt: »Wie sexy wären die *Feuchtgebiete*, hätten sie als Autor einen Steuersachbearbeiter mit sackendem Bauchansatz, wie käme der an bei Kerner?«³⁰

Mayers rhetorische Frage insistiert darauf, dass es die Leser sehr wohl »kümmert, wer spricht«, dass also das Rederecht mit Anspruch auf Aufmerksamkeit an die Kategorien von *gender* und *generation*, ja an Präsenz und Sichtbarkeit eines geschlechtlich und sozial determinierten Autorkörpers gebunden sei. Der Roman könne deshalb keine autor-unabhängige Existenz als ›Werk‹ beanspruchen und habe auch keinen im emphatischen Sinne ›künstlerischen‹ Wert, da er kein ›interesseloses Wohlgefallen‹ hervorrufe, sondern heteronomen Zwecken diene, die Mayer euphemistisch als »sexy«-Wirkung umschreibt, während andernorts im Feuilleton drastischer die Zielgruppe der »fünfzigjährigen Männer« heraufbeschworen wird, von denen *Feuchtgebiete* »als Softporno genutzt werden konnte.«³¹ Der Verdacht resp. das Versprechen des Pornographischen begleitet, das kann man an den Paratexten zu Elfriede Jelineks Werk studieren, geradezu leitmotivisch das offensive Schreiben von Frauen über Sexualität und steht historisch in der Tradition fingierter weiblicher Autorschaft in pornographischen Schlüsseltexten wie dem Briefroman *Fanny Hill. Memoirs of a Woman of Pleasure* (London 1749) oder *Josefine Mutzenbacher. Die Geschichte einer Wienerischen Dirne. Von ihr selbst erzählt* (Wien 1906).³²

Feuchtgebiete eine männlich voyeuristische Rezeption zu unterstellen klassifiziert den Roman als Pornographie, was intentional immer noch einer Abwertung gleichkommt, und grenzt ihn, da er den Erwartungen an dieses Genre letztlich nicht gerecht wird, gleich doppelt aus dem Bereich des ›anerkannt‹ Literarischen aus: einerseits durch die Gattungszuweisung Porno als heteronom, andererseits durch die ästhetische Qualifikation als misslungen.

Was Mayer mit dem Autor-Zerrbild des »Steuersachbearbeiter[s] mit sackendem Bauchansatz« ex negativo vor Augen führen will, den Zusammenhang von weibli-

29 Literatur - Interview: Dietmar Daths neues Buch muss man diesen Herbst lesen, in: Zitty. Berliner Stadtmagazin 2006 (zit. nach <http://buehne.zitty.de/896/literatur-interview.html>; 1.1.2010).

30 Susanne Mayer: Glosse Oh Muschilein: Charlotte Roche schreibt ein Sexbuch, und das Feuilleton vibriert. Warum die Feuchträume einer TV-Moderatorin der Hit sind, in: ZEIT ONLINE 11/2008 S. 51 (<http://www.zeit.de/2008/11/Glosse-Literatur-Roche>; 27.7.2008).

31 Vgl. etwa Chris Köver: Viel Lärm um Tracey, in: Die Zeit vom 7. Mai 2009.

32 Oswald Wiener (Hg.): Josefine Mutzenbacher: Die Lebensgeschichte einer wienerischen Dirne, von ihr selbst erzählt. München 1969. Mit dem Anhang *Beiträge zur Ädöologie des Wienerischen*.

cher Autorschaft und Werkattraktivität, ist indes keine extradiegetische Einsicht in die Bedingungen der Vermarktung von *Feuchtgebiete*, sondern eine intradiegetische Einsicht seiner Ich-Erzählerin in die Voraussetzungen ihrer Rede. Als erste Sätze des Romans nehmen sie dessen Poetik thematisch, ästhetisch und rezeptionspsychologisch vorweg, indem sie demonstrieren, dass Rederecht und ›Mädchenhaftigkeit‹ in Schamfragen einander ausschließen:

Solange ich denken kann, habe ich Hämorrhoiden. Viele, viele Jahre habe ich gedacht, ich dürfte das keinem sagen. Weil Hämorrhoiden doch nur bei Opas wachsen. Ich fand die immer sehr unmädchenhaft. (F 8)

Die mit der Entfernung der Hämorrhoiden einsetzende Erzählung verletzt ein Tabu, das als *pars pro toto* des Verbergens und Verschweigens die kosmetischen Mühen und diskursiven Praktiken vertritt, die ›Mädchenhaftigkeit‹ als kulturelles Konstrukt herstellen, und zwar als Kombination von *gender* und *generation*, d.h. Alter verstanden als ebenfalls sozialem Konstrukt.³³ Und da der Tabubruch in der literarischen Moderne ein wenig überstrapaziert wurde und sein Funktionieren, wie alle Techniken und Sujets der Avantgarde, nach stetiger Übersteigerung verlangt, wählt Roche mit den Hämorrhoiden eine mehrfach determinierte Konzeptmetapher: Sie verweist nicht nur auf den Konstruktionscharakter von *gender* und *generation*, von gesund und krank, akzeptierten und (zumindest kulturell) sanktionierten sexuellen Praktiken und Sexualitätszuschreibungen, sondern unterläuft die Freudsche Differenzierung von anal und genital als gesonderte Phasen sexueller Ätiologie; in ihrem räumlichen Bezug zum Fäkalbereich können Hämorrhoiden zudem als ›typisch deutsch‹ gelten³⁴, in der Überlagerung der Referenzen ›untenrum‹, ›hintenrum‹, innen-außen und den Konnotaten schmutzig, unappetitlich und schmerzhaft erscheinen sie als eine Art Ikone nicht zu beherrschender und deshalb zu verbergender diskreditierender Kreatürlichkeit. ›Mädchenhaftigkeit‹ ist das ihr kurzfristig und aufwendig abgetrotzte Konstrukt jugendlich attraktiver Weiblichkeit und eben die führt Roche in ihren Talkshow-Auftritten vor, wenn sie in dezidiert femininer, eher altmodischer und ›züchtiger‹, also keinesfalls sexuell aufreizender Kleidung auftritt, was denn auch fast nie unkommentiert bleibt, aber letztlich beweist, dass die Regeln der *illutio* in einem Bereich, hier dem multimedialen, eingehalten werden müssen, damit der Regelverstoß in einem anderen, dem innerliterarischen, funktionieren kann und das Gesamtprojekt im literarischen Feld

33 Auch die als Folge der Operation drohende »Analinkontinenz« wird, vermittelt über die Angst vor dem Kontrollverlust über den eigenen Körper, letztlich als Altersangst erlebt: »Bitte, lieber nicht vorhandener Gott, mach, dass das nicht passiert. Ich krieg dann mit achtzehn eine Windel. Eigentlich gibt's die doch erst zum Achtzigsten.« (F 14) Dass die Angst vor dem alten Körper synonym ist mit dem Verlust weiblicher Attraktivität, erhellt indirekt aus der Wahrnehmung der »Erwachsenenwindeln«: »Die passen bestimmt auch ganz alten, dicken Männern, so groß sind die. So was will ich nicht so bald brauchen müssen.« (F 23)

34 In der interkulturellen Differenz von Flüchen und Beschimpfungsmustern wie auch von Witzen gilt das Deutsche als analfixiert, während etwa das Anglo-Amerikanische Beschimpfungen aus dem Bildbereich des Genital-Sexuellen schöpfe, der französische Humor ebenfalls auf Sexuell-Zweideutiges fokussiert sei (vgl. <http://www.spiegel.de/unispiegel/wunderbar/0,1518,348619,00.html>).

anschlussfähig bleibt. ›Posture‹ und Habitus³⁵ von Roche als Autorin verfolgen so einen doppelten Zweck: Sie nehmen im öffentlich präsentierten Bild zurück, was im literarischen Text scheinbar freigegeben, offen gelegt wurde, den weiblichen Körper, sowohl in seiner sexuellen Intimität als auch in seiner körperlichen Defizienz. Denn sowohl die erotische Schamlosigkeit als auch die auf das Evozieren von Ekel abzielende Mitteilbarkeit über Analinkontinenz brauchen als Voraussetzung ihres Funktionierens das Gegenbild der züchtig bedeckten, körperlich gepflegten Mädchenhaftigkeit, die ›Charlotte Roche‹ als ›Werk‹ vorführen muss, damit das Trompe-l'œil zwischen Roman und Realität funktionieren kann.³⁶

Gleichzeitig verweist das Vexierspiel zwischen inszeniertem öffentlichem Kultur-Körper und dem im Roman evozierten ›natürlichen‹ mangel- und ekelhaften Körper, der unkontrolliert Flüssigkeiten und unangenehme Gerüche absondert, Öffnungen freigibt und Einblicke in sein Funktionieren gewährt, auf eine Umkehrung von medialer Natur- versus Kulturerfahrung. Während das Produkt ›Kultur‹ ›real‹ scheint, weil es sichtbar ist, kann der ›ursprüngliche‹ Naturzustand nur noch literarisch imaginiert werden: der ›natürliche‹ Körper muss qua Lektüre vom inneren Auge vorgestellt werden. Dass die gesamte Diskussion um *Feuchtgebiete* und die hervorgerufenen Scham- und Ekelgefühle sich um imaginäre Emotionen dreht, die Vorstellungen im Bewusstsein der LeserINNEN entspringen, wurde meines Wissens nicht thematisiert, scheint mir aber für Machart, Erfolg und Situierung des Romans im literarischen Feld entscheidend.

Auffällig explizit hebt Roche wiederholt hervor, nicht mit ihrer Ich-Erzählerin Helen identisch zu sein und schützt so nicht nur ihre persönliche Intimsphäre, sondern verteidigt mit der behaupteten Fiktionalität auch einen Freiraum literarischer Gestaltung, in dem Tabubruch einer künstlerischen Intention entspricht. Nur als absichtsvolle Enthüllung, die weder versehentlich unterläuft noch den Triebgesetzen von Exhibitionismus oder Mitteilungszwang gehorcht, bedeutet die Regelverletzung nicht Blamage, sondern Provokation und zeigt sich die Autorin als handlungsmächtiges Subjekt. Dessen kreative Potenz beweist sich in der Beherrschung des Peinlichen als Produkt künstlerischer Imagination. Perhorresziert wird hingegen die Vorstellung, Opfer einer literarischen Entblößung zu sein, die als unfreiwilliges Zeugnis biographischer Realität gelesen wird, denn letztere bleibt bei Roche ganz traditionell als privat kodiert.

35 Auch Geschlecht gilt Bourdieu als »ganz fundamentale Dimension des Habitus, die, wie in der Musik die Kreuze oder die Schlüssel, alle mit den fundamentalen sozialen Faktoren zusammenhängenden sozialen Eigenschaften modifiziert.« (Bourdieu: Eine sanfte Gewalt. Bourdieu im Gespräch mit Irene Dölling in: Irene Dölling u. Beate Kraus [Hg.]: Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis. Frankfurt a.M. 1997, S. 218–230, hier S. 222).

36 Innertextuell und in der psychischen Komposition der Figur übernimmt diese Funktion der Folie, vor der die körperliche Schamlosigkeit erst als solche in Erscheinung tritt, eine ›psychische‹ Scham der Erzählerin für die desolaten Familienverhältnisse, aus denen sie stammt und die sie als Scheidungskind traumatisiert haben. Dieser Kontrepart ist m.E. Bedingung des Funktionierens des Romans, nicht, wie zuweilen in der Kritik erörtert, psychologische Erklärung für die Enthemmung der Figur.

2. *Feuchtgebiete* im literarischen Feld: Feminismus und Popkultur

Darin unterscheidet sich Roche signifikant von den Autorinnen der Zweiten Frauenbewegung, für die Authentizität, verstanden als (auto)biographische Notwendigkeit und lebensgeschichtliche Beglaubigung, Voraussetzung und Zweck des Schreibens ist: Meulenbelt hatte ihren Coming-out-Roman *Eine persönliche Geschichte* und später im Untertitel *Autobiographischer Roman* genannt, als solcher gilt auch Merians *Der Tod des Märchenprinzen*³⁷ und Stefans *Häutungen* firmieren als *Autobiographische Aufzeichnungen*. Die Selbstlegitimation über das autobiographische Sprechen produzierte ein Genre der Bekenntnis- und Befreiungsliteratur, in dem Autorschaft sich auf reine Ich-Botschaft reduzieren lässt, generiert durch weibliche Schamlosigkeit, die zudem als emotionale Brücke vermittelt zwischen den Autorinnen und ihrer Zielgruppe, Frauen und jungen Mädchen, die aufgeklärt resp. ermutigt werden sollen. Zur literarhistorischen Diskreditierung hat diese spezifische Zielgruppenorientierung und die implizite Leseanweisung zu ›identifikatorischer Lektüre‹ wesentlich beigetragen.³⁸

Auch Roche bezeichnet es als erfreulichen Nebeneffekt, Frauen das Gefühl von Peinlichkeit im Hinblick auf körperliche Vorgänge zu nehmen³⁹, scheint also die aufklärerische Mission der Frauenbewegung fortzuführen, doch bleibt unklar, ob das im Dienste der Frauen selbst oder einer von deren vermeintlicher ›Zimperlichkeit‹ – als »erfreulich unzimperlich« lobt Bovenschen *Feuchtgebiete* – irritierten Umwelt geschieht, also mit deutlichem Blick auf ein breiteres Publikum, das nicht nur belehrt, sondern auch unterhalten werden will.

Die Eins-zu-eins-Entsprechung zwischen literarischer Mitteilung und Biographie ist bei Roche einem Spiel mit der Authentizität gewichen, das eher geeignet scheint, Weiblichkeit und Autorstatus zu vermitteln; dies auch indem, wie oben dargestellt, Paratext und mediale Kampagnen Roche in der Posture girlihafter Weiblichkeit zeigen, während Inhalt und Sprache des Romans dessen Ich-Erzählerin als Gender transgre-

37 Vgl. etwa »*Der Tod des Märchenprinzen* ist ein autobiographischer Roman von Svende Merian«, http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Tod_des_M%C3%A4rchenprinzen; 1.1.2010.

38 Sie bestärkte die Kategorisierung ›Frauenliteratur‹, die in der symbolischen Hierarchie des literarischen Feldes nur als Sub- und Nischenphänomen firmiert und damit sowohl in der literarischen wie in ihrer gesellschaftlichen Legitimität desavouiert werden konnte. Dass das Rubrum sich schließlich im Buchhandel durchgesetzt hat, widerspricht dem nicht wirklich: Nach wie vor wird im Hinblick auf andere eher Männer-affine Genres keine explizite Gender-Markierung vorgenommen. Insofern wurde an der literarischen Frauenbewegung prototypisch exerziert, was Joseph Jurt als Funktionsmechanismus feldinterner literarischer Kämpfe mit den Bourdieuschen Kategorien resümiert: »Wenn es das Ziel der feldinternen literarischen Kämpfe ist, das Monopol zu erreichen, mit Autorität zu sagen, was Literatur ist, so wird von der Definition der literarischen Legitimität eine symbolische Hierarchie abgeleitet, die mitgeprägt wird durch den spezifischen oder nicht-spezifischen Charakter der Rezipienten dieser oder jener Kategorie von Literaturprodukten.« (Joseph Jurt: Literatur, in: Fröhlich u. Rehbein [Hg.]: Bourdieu-Handbuch [s. Anm. 7], S. 369–371, hier S. 370).

39 »Und dass Frauen das jetzt vielleicht weiterbringt, dass die sich weniger schämen oder weniger Peinlichkeitsgefühl gegenüber ihrem eigenen Körper haben, das wäre ja wundervoll.« (Charlotte Roche in: Literarisches Randalckind, Interview auf [koelner.de](http://www.koelner.de/interviews/interviews/553/) [http://www.koelner.de/interviews/interviews/553/; 16.7.2008]).

dierendes Wesen präsentieren, dessen weiblich-jugendlicher Körper Ergebnis ständiger Anstrengung ist. So wird die Oberlippe gezupft, »natürlich nicht rasiert«, »weil wir alle gelernt haben, dass einem sonst ein immer dickerer Schnurrbart wächst. Als Mädchen gilt es das zu verhindern.« (F 9)

Dass »*natürlich* nicht rasiert wird«, »weil *wir alle* gelernt haben«, dass »*einem*« sonst ein Schnurrbart wächst, ist dabei nur ein Beispiel für eine gender-performative mythenkritische Kalauerkette aus Geschlechterzuschreibungs- und Naturalisierungstopoi, die die Gemeinplätze ebenso vorführt wie den munteren Disziplinierungsdiskurs von Frauenzeitschriften und anderen kosmetischen Sozialisationsorganen.

Die mediale Verfälschung körperlicher Realität, Hygienewahn und Kosmetikindustrie stellen in *Feuchtgebiete* das eigentliche Feindbild dar, ohne dass hinter ihnen eine patriarchale Verschwörung evoziert würde wie in den feministischen Texten der 1970er Jahre, in denen die Protagonistinnen sich am ›System‹ und dessen Verkörperung in Gestalt des eigenen Partners abarbeiteten. Männer oder Jungen firmieren bei Roche indes als gleichberechtigte und in Sachen Sexualität durchaus kompatible Partner, so dass sie thematisch-stilistisch im Spannungsfeld von literarischer Frauenbewegung und provokativer, gegen die *political correctness* gerichteter, gleichwohl unpolitischer Popliteratur zu verorten ist.

Die Absichten der Zweiten Frauenbewegung, dem eigenen Geschlecht und dessen Bedürfnissen in sexueller wie in gesellschaftlicher Hinsicht zur Sprache zu verhelfen und die Schwierigkeit, Körperbewusstsein und Sexualität aus der Sicht von Frauen darzustellen, thematisiert der bekannteste und umstrittenste Text aus dieser Zeit, Stefans *Häutungen*.⁴⁰ Er schildert Heterosexualität als aus Sicht der Frau unbefriedigende Abfolge von Missverständnissen und Verstellungen, den »koitus [...] in den gelernten und praktizierten formen« als »verzweiflungstat«⁴¹; erst die Verweigerung von Sexualität mit Männern und die Verweigerung der für diese Sexualität verwendeten Sprache eröffnet einen Freiraum, in dem eigenes Körpererleben und Lust möglich werden, einstweilen als Selbstbefriedigung und Homosexualität.

Die sind indes eher programmatische Überzeugungstaten⁴² als zweckfreie Leidenschaft und dienen der weiblichen Selbstwerdung mit dem Ziel, den eigenen Körper unabhängig von seiner Wirkung auf Männer liebevoll würdigen zu lernen. Die Metapher »Kürbisfrau«⁴³, die für dieses Programm eintreten soll, orientiert sich an den damals modischen Naturbildern und veranschaulicht, was zu polemischer Kritik an der Frauenbewegung und ihrem Erscheinungsbild Anlass gab.

Auch Versuche, in der Ikonographie der Lust die Vorstellung einer sich im Orgasmus kontrahierenden Vagina an die Stelle des erigierten Penis treten zu lassen, scheiterten, und dies vielleicht nicht nur aus Gründen der ästhetischen Konvention und der erotischen Konditionierung, sondern weil es einen Kategorienfehler bedeutet,

40 Verena Stefan: *Häutungen*. Autobiographische Aufzeichnungen, Gedichte, Träume, Analyse. München 1975.

41 Stefan: *Häutungen* (s. Anm. 40), S. 103.

42 Das homosexuelle Erlebnis etwa firmiert bei Stefan als »Ausnahmezustand« (so der Titel des dritten Kapitels von Stefan: *Häutungen* [s. Anm. 40], S. 109).

43 So die letzte der vier sprechenden Kapitelüberschriften in: Stefan: *Häutungen* (s. Anm. 40), S. 119.

aus der Darstellung einer gut durchbluteten Gebärmutter Schleimhaut⁴⁴ die moralische Forderung nach ästhetischem Gefallen und – noch prekärer – nach sinnlicher Erregung abzuleiten.

Gleichwohl knüpfen Roches *Feuchtgebiete* hier an. Sie verzichten allerdings darauf, moralisch zu erpressen, was nur ästhetisch zu evozieren wäre. Statt dessen nutzen sie Techniken der Karnevalisierung, des Abstrusen, Skurrilen, Hypertrophen und der Groteske, was gleichwohl nicht verhindern konnte, dass *Feuchtgebiete* als ›realistischer Roman gelesen und rezensiert wurde. Die, wie Ingeborg Harms dargelegt hat⁴⁵, vom Bachtinschen Körperkonzept beeinflusste Darstellung mobilisiert Abwehreffekte wie Ekel, indem erotische Schamlosigkeit fast durchgängig mit durch Krankheit Entstelltem verbunden wird, so dass der potentielle Voyeur zum Opfer eines neugierigrücksichtslosen Exhibitionismus wird, den auch die penetrante Fröhlichkeit vom leidenden Problemdiskurs der Zweiten Frauenbewegung unterscheidet. Bot diese als eigene Sprache für weibliche Sexualorgane neologistisch-naturpoetischen Kitsch wie »lippenblütler« und »schamlippler«⁴⁶, der auch innerhalb der Frauenbewegung unter Ideologieverdacht geriet, so mischt Roche, ohne das Verfahren zu problematisieren, umgangssprachlichen Jargon – »Muschi« – mit privatsprachlichen Metaphern wie »Vanillekipferl«, »Hahnenkämme« (vgl. F 66) zur Bezeichnung der inneren und äußeren Schamlippen und Fachvokabular wie Smegma. Damit setzt sie sich einerseits von der feministischen Aversion gegen den Medizindiskurs ab und akzentuiert andererseits das Absondern von Genitalflüssigkeit als Gemeinsamkeit der Geschlechter, wodurch en passant der misogyne Topos vom weiblichen Körper als »Sack voll Blut und Schleim, Feuchtigkeit und Galle«⁴⁷ sachlich korrigiert wird.

Der Sachlichkeit oder Banalität der Benennungen des erzählenden Ichs entspricht die sexuelle Offenheit des erlebenden Ichs: Wie erzählend Körpersäfte (Smegma, Sperma, Urin, Eiter, Spucke, Blut, Schweiß) und Gerüche nuanciert benannt werden, so werden sie vom erlebenden Ich als vorgeblich aphrodisierende Düfte kultiviert und wie Parfüm abgefüllt, verschenkt, aufgetragen – eine Karnevalisierung, die Authentizitäts- und kosmetischen Diskurs verschränkt. Authentizität will und zeigt die Protagonistin auch im Umgang mit ihrer Lust, die getreu dem Motto »Keine Spielchen« (F 51) auch dem Mann unverstellt demonstriert wird, wobei die gender-konstituierte Verhaltensmaßgabe weiblicher Zurückhaltung durch eine Art sexuelles Fair-Play ersetzt wird, in dem Wahrhaftigkeitsanspruch und Stilisierungsunlust ununterscheidbar sind. Genuine, also nicht ausschließlich auf männliches Begehren antwortende, weibliche Lust wird ebenso vorgeführt wie der Anspruch auf selbstbestimmten Umgang mit dem eigenen

44 Vgl. etwa die Bilder, die Durchblutungsvorgänge in der Gebärmutter, dem Blick entzogen, literarisch veranschaulichen sollen, vgl. Stefan: Häutungen (s. Anm. 40), S. 105.

45 Ingeborg Harms: Sexualität ist Wahrheit. Mehr als 400 000 verkaufte Bücher in vier Wochen: Was bedeutet der Erfolg von Charlotte Roches Roman *Feuchtgebiete*? In: FAZ vom 13.4.2008 (zit. nach: http://www.buecher.de/shop/buecher/feuchtgebiete/roche-charlotte/products_products/detail/prod_id/23321964/#faz. 31.12.2009)

46 Stefan: Häutungen (s. Anm. 40), S. 98.

47 Das Zitat Odos von Cluny (10. Jh.) dient Theresia Heimerl als Ausgangspunkt einer »theologischen Exkursion in die Feuchtgebiete«, erschienen im Münsteraner Forum für Theologie und Kirche, vgl. <http://www.theologie-und-kirche.de/feuchtgebiete.pdf>; 30.12.2009.

Körper, wobei – ganz aufklärerisch – Wissen als Voraussetzung der Mündigkeit gilt und Wissen empirisch, d. h. als sinnliche Erfahrung gedacht wird:

Es kann ja nicht sein, dass ich beim Sex die Beine für einen Typen breit mache, um mich zum Beispiel ordentlich lecken zu lassen, und selber keine Ahnung habe, wie ich da unten aussehe, rieche und schmecke. (F 50)

Sexistisch geprägte Wendungen wie »die Beine für einen Typen breit machen«, die ursprünglich auf Verfügbarkeit und Unterwerfung der Frau verweisen, werden kombiniert mit einem Diskurs dominant pragmatischer Genussforderung (sich »ordentlich lecken lassen«), in der der Mann eine Art sexueller Dienstleistung nach Qualitätsstandards erbringt.

Im Unterschied zur Frauenbewegung – »Einmal daruntergelegen. Unterlegen«⁴⁸ – gibt es bei Roche keine ideologische oder moralische Wertung unterschiedlicher Sexualpraktiken. Implizites Leitkriterium ist vielmehr im Gegensatz zum Geschlechterstereotyp weiblicher ›Passivität«⁴⁹ die weibliche Selbstbestimmung, die dem Mann auch vor Augen zu führen ist, damit er nicht der Illusion erliegt, selbst Jäger einer weiblichen Beute zu sein:

Wenn ich mit einem Jungen verabredet bin und will, dass wir an dem Abend ficken, habe ich mir einen tollen Trick als Beweis ausgedacht. Als Beweis dafür, dass ich der *Fickurheber* des Abends bin. [...] Damit total klar ist, was ich von Anfang an wollte, schneide ich mir vorher ein großes Loch in die Unterhose, damit man die Haare und die ganzen Schamlippen und so sieht. [...] Er denkt, er muss sich erst mal mühsam an meiner Unterhose vorbeiwurschteln, und hat sogar Sorge, dass ich gar nicht so weit gehen will. Man spricht ja über so etwas nicht, wenn man sich noch nicht lange kennt. Der Finger berührt dann direkt und ohne Vorwarnung meine tiefende Muschi. (F 101)

Explizites Wertungskriterium für Sexualität ist ›Erfolg«, d. h. die erreichte Lust, die am Orgasmus gemessen wird. Insofern ist aus dem emanzipatorischen Forderungsdiskurs der Frauenbewegung nach dem weiblichen Orgasmus ein sportlich hedonistischer Leistungsdiskurs geworden, der wiederholt betont, wie leicht, unter wie geringem physiologischem oder psychologischem Aufwand (Analorgasmus) »meistens sehr schnell« (F 25) »dank gut trainierter Scheidenmuskeln« (F 40)⁵⁰ eine »schöne, erfolgreiche Selbstbefriedigung« (F 26) gelingt.

Konterkariert werden bei Roche nicht nur die im 19. Jahrhundert begründeten Geschlechterstereotype, der Mann sei »laute Begierde« – die Frau »stille Sehnsucht«⁵¹, oder das Muster komplementärer Geschlechtscharaktere⁵², das einen männlich akti-

48 Marlene Streeruwitz: *Partygirl*. Roman. Frankfurt a. M. 2002, S. 92 f.

49 Vgl. dazu Schößler: Einführung (s. Anm. 5), S. 26 f.

50 Dass Roche das Stereotyp der an Muskeln und Willen ›schlaffen‹ Frau (vgl. Schößler: Einführung [s. Anm. 5], S. 32) auf den Vaginalmuskel anwendet, spielt einerseits mit der männlichen Angst vor der *Vagina dentata* und travestiert andererseits das seit dem 19. Jahrhundert Weiblichkeit konstituierende bürgerliche Tugendethos in ein modernes sexuelles Leistungsethos, wie es gemeinhin als ›Männlichkeit‹ konstituierend gedacht wird.

51 So im Brockhaus 1815, zit. nach Schößler: Einführung (s. Anm. 5), S. 27.

52 gl. Karin Hausen: Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere – Ein Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Werner Conze (Hg.): *Sozialgeschichte der*

ven und rationalen mit einem weiblich passiven und emotionalen Charakter kontrastiert – eine Polarisierung, die, wie Karin Hausen in den 1970er Jahren gezeigt hat, die Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben im 18. Jahrhundert widerspiegelt. Das im 19. Jahrhundert wurzelnde bürgerliche Geschlechterimage, das »die Frau auf Reinheit und Passivität festlegt, indem Lust von Fortpflanzung abgetrennt wird«, und Mutterschaft als Folge »passionslose[r], lustfreie[r] Empfängnis« imaginiert, »die mit dem bürgerlichen Frauenbild korrespondiert«⁵³, wird in *Feuchtgebiete* gleich doppelt negiert: zum einen, indem die Protagonistin sich, kaum volljährig, sterilisieren lässt, zum anderen, indem sie gleichwohl Mutterschaft beansprucht und auch physiologisch simuliert, indem sie die von ihr liebevoll herangezogenen Avocadosetzlinge, bevor sie aus den Kernen keimen, in ihre Vagina einführt und – nach sexuell stimulierenden Manipulationen – »gebiert« (F 40).

Das ist weder körperlich noch psychisch eine angenehme Vorstellung und ihre grenzverletzende Wirkung beruht wohl auf der Überlagerung von Sexual- und Psychodiskurs, wobei ersterer vorurteilsfreie sexuelle Autonomie, letzterer am Klischee haftende psychische Infantilität demonstriert. Die Kombination triggert gleichsam eine psychoanalytische Interpretation, dies indes so penetrant, dass der professionelle Leser sich intellektuell unterfordert und ästhetisch unangenehm berührt fühlt.⁵⁴

Selbstbestimmung über den eigenen Körper gilt im Roman einerseits, in feministischer Tradition, als sexuelle Forderung eines Geschlechts, das keinen Einblick in seine sexuelle Physiognomie hat und in dieser Hinsicht Objekt des fremden Blicks bleibt: »Ich will bei mir alles so sehen wie ein Mann; der sieht halt mehr von der Frau als sie selber, weil die unten so komisch versteckt um die Ecke rum gebaut ist« (F 50).

Der Blick auf das Verborgene am eigenen Körper wird andererseits über Sexuelles hinausgehend auch grundlegend als Voraussetzung von Selbstbewusstsein und Subjektstatus problematisiert und in der Konstellation einer Patientin mit Analwunde in Szene gesetzt. Sie will über Fotografien ihrer Wunde erfahren, »was die da gemacht haben. [...] ist ja schließlich mein Arsch.« (F 44)

Wie der Patientinnenstatus die Rolle der Frau als einer hilflos Ausgesetzten veranschaulicht – wobei Freuds Hysterie-Diskurs und Foucaults Hospitalisierungsthesen anklingen –, so kann man in der »Wunde«, im Roman Folge einer durch Intimrasur verursachten Analfissur, die ebenso wie die Hämorrhoiden operativ entfernt wird, eine ironische Travestie des misogynen Konzepts von Weiblichkeit als Wunde lesen. Die Doppelbödigkeit von leichter Lesbarkeit und metadiskursiven Intertextualitätsangeboten markiert *Feuchtgebiete* – soweit ich sehe, bis dato relativ unbemerkt – als postmodernen Roman im Sinne Leslie Fiedlers.

Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart 1978. S. 363–393, hier S. 367.

53 Schöfler: Einführung (s. Anm. 5), S. 30.

54 Darin mag man eine potenzierte Technik der Leser-Beschämung sehen; vgl. generell zu den Leseremotionen Teil III.

3. Poetik der Gefühle oder emotionspsychologisches *l'art pour l'art*

Die Ambivalenz des Textes gilt insonderheit für seine – bei aller kontroversen Rezeption von niemandem bestrittene – Geschmacklosigkeit, die sowohl aufklärerisch-emanzipatorische Ziele als auch reine Unterhaltungsabsichten verfolgt, wobei das Überschreiten von Scham- und Ekelschwellen einem modischen popkulturellen, selbstzweckhaften Überbietungssehnsucht zu gehorchen scheint. Angestrebt ist strukturell eine möglichst große Kluft zwischen der als scham- und ekelresistent konzipierten Erzählinstanz und den Rezipienten, sofern sie zur Mehrheitskultur zählen. Gleichzeitig ist die Erzählerin einem objektivierenden Blick so weitgehend entzogen, dass der Roman perspektivisch zu einer komplizierten Rezeption einlädt, was als *lecture-model* so attraktiv wirken mag wie die Autorin als *role model*. A la longue wäre damit das emotionale Gefälle als Voraussetzung eines Skandalerfolgs nicht mehr gegeben.⁵⁵

Einerseits zehrt Schamlosigkeit im Roman von der Tradition des Tabubruchs mit politisch-aufklärerischem Zweck. Sie wird als einzige den Schwachen zu Gebote stehende Waffe inszeniert, deren Wirkmacht darin besteht, die kulturelle Erwartung, dass Defizienz und Ungenügen zu verbergen sind, zu unterlaufen, und aus der Nichterfüllung sozio-ästhetischer Norm einen Angriff auf die Integrität dessen zu machen, der sie einfordert. Das Vertrauen des sozial, situativ oder soziokulturell Überlegenen auf die Verbindlichkeit des ungeschriebenen Comments macht ihn zum Opfer des ursprünglich Unterlegenen, der, indem er die emotionalen Regeln der *illusio* verletzt, seine Würde und Integrität (zurück)gewinnt. Der Roman illustriert Schamempfinden resp. Schamlosigkeit als Auseinandersetzungen über die Macht des Blicks. Das folgt einerseits der Tradition der Scham-Ikonographie – schon Aristoteles führt das Sprichwort an »in den Augen ist der Sitz der Scham«⁵⁶, und die bulgarische Soziologin Vesella Misheva⁵⁷ hat gezeigt, dass Scham über das Paradigma des Visuellen organisiert ist (im Unterschied zur Schuld, die wesentlich akustisch, über die ›Stimme‹ des Gewissens konzeptualisiert ist). Andererseits verweist Visualität strukturell auf das Konzept dialektischer Anerkennungstheorien seit Hegel – »Sie *anerkennen* sich als *gegenseitig sich anerkennend*«⁵⁸ –, die den (realen oder imaginären) Blick als Instanz, Medium und Gegenstand der Wahrnehmung verstehen, die Ich-Identität und Schamempfinden generiert. Im Unterschied aber zu prominenten Theorien des Blicks, wie etwa Sartres in *Das Sein und das Nichts*⁵⁹, denen zufolge der Scham Empfindende die Blicke der anderen fürchtet, ihnen ausweicht, die Augen senkt usf., dreht *Feuchtgebiete* das Verfahren um:

55 Zur normalistischen Verortung des Romans vgl. Rolf Parrs Beitrag in diesem Band sowie die interdiskursiv-normalistische Lektüre des Parr-Schülers Alexander Senner: Ein ganz normaler Blumenkohl? Zur interdiskursiven Struktur von Charlotte Roches Skandalroman »Feuchtgebiete«, in: kultuRRevolution nr. 57, Oktober 2009: Warum kein Widerstand? S. 65–69.

56 Aristoteles: Rhetorik (s. Anm. 2), 1384a (105).

57 Ivanova Vessela Misheva: Shame and Guilt: Sociology as a Poietic System. Uppsala 2000.

58 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Selbstständigkeit und Unselbstständigkeit des Selbstbewusstseins; Herrschaft und Knechtschaft, in: ders.: Werke 3. Phänomenologie des Geistes (1807). Frankfurt a.M. 1970, S. 145–155, hier S. 147.

59 Jean Paul Sartre: Der Blick, in: ders.: Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie. Reinbek 1976, S. 338–397.

So konfrontiert die Erzählerin den operiert habenden Arzt bei einer Visite mit einem Foto ihrer Operationswunde:

Er guckt immer nur ganz kurz auf das Foto und dann sofort wieder weg. Hoffentlich schafft er es im Operationssaal länger, auf diese Wunden zu gucken. [...] Wie einer, der immer in den Puff geht und die wildesten, intimsten Sachen mit immer der gleichen Nutte veranstaltet, aber wenn er sie auf der Straße trifft, guckt er schnell weg und grüßt auf keinen Fall. Nett begrüßt hat Notz [der Arzt, AP] mein Arschloch nicht. Er will es ja nicht mal mehr sehen. Ich sehe Panik in seinen Augen: Hilfe mein kleines OP-Arschloch kann sprechen, stellt Fragen, hat sich selbst fotografiert. Das hier hat keinen Sinn. Der weiß nicht, wie man mit den Menschen spricht, die an seinem Operationsobjekt Arsch noch dranhängen. (F 68)

Die Einschätzung der Ausgangssituation, die nach äußeren Gesichtspunkten auch der Krankenhaussituation adäquat ist, nämlich »Ich bin das Opfer und er der Täter, finde ich.« (F 68), hat die Protagonistin damit auch faktisch umgedreht, nachdem sie zuvor schon erzählerisch im kommentierenden Nachsatz relativiert wurde. Nicht sie ist länger hilfloses und entblößtes Objekt unter den Augen der Arzt-Autorität, sondern sie macht den anderen zum Opfer ihres Anblicks. Gegen die kulturelle Norm wird das Mal, gleichgültig ob verschuldet oder unverschuldet, nicht vor dem fremden Blick verborgen und so als Zeichen eigener Defizienz affirmiert, sondern umgekehrt vorgezeigt und so ausgestellt, dass seinem Anblick standgehalten werden muss. Eine inszenierte Blickprobe unter den Augen der Verwundeten, in der sie die Blickhoheit zurückgewinnt und qua Diskursmacht demonstriert.

Das »kleine[] OP-Arschloch«, das sprechen kann und Fragen stellt, führt die aufklärerische Tradition der mittelsamen Genitalien von Diderots *Bijoux Indiscrètes* (1748) mit Luce Irigarays Modell der écriture féminine als Poetik des *Geschlecht[s], das nicht eins ist* (dt. 1979)⁶⁰, sowie der Jelinekschen Travestie der französischen Schamlippenpoetik und Walter Moers Comic-Figur des *Kleinen Arschlochs* (1990) zu einer subversiv-albernen popfeministischen Geschmacksverletzung zusammen. Der Anus wird dabei als soziale Repräsentanz dessen inthronisiert, dem kein ›Gesicht‹, d.h. kein Personenstatus als Mensch zugestanden wird. Dies einzusehen geht mit einer Beschämung des sehenden (Rezipienten-) Subjekts einher.

Dass Schamlosigkeit im Roman im Wesentlichen als Habitus der Selbstbehauptung konzipiert ist, erhellt daraus, dass die seltenen Schamgefühle der Protagonistin nicht thematisch oder situativ motiviert sind, sondern ausschließlich strukturell, als Vorstellungen eines ostensibel werdenden vermeintlichen Kontrollverlusts: Während aufwendige Selbstbefriedigungstechniken ausführlich dargestellt werden, weckt nachträglich austretendes Wasser die Sorge der Protagonistin, dass dies »in Klamotten so aussähe wie Pipi. Das will ich nicht.« (F 26) Der gefürchtete Kontrollverlust bezieht sich weniger auf die Schließmuskeln als auf die Deutungshoheit über das eigene Bild. Selbst wo seine körperliche Erscheinung der Kontrolle des Subjekts in albraumhafter Weise entzogen ist, wie in der Ausgangssituation des Romans, der Hospitalisierung der Protagonistin⁶¹ bei Zurschaustellung ihres bloßen entzündeten Anus in einem hinten

60 Luce Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist* [Ce sexe qui n'en est pas un, Paris 1977]. Berlin 1979.

61 Die Auslieferungs- und Entblößungskonstellation, die das Krankenhaus für den Patienten

offenen Krankenhausem, kann der schamauslösende Objektstatus, das behauptet der Roman, transzendiert werden, indem das Individuum über ihn reflektiert und sich damit vom Objekt der Erfahrung zum Subjekt der Rede macht.

Opfer in diesem Sinne ist nicht derjenige, dem schuldhaft oder schuldlos etwas zuteil wird, was ihn in den Augen der Gemeinschaft schwächt, sondern nur derjenige, der sich nicht zum (sprechenden) Subjekt dieser Erfahrung macht, sondern passiv und ohne sein Wissen dem Blick anderer preisgegeben ist – wie dies bei den vermeintlichen Urinflecken der Fall wäre. Von dieser Botschaft scheint, darauf deutet der Erfolg von *Feuchtgebiete* in ansonsten eher literaturfernen Kreisen⁶², eine stark befreiende Wirkung auszugehen auf Rezipienten, deren ökonomische Situation, individuelle Physis oder schichtenspezifische Umgangsformen den gesellschaftlichen Erwartungen nicht entsprechen. Im Gegensatz zum politisch-pädagogischen ›Fordern- und Förderndiskurs‹, der ihnen Kultur als kontinuierliche Anstrengung des Verbergens und Verstellens abfordert, demonstrieren Roches Roman und sein Erfolg, dass ›ehrliche Natürlichkeit‹ nicht gesellschaftlich sanktioniert, sondern medial honoriert wird. Der Illusionscharakter inszenierter Entblößung, die strukturelle Notwendigkeit einer ›Fallhöhe‹ sowie die diskursive Kompensation fiktionaler Geschmacksverletzung werden bei dieser *histoire*-fokussierten Lesart indes ausgeblendet.

Ob der Rezipient die Sorge der Protagonistin um missverständliche Wasserflecken teilen kann, ist fraglich, gerade weil sie, im Verhältnis zu Hypertrophie und Surrealität anderer Szenarien im Roman, ›realistisch‹ wirkt. Das verdeutlicht, dass die Scham-Evokation des Romans weniger mimetisch, im Sinne einer Ähnlichkeit von fiktionaler und außerliterarischer Realität, funktioniert, als relational, im Verhältnis zu anderen Emotionen innerhalb des Romankosmos. Dort gehorchen die wenigen Szenen, in denen die Protagonistin Scham empfindet, zwar konventionellen Mustern wie dem prototypischen Nackttraum (vgl. F 29), den schon Freud anführt, doch können sie im Kontext der permanenten Entblößungssituation und einzelner deutlich auf Visualität und Imagination⁶³ hin ausgestalteter Schamsituationen, die die Protagonistin unberührt lassen, kaum Wirkung entfalten.

Für Schamempfindungen des Betrachters – resp. bei Lektüre, des Rezipienten – kennt die Emotionsforschung mehrere Erklärungsmodelle, das des Mitfühlers (qua Gefühlsansteckung oder Übertragung, qua Empathie oder Identifikation) und das der Stellvertretung. Ersteres setzt voraus, dass die Figur Scham empfindet, eignet sich also nicht zur Erklärung der durch *Feuchtgebiete* beim Leser – vorgeblich – evozierten Gefühle, letzteres basiert darauf, dass die Figur selbst gerade keine Scham empfindet, weswegen sie beim Betrachter »Fremdschämen« auslöst, eine Erscheinung, die sich sprachlich solcher Beliebtheit erfreut, dass das Wort 2009 in den Duden auf-

schafft, resümiert die Protagonistin: »Im Krankenhaus gibt's keine Geheimnisse.« (F 155)

62 Als Beleg dafür, dass *Feuchtgebiete* auch (wenn nicht sogar hauptsächlich) von ansonsten nicht literaturinteressierten Rezipienten zur Kenntnis genommen wurde, kann man neben den Verkaufszahlen und Äußerungen in Internet-Foren auch Einzelbefunde anführen: So berichteten mir mehrere LehrerINNEN an Hauptschulen, dass Schüler ihrer 8. Klassen im Jahr 2009 in ihrer Freizeit *Feuchtgebiete* als einziges Buch überhaupt gelesen hatten.

63 Vgl. zum Verhältnis von Scham resp. Peinlichkeit und (imaginärer) Visualität Alexandra Pontzen: Peinlichkeit und Imagination, in: Jörg Huber, Gesa Ziemer u. Simon Zumsteg (Hg.): *Archipele des Imaginären*. Zürich, Wien, New York 2008, S. 235–250.

genommen wurde. Fremdschämen meint also dezidiert nicht Schämen als Reaktion konjunktivischer Ersetzung der Figur durch das Rezipienten-Ich nach dem Muster: »Wenn ich in dieser Situation wäre, schämte ich mich«, sondern die Übernahme der psycho-physischen Verantwortung für die vorfindliche Gesamtsituation unter Einschluss der fiktionalen Figur und ihrer nicht vorhandenen Schamgefühle. Diese Art des Fremdschämens ist eine Meta-Emotion, die sich auf (fiktionale) Gefühle anderer, resp. deren Nicht-Vorhanden-Sein, bezieht. Damit fungiert Fremdschämen letztlich als noch stärkerer Norm-Indikator als das »einfache« Schamgefühl: Denn hier wird nicht nur eine Situation (der Normverletzung), von der das Ich unmittelbar betroffen ist, emotional »evaluiert«⁶⁴, sondern aus der Perspektive des außenstehenden Beobachters ein emotionales Urteil auch über die involvierte Person gefällt, deren Gefühle auf eine normverletzende Situation als ihrerseits normverletzend eingestuft werden. Das Schamempfinden des Rezipienten erstrebt eine Art fiktionaler Affektbuße, indem es das vorgeblich »eigentlich« zu Empfindende nachliefert, damit aber – natürlich – mangelndes Schamempfinden im Text nicht substituieren kann, sondern nur nachträglich und auf einer Ebene potenziertes Mittelbarkeit hinzufügt. Die Scham des Rezipienten gilt damit letztlich dem Umstand, dass die von ihm als normativ wahrgenommenen Werte und Standards keinen allgemeinen, fraglosen und verpflichtenden Charakter mehr besitzen – was das mangelnde Schamempfinden der literarischen Figur vor Augen führt⁶⁵ –, hat also letztlich sentimentalischen Charakter und verabschiedet das Gefühl der Scham als kulturelles Gemeingut, indem sie es kompensatorisch individuell erleidet. Damit geht neben der (moralischen) Abbitte auch ein Moment der psychoästhetischen Buße einher, in dem man einen »Mehrwert« der nichtaffirmativen Lektüre von *Feuchtgebiete* vermuten kann.

Das Fremdschämen des Rezipienten reagiert letztlich nicht auf das Dargestellte – so wenig wie der Arzt auf den Anblick der Analwunde –, sondern darauf, *dass* es dargestellt und er mit dem Anblick konfrontiert wird. Die rezeptive Fremdscham darüber, dass Charlotte Roche »so etwas« geschrieben hat, ist indes in leicht erkennbarer Dialektik Scham darüber, dass »so etwas« gelesen wird – so auch der Tenor der Verrisse, für die die Verkaufszahlen Indices des kulturellen Niedergangs darstellten. In letzter Konsequenz handelt es sich dann aber nicht mehr um ein Fremdschämen, sondern darum, durch die eigene Lektüre unangenehm oder peinlich berührt zu sein, Komplizenhaft-einverständiges Opfer der Entblößungen, Indiskretionen und Geschmacklosigkeiten einer Erzählinstanz, deren gegen die Genderkonvention adretter Weiblichkeit gerichtetes »oberstes Gebot im Leben lautet: [...] Flecken hinterlassen.« (F 121)

Die Schamlosigkeit der *Feuchtgebiete* kann in unterschiedlichen soziologischen Milieus und gegensätzlichen ästhetischen Urteilsgemeinschaften reüssieren, denn sie

64 Scham erfüllt deutliche Funktionen eines auch rationalen Urteils, die Emotionstheoretiker mit kognitivistischer Grundüberzeugung wie etwa Martha Nussbaum Emotionen als Urteilen der Vernunft grundsätzlich zusprechen.

65 Per definitionem ruft lediglich der Verstoß gegen Regeln, die das Subjekt anerkennt, bei ihm Schamgefühle hervor, »Verstöße gegen Ideale, Konventionen oder Normen, die man selber nicht teilt, rufen in der Regel keine Scham hervor« (Demerling u. Landweer: Philosophie der Gefühle [s. Anm. 8], S. 229). Tun sie es mit Blick auf die Urteilsgemeinschaft doch, so akzeptiert das Subjekt, wenn nicht den Inhalt der konkreten Norm, so doch deren Funktion als soziale Verbindlichkeit.

zehrt einerseits von der Nobilitierung »ästhetische[r] Taktlosigkeit als weibliche[r] Schreibstrategie«⁶⁶ und partizipiert andererseits an der medialen Enthemmungskultur, etwa indem die historisch gewordene Sexualscham⁶⁷ mit der heute in Westeuropa als besonders prekär geltenden Körperscham⁶⁸ überblendet wird und so neues Tabupotential schafft. Eine spezifische Aussageabsicht ist dabei oft nicht erkennbar, vielmehr scheint die Evokation von Unlustgefühlen produktionsästhetisch eine Art handwerklicher Fingerübung zu entsprechen, rezeptionsästhetisch auf emotionale Erregung zur bloßen Unterhaltung abzielen – ähnlich wie Sendeformate des sog. »Unterschichtenfernsehens«.

Prominenz und Posture der Autorin konterkarieren indes Vorstellungen von Primitivität und Vulgarität, wie sie etwa Dieter Bohlen als Medienstar und Autor vorführt, und liefern mit dem Surplus reflektierter Gender-Konstruktion im Gestus popkultureller Intelligenzia einen popfeministischen Mehrwert, der das Buch auch für Medien-Intellektuelle (Bovenschen, Willemsen, Harms) anschlussfähig macht. Deren Wertschätzung lässt sich ihrerseits als Versuch des Distinktionsgewinns lesen, indem sie dem vorgeblich verletzten Schamgefühl konservativer oder streng feministischer Kritiker demonstrativ die eigene emotionsreflexive Normen-Souveränität in Gefühls-, Sexualitäts-, Literatur- und Genderfragen entgegenstellen. Gleiches gilt naturgemäß für die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Roman.

Literatur

Primärliteratur

Meulenbelt, Anja: Die Scham ist vorbei. Eine persönliche Geschichte [später mit dem Untertitel: Autobiographischer Roman]. München 1978.

Roche, Charlotte: Feuchtgebiete. Roman. Köln 2008.

Roth, Philip: Portnoys Beschwerden. Dt. von Werner Schmitz. München 2009.

Stefan, Verena: Häutungen. Autobiographische Aufzeichnungen, Gedichte, Träume, Analysen. München 1975.

Strunk, Heinz: Fleckenteufel. Reinbek 2009.

Sekundärliteratur

Aristoteles: Nikomachische Ethik. Übersetzt von Ursula Wolf. Reinbek bei Hamburg 2006 – Rhetorik, übersetzt mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort von

66 Vgl. Marie Luise Gansberg: Christa Reinig *Müßiggang ist aller Liebe Anfang* (1979). Ästhetische Taktlosigkeit als weibliche Schreibstrategie, in: Inge Stephan (Hg.): *Wen kümmert's, wer spricht*. Köln u. a. 1991, S. 185–194. Entgegen seinem vielversprechenden Titel trägt der Aufsatz nichts zum Verständnis von Peinlichkeit als einem ästhetisch-moralischen Phänomen oder zu ihrem Potential als sozialem Sprengstoff bei.

67 Vgl. Demmerling u. Landweer: *Philosophie der Gefühle* (s. Anm. 8), S. 244.

68 Vgl. ebd.

- Franz Sievecke. München 1980.
- Bourdieu, Pierre: Eine sanfte Gewalt. Bourdieu im Gespräch mit Irene Dölling, in: Irene Dölling u. Beate Kraus (Hg.): Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis. Frankfurt a.M. 1997, S. 218–230.
- Demmerling, Christoph u. Hilge Landweer: Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn. Stuttgart, Weimar 2007.
- Dürr, Hans Peter: Nacktheit und Scham. Frankfurt a.M. 1988.
- Freud, Sigmund: Die Weiblichkeit, in: ders.: Gesammelte Werke. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Prinzessin Georg von Griechenland. Hg. v. Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris u. O. Isakower. Bd. XV: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt a.M. 1999 [London 1940], S. 119–145.
- Totem und Tabu, in: Freud 1999. Bd. IX, S. 3–194.
- Fröhlich, Gerhard u. Boike Rehbein (Hg.): Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2009.
- Hausen, Karin: Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere – Ein Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Werner Conze (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart 1978, S. 363–393.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Selbstständigkeit und Unselbstständigkeit des Selbstbewusstseins; Herrschaft und Knechtschaft, in: ders.: Phänomenologie des Geistes (1807). Frankfurt a.M. 1970, S. 145–155.
- Honegger, Claudia: Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaft vom Menschen und das Weib 1750–1850. Frankfurt a.M., New York 1991.
- Irigaray, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist [Ce sexe qui n'en est pas un, 1977]. Berlin 1979.
- Jurt, Joseph: Literatur, in: Fröhlich/Rehbein (Hg.): Bourdieu-Handbuch, S. 369–371.
- Landweer, Hilge (Hg.): Gefühle – Strukturen und Funktionen. Berlin 2007.
- Meizoz, Jérôme: Die *posture* und das literarische Feld. Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq, in: Markus Joch u. Norbert Christian Wolf (Hg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Tübingen 2005, S. 178–188.
- Misheva, Ivanova Vessela: Shame and Guilt: Sociology as a Poietic System. Uppsala 2000.
- Neckel, Sighard: Status und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit. Frankfurt a.M. 1991.
- Osinski, Jutta: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. Berlin 1998.
- Pontzen, Alexandra: Peinlichkeit und Imagination, in: Jörg Huber, Gesa Ziemer u. Simon Zumsteg (Hg.): Archipele des Imaginären. Zürich, Wien, New York 2008, S. 235–250.
- Russo, Manfred: Differenzierung (*différenciation*), in: Fröhlich/Rehbein (Hg.): Bourdieu-Handbuch, S. 69–72.
- Sartre, Jean Paul: Der Blick, in: ders.: Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie. Reinbek 1976, S. 338–397.
- Scheer, Brigitte: Gefühle, in: Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhardt Steinwachs u. Friedrich Wolfzettel. Stuttgart, Weimar 2000–2005, Bd. II, S. 628–660.
- Schößler, Franziska: Einführung in die Gender Studies. Berlin 2008.
- Wurmser, Leon: Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten [The mask of shame], 3., erw. Aufl. Berlin 1998.