

Vom Simulacrum zur Septoästhetik

Sexualität und Weiblichkeit bei Ovid, Cixous und Roche

„Muschiland“¹ und „Feuchtgebiete“² sind ungebrochen weibliche *Biotope*, die nicht selbstverständlich, immer noch der Rede und Publikation wert sind. Den Widerstand, auf den ein unumwundener, selbstbewusster und -bestimmter Diskurs über die weibliche Sexualität, Genitalanatomie und deren hygienische Verwaltung stößt und der überhaupt erst einen kritischen Diskurs erforderlich macht, organisiert eine zählebige, phallokratisch fundierte Kulturtechnologie der Disziplinierung und Domestizierung der Frauenkörper und -sexualität zum Zwecke der Konstitution eines weiblichen Subjekts, das der Männergesellschaft gefällig und von ihr berechnen- und kontrollierbar ist. Eine Strategie zur Gewährleistung dieser Gefällig- und Fügsamkeit ist die nicht zuletzt mediale Lancierung des Phantasmas weiblicher sowohl sexueller als auch hygienischer Reinheit, das nicht nur qua äußerer Gewalt im Modus der Unterdrückung, sondern auch durch die internalisierte, regulative Affektallianz von Scham und Angst im Hinblick auf den eigenen Körper *in* und *von* der Frau selbst (re)produziert wird. Mit Hélène Cixous' Essay *Le rire de la Méduse* und Charlotte Roches Roman *Feuchtgebiete* sollen zwei exemplarische Beiträge zur weiblichen Emanzipation diskutiert werden, die zum einen gegen die Angst vor der sexuellen Autonomie, zum anderen gegen diejenige vor den kommerziell flankierten Hygienesdiktaten, vor einer authentischen und unverfälschten Physiologie des Körpers, seinen Funktionen, Aktivitäten und Abfallprodukten opponieren. Zunächst jedoch soll mit Ovids Konfiguration des Pygmalionmythos in den *Metamorphosen* die Urszene des männlichen Phantasmas weiblicher Reinheit profiliert werden, das Cixous und Roche auf je unterschiedliche Art und Weise durchkreuzen.

1 Vgl. Ulrike Helmer (Hg.): *Muschiland. Exkursionen in eine kulturelle Intimzone*, Sulzbach/Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2012.

2 Vgl. Charlotte Roche: *Feuchtgebiete. Roman*, Köln: Ullstein 2009. Im Folgenden als „FG“ im Fließtext.

Pygmalions Simulacrum

„Women are ‘perceived’. We speak often not just of ‘women’, but of ‘images’, ‘representations’, ‘reflections’ of women. Women perceived is women as art-object; and paradigmatic of this phenomenon is the myth of Pygmalion.“³ Im zehnten Buch der *Metamorphosen* berichtet der intradiegetische Erzähler Orpheus von einer poetologisch sowie geschlechterpolitisch aktiven und relevanten „Womanaufbau“, von Pygmalions artifizuell-synthetischer Fabrikation (s)einer Idealfrau. Kristallisiert sich die inzwischen zum Gemeinplatz geronnene Junktur *doing gender* formelhaft um die Reproduktion von Geschlechterstereotypen und um die damit einhergehende Erzeugung von Essenz- und Realitätseffekten, illustriert Ovids Version der Pygmalionsage etwas dazu Vorgängiges, Grundlegenderes: Sie bebildert in der *langue* des Mythos ein *making gender*, gibt den Blick frei auf die (Patho)Genese und Produktion einer konkreten Füllung, eines spezifischen Phänotyps der Kategorie *gender* in statu nascendi. Die allererste und im Rahmen der Narration auch einzige Bewusstseinsregung von Pygmalions *homuncula* besteht im Affekt der Scham. Es ist gerade das Fehlen der Scham, die Schamlosigkeit des weiblichen Geschlechts, die Ovids Künstlerfigur dazu veranlasst, ein zölibatäres Leben zu führen:

*‘Quas quia Pygmalion aevum per crimen agentes
viderat, offensus vitiis quae plurima menti
femineae natura dedit, sine coniuge caelebs
vivebat thalamique diu consorte carebat.* (Ov. *Met.* 10,243–246)

Weil Pygmalion sah, wie diese Frauen ihr Leben verbrecherisch zubrachten, blieb er einsam und ehelos, abgestoßen von den Fehlern, mit denen die Natur das Frauenherz so freigebig beschenkt hat, und schon lange teilte kein Weib mehr sein Lager.⁴

Der relative Satzanschluss *quas* rekurriert auf die Sage von den *obscenae Propoetides* (10,238), den „schamlosen Propoetiden“, die, so die Auskunft nicht bestimmter Zeugen (vgl. *feruntur*), die göttliche Autorität der Venus leugneten:

*‘Sunt tamen obscenae Venerem Propoetides ausae
esse negare deam; pro quo sua, numinis ira,
corpora cum forma primae vulgasse feruntur;*

3 Alison Sharrock: Womanufacture. In: *The Journal of Roman Studies* 81 (1991), S. 36–49, hier S. 36.

4 Das lateinische Original folgt der textkritischen Ausgabe von Richard Tarrant: *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, Oxford: Oxford University Press 2004. Die im Fließtext in runden Klammern stehenden Stellenangaben beziehen sich auf Ovids *Metamorphosen*. Die Übersetzung folgt Michael von Albrecht: *Ovid. Metamorphosen*, Stuttgart: Reclam 2012.

*utque pudor cessit sanguisque induruit oris,
in rigidum parvo silicem discrimine versae.* (10,239–242)

Zur Strafe dafür sollen sie, weil ihnen die Göttin zürnte, als erste ihren Leib preisgegeben haben. Und sobald die Scham gewichen und das Blut im Gesicht erstarrt war, wurden sie – nur noch klein war der Schritt – in harten Kiesel verwandelt.

Die mythologische Aitiologie der Prostitution und der misogynen Blick der männlichen Reflektorfigur auf die Prostituierten fungiert als kontrastive Folie, auf der Pygmalions synthetisch er-/gezeugte Frau das Licht der Welt erblickt, oder genauer: das Antlitz ihres Schöpfers vor himmlischer Kulisse, denn nur über diesen An- und Augenblick informiert die narrative Instanz: *pariter cum caelo vidit amantem* (10,294): „Und zugleich mit dem Himmel erblickt sie den Mann, der sie liebt.“ War es das grammatikalisch feminine Subjekt *natura*, das das weibliche Geschlecht vorgeblich als ein fehleranfälliges, insuffizientes kreierte hat, gar als Superlativ (*plurima*) moralischer Defizienz, was der auf den Ablativ *vitiis* bezogene Relativsatz *quae plurima menti / femineae natura dedit* zum Ausdruck bringt, wird die Unzulänglichkeit der Frau naturalisiert und deterministisch im biologischen Geschlecht (*sex*) verankert. Der „Mangel“ und die „Lasterhaftigkeit“ – *vitium* kann beides bedeuten – gehört in Ovids Pygmalion-Mythos zur Natur, zur natürlichen und wesenhaften Ausstattung der Frau, weil es die *natura* war, die ihr die *vitia* gegeben hat. Da sich das segmentierende Relativpronomen *quas* auf das generalisierende Adjektiv *femineae*, bezogen auf *menti*, ausweitet, sind es nicht die Propoetiden allein, die als korrupt, mangel- und fehlerhaft ausgewiesen werden, sondern das weibliche Geschlecht an und für sich. Die weibliche Natur hat bei der Erschaffung der einen Hälfte der Menschheit versagt, und daher ist es nun an der *mira arte* (10,247), an der wundersamen „Kunst“ oder „Kunstfertigkeit“ des Mannes Pygmalion, diese Aberration der *natura* einer fundamentalen Korrektur zu unterziehen und einen Gegenentwurf zu modellieren:

*interea niveum mira feliciter arte
sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci
nulla potest, operisque sui concepit amorem.* (10,247–249)

Inzwischen bearbeitete er mit glücklicher Hand und wundersamer Geschicklichkeit schneeweißes Elfenbein, gab ihm eine Gestalt, wie keine Frau auf Erden sie haben kann, und verliebte sich in sein eigenes Geschöpf.

Ovids Konfiguration des Pygmalionmythos stipuliert einerseits auf metapoetologischer Ebene die Superiorität der Kunst (*ars*) über die Natur (*natura*); die Überlegenheit *einer* Kunst, die kunstfertig ihre eigene Künstlichkeit,

ihre künstlich-künstlerische Gemachtheit dissimuliert: *ars adeo latet arte sua* (10,252) und Naturhaftigkeit simuliert –, sogar noch, ohne dabei ihre Artifizialität preiszugeben, als Natur erscheinen will, die die Natur perfektioniert.⁵ Neben dem utopistischen Potenzial der Kunst, die moralischen wie ästhetischen Scharten der Schöpfung auszuweiten, dokumentiert Ovid andererseits das Psychopathogramm der Geschlechterrelation, die Spannungen, Verwerfungen, Turbulenzen, die Ableitungen und Abhängigkeiten, die zwischen Mann und Frau herrschen.

In der vorliegenden mythologischen Repräsentanz zerfällt das weibliche Geschlecht in zwei binär oppositionelle Imagines: in die schamlosen Prostituierten und in ein Ideal der Scham- und Tugendhaftigkeit. So unterschiedlich beide Phantasmen auch sind, das der Hure *und* das der Heiligen sind mit dem Tod liiert, die Schamlosigkeit der Huren mündet in den Tod qua Verwandlung in Stein und die *reverentia* (10,251), die „Scheu“ oder „Sittsamkeit“, führt zumindest dem Anschein nach nicht aus diesem heraus: *virginis est verae facies, quam vivere credas / et, si non obstat reverentia, velle moveri* (10,250f.): „Es sieht aus wie ein wirkliches Mädchen! Man möchte glauben, sie lebe, wolle sich bewegen – nur die Sittsamkeit halte sie zurück.“ Man(n) könnte glauben, so der Potentialis *credas*, „Scheu“ und „Sittsamkeit“ hielte die Frau aus Elfenbein vom Leben ab; hielte sie in anmutiger, statuarischer Leblosigkeit und Starre, in schöner, widernatürlicher, da nicht von der *natura* erschaffener Leichenhaftigkeit toter Materie gebannt. Doch gerade der phantasmatische männliche Wunsch nach weiblichem *pudor* respektive weiblicher *reverentia* ist es, der die Frau vom Leben fernhält, der sie daran hindert, lebendig zu werden und außerhalb des Graphem- oder Phonemsystems des männlichen Erzählers eine originäre *parole* zu entwickeln.

Was der Leser über das *simulacrum* (vgl. 10,280) erfährt, ist lediglich ein Konstrukt, ein Bündel aus Fremdzuschreibungen und Übertragungen des männlichen Sängers Orpheus bzw. der männlichen Reflektorfigur Pygmalion. Selbst über einen Eigennamen, über einen eigenen Signifikanten verfügt die weibliche Skulptur aus Elfenbein in der antiken Tradition nicht. Erst im 18. Jahrhundert wird Pygmalions Geschöpf der Name „Galatea“ verliehen, in den *Metamorphosen* indes wird sie lediglich als *opus* (10,249) oder mit dem poetischen Plural *simulacra* (10,280) periphrasiert, in beiden Fällen markiert mit

5 Zur Illusionsästhetik im Kontext von Ovids Pygmalionsage vgl. z. B. Philip Hardie: *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 186–193. Friedmann Harzer: *Erzählte Verwandlungen. Eine Poetik epischer Metamorphosen* (Ovid – Kafka – Ransmayr), Tübingen: Niemeyer 2000, S. 89–92. Lothar Spahlinger: *Ars latet arte sua. Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids*, Stuttgart: Teubner 1996, S. 50–61.

dem akzentuierenden Possessivbegleiter *suus*, der sich auf Pygmalion bezieht: An die Stelle des Eigennamens, des eigenen Namens tritt als Signifikation die Angabe von Besitz- und damit letztlich von Machtverhältnissen. Die ästhetische sowie moralische Idealität des *opus* ist im Gegensatz zu der Depravation der Propoetiden, die für den Mann den Tod, zumindest einen *petit mort* bereithalten, keine *disowning projection*, keine enteignende Projektion, in der das verworfene und verstoßene Eigene abgesondert und eingelagert wird; das Idealbild ist vielmehr eine narzisstische *owning projection*, eine (Wieder)Aneignung der entäußerten affirmierten Selbstanteile auf Kosten der Autonomie des/der Anderen. Der possessive Anspruch Pygmalions auf sein Werk, die grammatikalisch pointierte, genealogische Heteronomie des *opus* bzw. der *puella* von seinem/ihrer Schöpfer wird auf der Signifikantenoberfläche, wie bereits vermerkt, wiederholt durch das reflexive Possessivpronomen *suus* formuliert: „Er verliebt sich in sein eigenes Geschöpf“ – *operisque sui concepit amorem* (10,249); sein Kunstwerk ist das „Bildnis seines Mädchens“ – *simulacra suae [...] puellae* (10,280).

Das Substantiv *simulacrum* ist dabei in seiner semantischen Polyvalenz verräterisch, es bedeutet „Bildnis“, „Plastik“, „Skulptur“, kann folglich synonym zu *opus* verwendet werden. Es meint aber auch „Spiegelbild“, „Ebenbild“: Die Skulptur aus Elfenbein, so flüstert der Text, ist zugleich das Spiegelbild Pygmalions, sein Ebenbild. Im *Simulacrum* weidet sich Pygmalion genüsslich an seinem eigenen gespiegelten, in das/die Fremde deponierten Selbst, er liebt das/die Andere, dem/der der Text den Besitz eines eigenen Namens verwehrt, nicht in seiner/ihrer Differenz und Alterität, sondern nur als Besitz und Eigenes, nur insofern, als es/sie das bewunderte Eigene zurückwirft und wi(e)dergibt. Wenngleich Pygmalion seine *tori sociam* (10,268), seine „Gemahlin“ oder „Bettgenossin“, unter Ausschluss der weiblichen Frugalität und *natura* erschaffen hat – ganz ohne weibliche Beteiligung am Zeugungsprozess bliebe das *opus* leblos. Aus dem biologischen Vorgang der (Re)produktion von Leben wird allerdings eine magisch-numinose Intervention, der Eingriff einer *dea ex machina*. Venus vermag durch ihre göttliche Macht nicht nur die Propoetiden in hartes Gestein zu verwandeln, sondern auch hartes Elfenbein in menschliches Fleisch zu mollifizieren. Als Kollaborateurin von Pygmalions inzestuös grundiertem *amor* zu „seinem eigenen Geschöpf“ (10,249), „seinem eigenen Mädchen“ respektive seiner „Tochter“ (10,280) vitalisiert sie die Knochenfrau unter den Händen ihres Schöpfer-Vaters, als dieser sich ihr nach dem Opferfest für die Liebesgöttin mit unzweifelhaften Absichten nähert: „Als dieser nach Hause kam, zog es ihn zu seinem Mädchenbild. Er warf sich auf das Lager und küsste sie“ – *ut rediit, simulacra suae petit ille puellae / incumbensque toro dedit oscula* (10,280f.). Pygmalions entblößte Elfenbeinpuppe, die im Bett auf ihren Erzeuger wartet bzw. warten muss, um, selbst passiv, fixiert, in tote, knöcherne

Materie gebannt, dessen erotische Aktivität(en) über sich ergehen zu lassen, erwacht plötzlich zum Leben; und die einzige Vitalfunktion ihres Bewusstseins, das einzige reflexartige und kümmerliche Aufflackern ihrer Subjektivität ist auf der Textebene eine Reaktion auf den Kuss:

*dataque oscula virgo
sensit et erubuit, timidumque ad lumina lumen
attollens pariter cum caelo vidit amantem.* (10,292f.)

Das Mädchen hat den Kuss empfunden, sie ist errötet! Jetzt hebt sie scheu zu seinem Auge ihr Auge empor – und zugleich mit dem Himmel erblickt sie den Mann, der sie liebt.

Während unmittelbar vor der tödlichen Petrifizierung der Propoetiden die Schamlosigkeit steht sowie das Erstarren oder „Hartwerden“ (vgl. *induruit*) des Blutes im Gesicht, bekundet sich das Leben von Pygmalions Idealfrau im Affekt der Scham, in dem fazialen Pulsieren und Wallen des Blutes. Ihr elfenbeinweißes Gesicht koloriert sich in der favorisierten Farbe der Scham, es färbt sich rot: *erubuit*; und scheu (*timidum*) hebt sie den Blick zu ihrem Schöpfer empor (*lumen attollens*), der vor dem Hintergrund des Himmels auf sie *herabblickt*: *pariter cum caelo*. Das hierarchische Gefälle zwischen den Augenkontakten, das Regime zwischen Hinauf- und Hinabblicken visualisiert die Dependenz des Geschöpfes von seinem Schöpfer, der *puella*/Tochter von ihrem Vater. Der primordiale Affekt von Pygmalions weiblichem Ideal ist mithin die Scham, ihr Leben, oder besser, ihre fremdbestimmte Existenz beginnt mit und in der Scham, während das Leben der Propoetiden in chiasmischer Verkehrung dazu in der Schamlosigkeit endet. Auslöser der Scham ist dabei das Erotische, Geschlechtliche, Sexuelle, denn es ist die erotisch motivierte labiale Kontaktaufnahme (*dedit oscula*), die das physische Affektsymptom der Röte evoziert. Gewiss, nicht *expressis verbis* ist von *pudet* oder dem substantivischen Derivat *pudor* wie in der Episode von den *obscenae Propoetides* die Rede, doch wie das literarische Textkorpus einer hermeneutischen Befragung unterzogen werden kann, so kann der Körper wie ein Text gelesen werden; so kann das physiologisch-anatomische Korpus in seinem spezifischen Code eine Aussagestruktur konfigurieren und wie ein semiotisches System dechiffriert werden.

Die in den Pygmalionmythos eingeflochtenen körperlichen Signifikanten von Gesichtsfarbe (*erubuit*), Blickrichtung (*lumen attollens*) und Habitus (*timidum*) verweisen kanonisch und konventionell auf das emotionale Signifikat der Scham, auch wenn diese lexikalisch nur in Form von *timidum* in die literale Signifikantenoberfläche des Textes vordringt. Die lateinische Lexik komprimiert im Zeichen *timidus* „Scham“ und „Angst“, über die präzise Relation der beiden Affekte zueinander schweigt sie sich jedoch aus. Unbestritten dürfte

sein, dass Scham und Angst nicht identisch sind, vielmehr ist die Scham, zumindest eine ihrer Modalitäten, ein Segment, eine Partialmenge der Angst oder, wie Léon Wurmser in *Die Maske der Scham* im Rückgriff auf Freud konstatiert: Scham ist eine „Abart der Angst“⁶. Im zweiten Buch der *Rhetorik* definiert Aristoteles die Scham (αἰσχύνη) als „eine Art von Schmerz und Beunruhigung über diejenigen Übel, die einem ein schlechtes Ansehen einzubringen scheinen, seien sie gegenwärtig, vergangen oder zukünftig“ (1383b): ἔστω δὴ αἰσχύνη λύπη τις ἢ παραγῆ περὶ τὰ εἰς ἀδοξίαν φαινόμενα φέρειν τῶν κακῶν, ἢ παρόντων ἢ γερονότων ἢ μελόντων.⁷ Will man Scham nicht derart weitläufig und generell als ‚Schmerz und Beunruhigung‘ bestimmen, sondern ganz konkret als ‚Abart der Angst‘, als eine Angstqualität, könnte man in Anlehnung an und Variation zu Aristoteles sagen: Scham, verstanden als ein spezifischer Angsttyp, ist die Angst davor, in Übel, die einem ein schlechtes Ansehen einzubringen scheinen, seien sie gegenwärtig, vergangen oder zukünftig, zu geraten bzw. die Angst vor der Entdeckung solcher Übel. Schamangst sei eine antizipierte, imaginierte, virtuell durchgespielte Scham, eine prospektive Scham – prospektiv nicht (nur) in dem Sinne, dass die Schamangst auf ‚zukünftige Übel‘ vorweggreift, die eine Minderung, gar den Verlust des symbolischen Kapitals, i.e. der Ehre oder des Ansehens nach sich ziehen.⁸ Der futurische Zeitindex bezieht sich auf die Verwicklung in adoxiale Übel und/oder auf die Investigation derselben, gleichgültig, welcher temporalen Stufe diese angehören, gleichgültig, ob es vergangene, gegenwärtige oder zukünftige Übel sind, die *zukünftig* drohen oder drohen, entdeckt zu werden. Und es sei die Angst vor der Scham selbst, derer man sich schämt, wodurch die Scham in einer kompromittierenden Eigendynamik immer neue Schambeträge an- und aufhäuft. Als würde es sich um eine Konspiration gegen das Subjekt handeln, bekennt der Körper die Scham unumwunden dadurch, dass er das Gesicht ausgerechnet mit dem grellen, unübersehbaren Chromosignal der Röte übergießt, während das im Zustand des Sich-Schämens befindliche Subjekt eher einen Regressionsreflex verspürt, *anästhetisch* werden oder sprichwörtlich im Erdboden versinken möchte. Das Erröten von Pygma-

6 Léon Wurmser: *Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten*, 6. Aufl., Magdeburg: Klotz 2010, S. 159.

7 Das griechische Original folgt der textkritischen Ausgabe von Immanuel Bekker: Aristoteles. *Rhetorica et Poetica*, Berlin: Reimer 1873. Die Übersetzung folgt Christof Rapp: Aristoteles. *Rhetorik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002, S. 85. Zum Thema der Scham allgemein vgl. Achim Geisenhanslücke: *Scham. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. In: Joachim Küchenhoff/Joachim Pfeiffer/Carl Pietzcker (Hg.): *Scham. Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*. Band 32, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 21–39.

8 Zur Kapitalsortentheorie vgl. Pierre Bourdieu: *Entwurf einer Theorie der Praxis*, 3. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012.

lions *homuncula* indiziert indes nicht nur die Scham als ein akutes, episodisch auffallendes Pathos, sondern auch Schamhaftigkeit (vgl. *reverentia*) als stabile Verhaltensdisposition. Schamhaftigkeit ist dabei mehr und anderes als eine Anlage zur Tugend, mehr als ein „sittliche[s] Wertgefühl oder Wertbewusstsein“⁹, wie sie z. B. von Stark in seiner Studie zu Aristoteles’ Schambegriff definiert wird. Schamhaftigkeit kann insbesondere Schlechteres sein, nämlich ein emotionales Kontrolldispositiv, dem v. a. Frauen, ihr Körper und ihre Sexualität unterworfen sind.

Cixous’ lachende Medusa und die *écriture féminine*

Hypostasiert Pygmalions synthetisch ge-/erzeugte *homuncula* das männliche Götzenbild weiblicher Scham im Sinne eines Pathos *und* einer Hexis, ist Medusa – darin den *obscenae Propoetides* nicht unähnlich – ein *Screen* männlicher Angst, eine projektive Containerfunktion¹⁰ für all dasjenige, was die Souveränität und Identität des Mannes bis zum finalen Ruin zu erodieren vermag, sei es der Tod im Allgemeinen oder wie in Freuds psychoanalytischer Mythenallegorese in *Das Medusenhaupt* die Kastration im Besonderen.¹¹ Zu der männlich dominierten Darstellung und Exegese der Medusenfigur setzte Hélène Cixous 1975 mit *Le rire de la Méduse*, erschienen in einer Simone de Beauvoir gewidmeten Ausgabe der Zeitschrift *L’Arc*, einen feministischen Kontrapunkt. Sie entreißt das weibliche Monster, hybridisiert aus disparaten, heterogenen Elementen der menschlichen und animalischen Ordnung, das unter Männern jahrhundertlang petrifizierendes Grauen oder bei Freud die zur apotropäischen Erektion führende Sensation des Unheimlichen verbreitete, der männlichen interpretatorischen Monopolisierung und inauguriert Medusa als mythologische Repräsentationsfigur des feministischen Ablegers poststrukturalistischer Theoriebildung. Über eine der beiden einschneidenden Interventionen in den

9 Rudolf Stark: Aristotelesstudien. Philologische Untersuchungen zur Entwicklung der Aristotelischen Ethik, München: Beck 1972, S. 121.

10 Zu dem Begriff der Containerfunktion vgl. Christa Rohde-Dachser: Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse, Berlin u. a.: Springer 1991, S. 99–102.

11 Vgl. Sigmund Freud: Das Medusenhaupt. In: Anna Freud (Hg.): Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Band 17: Schriften aus dem Nachlass, Frankfurt a. M.: Fischer 1940, S. 46–48: „Kopfab schneiden = Kastrieren. Der Schreck der Meduse ist also Kastrations schreck, der an einen Anblick geknüpft ist. Aus zahlreichen Analysen kennen wir diesen Anlass, er ergibt sich, wenn der Knabe, der bisher nicht an die Drohung glauben wollte, ein weibliches Genitale erblickt. Wahrscheinlich ein erwachsenes, von Haaren umsäumtes, im Grunde das der Mutter“ (S. 47).

Gender Trouble, den Konflikt zwischen Mann und Frau, informiert bereits der Titel von Cixous' opakem Essay. Wenn in der Tradition Medusas Mimik, die Motorik ihres Mundes und ihrer Mundpartie abgebildet, plastisch geformt oder literarisiert wird, bleckt sie, entblößt ihre Zahnreihen, verzerrt den Mund zu einer infernalischen Fratze, die das gesamte Gesicht, von einem Ohr zum anderen, aufschlitzt, ein Lachen Medusas wird indes nirgends sicht-, hör- oder lesbar. Die zweite Maßnahme zur feministischen Rehabilitierung Medusas ist eine ästhetische Umkodierung: Aus dem hässlichen Monstrum wird eine Schönheit. Die Schönheit der Medusa ist dem patriarchalischen Kanon zwar nicht gänzlich fremd, doch ist sie entweder nur ein temporäres Prädikat, das Athene durch eine Strafverwandlung zuschanden macht und in sein Gegenteil verkehrt, wie z. B. in Ovids *Metamorphosen* beschrieben (vgl. 4,772–803); oder ihre Schönheit ist wie etwa in Isidors *Enzyklopädie* (vgl. 11,29–31) diejenige einer Prostituierten, die dämonisch-verführerische Attraktion einer *femme fatale*, mit der sie Freier in ihren Bann schlägt, gleichsam hypnotisiert oder metaphorisch gewendet: zu Stein erstarren lässt. Ohne Vorbehalt, Zögern und Reserve, ohne zeitliche Limitierung oder Verschaltung mit dem thematischen Komplex der Prostitution bzw. der Imago der Männerverderberin weist Cixous ihrer Medusa die ästhetische Kategorie des Schönen zu, das zwar nicht im Titel, so doch im Laufe des Textes mit dem Lachen enggeführt wird: „Il suffit qu'on regarde la méduse en face pour la voir: et elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit“ (LMf, S. 47): „Es reicht Medusa ins Gesicht zu schauen, um sie zu sehen: und sie ist nicht tödlich. Sie ist schön und sie lacht“ (LMd, S. 50).¹²

Skulptiert Pygmalion eine schneeweiße Utopie der weiblichen Scham(haftigkeit), die er gegen die schamlosen *Propoetides* opponieren lässt, identifiziert Cixous den Affekt der Scham als eine inkorporierte Mikrophysik patriarchalisch-phallokratischer Macht, als Strategem einer repressiven Affektpolitik, die die Frau davon abhält, ihren eigenen, vermeintlich dystopischen *dark continent* zu explorieren. „Nous nous sommes détournées de nos corps, qu'on nous a hon-teusement appris à ignorer, à frapper de la bête pudeur“ (LMf, S. 48): „Wir haben uns von unseren Körpern abgewendet, die man uns gelehrt hat, beschämt zu ignorieren und mit dem dummen Schamgefühl zu schlagen“ (LMd, S. 51). Wie die Enthauptung der Medusa so entfremden die sowohl habituellen als auch akut auftretenden Affekte von Angst und Scham das weibliche Geschlecht

12 Die Seitenzahlen des Originals richten sich nach Hélène Cixous: *Le Rire de la Méduse*. In: *L'Arc* 61 (1975), S. 39–54. Im Folgenden als „LMf“ im Fließtext. Die Seitenzahlen der Übersetzung richten sich nach Hélène Cixous: *Das Lachen der Medusa*. Übers. v. Claudia Simma. In: Esther Hutfless/Gertrude Postl/Elisabeth Schäfer (Hg.): *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa* zusammen mit aktuellen Beiträgen, Wien: Passagen 2013, S. 39–61. Im Folgenden als „LMd“ im Fließtext.

von sich selbst: Ihr Körper, ihre Sexualität, ihre Triebe geraten zu einem abgeschlagenen Kopf, einem ursprünglich eigenen, durch die männliche Dekapitation jedoch enteigneten Körperteil, das nicht da ist, wo sie ist; das beliebig vom Rumpf abgetrennt, entfernt und von Männern instrumentalisiert werden kann, so wie Perseus das versteinemde Medusenhaupt davonträgt, um seine Rivalen zu eliminieren. Die Medusen/Frau wird zum Kapital des Perseus/Mannes, gegenüber anderen Männern eine dominante Position im sozialen Feld zu erwerben. Angst und Scham sind in *Le rire de la Méduse* nahezu permutabel, haben jeweils kein derart scharfes terminologisches Profil, das es erlauben würde, sie voneinander abzugrenzen. Die begriffliche Konfusion zeigt folgender Passus, in dem „honte“ zu „peur“ fließend hinübergleitet und „peur“ ohne erkennbare semantische Zäsur „honte“ sich nachfolgen lässt.

J'ai eu honte. J'ai eu peur et j'ai bouffé ma honte et ma peur. Je me disais: tu es folle! Qu'est-ce que c'est que ces montées, ces inondations, ces bouffées? Quelle est la femme bouillonnante et infinie qui n'a pas, immergée qu'elle était dans sa naïveté, maintenue dans l'obscurantisme et le mépris d'elle-même par la grande poigne parentale-conjugale-phallogocentrique, *eu honte de sa puissance*? Qui ne s'est pas, surprise et horrifiée par le remue-ménage fantastique de ses pulsions (car on lui a fait croire qu'une femme bien réglée, normale, est d'un calme...divin) accusée d'être monstrueuse; qui, sentant s'agiter une drôle d'envie (de chanter, d'écrire, de proférer, bref de faire sortir du neuf) ne s'est pas crue malade? [...] Et pourquoi n'écris-tu pas? Ecris! L'écriture est pour toi, tu es pour toi, ton corps est à toi, prends-le. (LMf, S. 40)

Ich habe mich geschämt. Ich hatte Angst und habe meine Angst und meine Scham hinuntergeschluckt. Ich habe mir gesagt: du spinnst ja! Was soll denn dieses Heraufdrängen, dieses Übergehen, dieses Aufwallen? Welch brodelnde und grenzenlose Frau hat sich nicht *ihrer Kraft geschämt*, in ihre Naivität versunken wie sie es war, vom großen ehelich-phallogocentrischen Griff in Obskurantismus und Selbstverachtung festgehalten? Welche hat sich nicht angeklagt ungeheuer zu sein, bestürzt und entsetzt vom unheimlichen In-ihr-Umgehen ihrer Triebe (denn man hat sie glauben lassen, dass eine gut geregelte, normale Frau von...göttlicher Ruhe ist)? welche, die eine seltsame Lust (zu singen, zu schreiben, von sich zu geben, kurz Neues aus sich hervorgehen zu lassen) verspürte, hat sich nicht krank gewähnt? [...] Und warum schreibst du nicht? Schreib! Schrift ist für Dich, Du bist für Dich, Dein Körper ist Dein, nimm ihn.“ (LMd, S. 40)

Nur eine Frau, die ihren Körper nicht genommen hat, ist eine „gut geregelte, normale Frau“, eine pygmalionisch-sakrale Frau von „heiliger Ruhe“, so Cixous' Analyse der patriarchalen „APARTHEID“ (LMd, S. 41) gegenüber dem

weiblichen Geschlecht. Eine Frau hingegen, die ihren Körper und ihre Triebe nicht „frigifiziert“ (ebd.), nicht unter Verschluss hält, wird als abnorm und dämonisch sanktioniert. Nicht nur, dass andere, d. h. Männer und Exemplare der alten Frau sie pathologisieren würden, sie pathologisiert *sich selbst*: „Welche Frau [...] hat sich nicht krank gewöhnt?“; und nicht nur, dass andere ihre Sexualität, das „In-ihr-Umgehen ihrer Triebe“ monstrifizieren würden, sie macht *sich selbst* zu einem Ungeheuer: „Welche hat sich nicht angeklagt ungeheuer zu sein?“ Unter den „sept voiles des pudeurs“ (LMf, S. 48), den „sieben Schleiern der Scham“ (LMd, S. 52), welche Formulierung das Buch mit den sieben Siegeln und den Weltuntergangsmythos in der Johannes-Offenbarung alludiert, verbirgt sich Cixous zufolge nicht allein die vermeintlich monströse und apokalyptische Sexualität der Frau, sondern auch eine „seltsame Lust [...] zu singen, zu schreiben“, der *frau* im Geheimen nachgegangen ist. Der Körper der Frau und das Schreiben der Frau werden nicht als zwei Entitäten vorgestellt, die nur deswegen syntaktisch nebeneinander platziert werden können, weil sie ein heteronomes Schicksal teilen, ansonsten jedoch nicht interagieren und separiert sind, vielmehr prolongiert der körperliche Eros den erogenen Textkörper. In einer dekonstruktivistischen Geste versetzt Cixous den hierarchisch strukturierten Binarismus von Soma und Logos, Körper und Schrift in Schwingung, indem sie die Partizipation des Körpers und der Triebe an der Schrift proklamiert: Schreiben ist einerseits eine erotische Praxis, andererseits schreibt sich in die Erotik die *écriture féminine* ein:

J'ai plus d'une fois été émerveillée par ce qu'une femme me décrivait d'un monde sien qu'elle hantait secrètement depuis sa petite enfance. Monde de recherche, d'élaboration d'un savoir, à partir d'une expérimentation systématique des fonctionnements du corps, d'une interrogation précise et passionnée de son érogénité. Cette pratique, d'une richesse inventive extraordinaire, en particulier de la masturbation, se prolonge ou s'accompagne, d'une production de *formes*, d'une véritable activité esthétique, chaque temps de jouissance inscrivant une vision sonore, une *composition*, une chose belle. La beauté ne sera plus interdite. Alors je souhaitais qu'elle écrive et proclame cet empire unique. (LMf, S. 39f.)

Mehr als einmal war ich davon gebannt, was mir eine Frau aus ihrer eigenen Welt beschrieb, die sie im Geheimen seit ihrer frühesten Kindheit aufgesucht hat. Welt des Erforschens, der Erarbeitung von Wissen, ausgehend vom systematischen Erfahren der Funktionsweisen des Körpers, vom genauen und leidenschaftlichen Befragen seiner Erogenität. Diese Art vorzugehen von außergewöhnlichem Erfindungsreichtum, insbesondere was sie Masturbation betrifft, setzt sich in der Erzeugung von *Formen* fort oder ist von ihr begleitet, in einer wahrhaft künstlerischen Tätigkeit. Jede Phase des Genießens schreibt sich als Klangbild ein, als

Komposition, als etwas Schönes. Schönheit wird nicht mehr verboten sein. Also wünschte ich mir, dass sie schreibt und dies einzigartige Imperium bekannt gibt. (LMd, S. 40)

Vor diesem Hintergrund ist die Emanzipation des weiblichen Körpers äquivalent zu der Emanzipation einer *écriture féminine*, Schreiben ein Produkt des „entzensurierte[n] Verhältnis[ses] der Frau zu ihrer Sexualität“ (LMd, S. 44). Was sich bei Cixous unter den „sieben Schleiern der Scham“ offenbart, ist eine dezentralisierte, pluralistische und flächige Erogenität, ein Föderalismus des Begehrens, das im Unterschied zum männlichen Begehren nicht um einen Primat, „nicht um eine Sonne herumorganisiert ist“ (LMd, S. 54): „immense espace astral non organisé autour d’un soleil plus-astre que les autres“ (LMf, S. 50). Und wie das weibliche Begehren nicht monolithisch um eine Machtinsignie gravitiert, sondern multipel und polyzentral ist, so gestaltet sich bei Cixous auch die von ihr projektierte und zugleich eingelöste Schreibpraxis, der sich Frauen *und* Männer verschreiben können, als eine polyphon orchestrierte *écriture* mit mehr als nur einem signifikativen Mittelpunkt.

Impossible de *définir* une pratique féminine de l’écriture, d’une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais *théoriser* cette pratique, l’enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu’elle n’existe pas. Mais elle excédera toujours le discours que régit le système phallogentrique; elle a et aura lieu ailleurs que dans les territoires subordonnés à la domination philosophique-théorique. (LMf, S. 45)

Unmöglich eine weibliche Art des Schreibens zu *definieren*, das ist von einer Unmöglichkeit, die weiter bestehen wird, denn man wird diese Schreibart nie *theoretisieren*, umgrenzen, kodieren können, was nicht bedeutet, dass es sie nicht gibt. Aber sie wird immer über den, vom phallogentrischen System bestimmten Diskurs hinausführen. Sie findet anderswo statt und wird anderswo stattfinden als in jenen Gebieten, die der philosophisch-theoretischen Herrschaft untergeordnet sind. (LMd, S. 47)

Die Unmöglichkeit einer definitiven Finalität der *écriture féminine*, die Unmöglichkeit, sie zu *definieren*, i.e. definitiv zu einem Ende zu bringen, schließt die Möglichkeit nicht aus, sie sowohl praktisch als auch definitiv auf den Weg zu bringen; und so wenig die weibliche Schrift theoretisch eingeholt und arretiert werden kann, so wenig versucht sie in der konkreten Umsetzung an ein Ende zu gelangen: „Sa langue ne contient pas, elle porte, elle ne rend pas, elle rend possible. Ou ça s’encore trouble, merveille d’être plusieurs, elle ne se défend pas contre ses inconnues“ (LMf, S. 50): „Ihre Sprache dämmt nicht ein, sie trägt, sie hält nicht zurück, sie macht möglich. Dort wo Unendliches sich ausspricht, Wunder an Vielfalt, wehrt sie sich nicht gegen diese ihre

eigenen Unbekannten“ (LMd, S. 55). Ihre *Definition* ist eine *Definition*, ihre definatorische Ein- eine Entgrenzung, eine *Finition*, die mit dem Präfix *De-* eine Ablenkung und Privation, einen Entzug, ein Abweichen, Deklinieren und Suspendieren des Endes und Endens markiert. Die *écriture féminine* generiert nach Cixous einen offenen Text, für den Sprünge, Brüche und Fissuren, für den das Ambivalente, Paradoxale, Rhizomatische und Fragmentarische, das Undeutliche und Uneindeutige keine Makulaturen bilden, sondern eine programmatische Valenz und Validität besitzen. Der begrifflich operierenden und in binären Oppositionen organisierten Sprache des Logozentrismus soll eine auf Verschwendung basierende Sprach- und Triebökonomie entgegengesetzt werden, die einen Überschuss an Signifikanten mobilisiert; die die normierte Syntax und Grammatik verwirrt; und die im Hinblick auf die Textanatomie entlinearisierte Muster in Szene setzt und keine teleologischen oder homogenisierenden Narrative entwickelt.

Medusa als Schöne *und* Lachende wird von Cixous als mythologische Chiffre für das Modell einer neuen Frau ikonisiert, die schreibt, und die auf eine ganz besondere Art und Weise schreibt und schreibend das „*empire unique*“ (LMf, S. 39f.) ihres Körpers und ihrer Sexualität artikuliert, ohne sich über den männlichen Blick zu definieren. Die lexikalische Fusion von Ab- und Spiegelbild ist dabei ein Berührungspunkt zwischen Pygmalions *simulacrum* und dem lateinischen *speculum*, das in *Le rire de la Méduse* dem Postulat nach „*dé-spéculariser*“ und „*déspéculer*“ etymologisch zugrunde liegt: „*Aimer, regarder-penser-chercher l'autre dans l'autre, déspéculariser, déspéculer* (LMf, S. 54): „Lieben, den Anderen im Anderen schauen-denken-suchen, ent-spekulieren, entspiegeln“ (LMd, S. 59), so Cixous' Ideal einer enthierarchisierten, gleichberechtigten Liebe, der „*Amour Autre*“ (LMf, S. 53).

Zur Somapolitik des Ekels in Roches *Feuchtgebiete*

Seit der sexuellen Revolution in den 60ern des 20. Jahrhunderts hat sich der weibliche Eros – hinsichtlich Publizität und Akzeptanz zugegebenermaßen immer noch nicht mit dem männlichen vergleichbar – sukzessive seinen Weg in die Öffentlichkeit gebahnt. Es gibt *female-friendly* Pornographie, produziert von Frauen für Frauen; eine feministische Gegenbewegung zu der *PorNo*-Kampagne von Alice Schwarzer findet unter Frauen große Zustimmung; in fiktionalen TV-Serien wie *Sex and the City* sowie in eher dokumentarisch-reportierenden Formaten wie Paula Lamberts *Paula kommt – Sex und gute Nachtgeschichten* wird heiter über Präferenzen und Wünsche fabuliert; weibliche Popikonen singen über weibliche Sexualität und inszenieren sich ohne Schamreserven als das, worüber sie singen: Die Libido der Frau präsentiert sich medial emanzipiert,

unumwunden, selbstbewusst, fordernd. Vor dem Hintergrund dieses Befundes stellt sich die Frage, warum ein literarisch sicherlich nicht allzu hochwertiger Roman wie *Feuchtgebiete* die Gemüter derer, die Öffentlichkeit herstellen, derart erhitzen und zu einer derart polarisierten Debatte führen konnte. Charlotte Roche scheint auf Normalitätsgrenzen gestoßen zu sein, sie durchbrochen zu haben. Wie flexibel der flexible Normalismus ist, ob durch *Feuchtgebiete* eine nachhaltige Korrektur bzw. Verschiebung von Normalitätsgrenzen initiiert wurde, bleibt abzuwarten.¹³ Doch worin besteht das Schockante, Provokierende, Anstößige? Wovon gehen die Offerten zur Kontroverse aus? Dass es nicht das freizügige Monologisieren Helen Memels über ihr polyvalentes, schillerndes Geschlechtsleben allein sein kann, dürfte in Anbetracht der medialen Emanzipation weiblicher Sexualität naheliegen.

Die in diversen Epitexten vorgebrachten rezeptionsästhetischen Einwände gegen *Feuchtgebiete* bringen zwar immer wieder die (vermeintliche) Pornographizität des Romans ins Spiel, schwerer wiegend für die negative Kritik ist jedoch die Empfindung des Ekel, evoziert durch den ekelhaften Körper im Allgemeinen und durch den ekelhaften und dabei sexuell aktiven Körper im Besonderen. Ekel ist, wie Winfried Menninghaus herausgearbeitet hat, eine starke, invasive Empfindung: „Das elementare Muster des Ekels ist die Erfahrung einer Nähe, die nicht gewollt wird. Eine sich aufdrängende Präsenz, eine riechende und schmeckende Konsumption wird spontan als Kontamination bewertet und mit Gewalt distanziert.“¹⁴ Ekel ist die Antwort auf etwas, wofür sich derjenige, der von diesem Etwas betroffen ist, schämt, v. a. sind es physiologische Entgleisungen und Skandale, somatische Kontrollverluste, der versehrte, unkultivierte, fäkalisierte Körper.¹⁵ Dem steht das Konzept eines Körpers gegenüber, der seine Sexualität nicht leugnet, im Gegenteil, der aber seine Natürlichkeit und kulturelle Unbefangenheit sanktioniert: Eine ausgeklügelte und subtile Technologie der *cura sui* wurde entwickelt, die sich *gegen* den Körper richtet, die ihn modelliert, plastiniert, sterilisiert, die den Körper schönheitschirurgisch bearbeitet und die ästhetischen Optimierungsversuche bis hin zu einem Hypernormalismus steigert, der ins Monströse abzustürzen droht, wie bis zum Platzen aufgespritzte Lippen und operierte Brüste, die jegliche Propor-

13 Vgl. Jürgen Link: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, 3. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

14 Winfried Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 7.

15 Zum Zusammenhang von Scham und Ekel vgl. Jürgen Wertheimer: Scham und Ekel in Literatur und Medien. In: Dieter Korczak (Hg.): Schamlos? Die repressive Toleranz der Schamlosigkeit, Böddorf: Asanger 2013, S. 61–85.

tion sprengen, zeigen.¹⁶ Mit Schamquanten ist also nicht so sehr der Sex behaftet, sondern der Körper, sofern er kein dressierter und asketisch disziplinierter ist. Die taediogenen Areale und Potenziale des Leibes, die in den Medien, der Konsumanreizung und Modebranche etc. ausgespart werden, sind die Stellen und Formen, die z. B. schon Herder zu Gunsten der Konstruktion eines idealtypischen, klassischen Körpers verdrängt hat. Paradigmatisiert wird von ihm das „sanft verblasene entzückende Leibhafte, das nie von Fläche, nie von Ecke oder Winkel weiß“¹⁷, zensiert hingegen werden in der plastischen Kunst: Runzeln, Knorpel, Falten, Beulen, Dellen, Pocken, Pusteln, Fettansätze, Wucherungen, Kanten, Ecken, Tiefen und Öffnungen des Körpers, Haarbüschel, Blasen, Verrenkungen, Krümmungen, Verzerrungen; und in der Literatur: Schleim, Eiter, Kot, Urin, Schweiß, Schmutz, Schorf, nässende Wunden, laufende Nasen, Erbrochenes, Flatulenzen etc., alles Akte, Prozesse, Funktionen, die das Körperinnere entgrenzen und mit der Außenwelt vermitteln.¹⁸ Das, was der Klassizismus alter und neuer Provenienz ausschließt, ist das Bild eines grotesken Körpers, den Bachtin für die karnevaleske Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts v. a. am Beispiel von Rabelais' *Gargantua und Pantagrue* zur Geltung gebracht hat. Zu dem grotesken Körper gehören nach Bachtin: „Akte des Körper-Dramas, Essen, Trinken, Ausscheidungen (Kot, Urin, Schweiß, Nasenschleim, Mundschleim), Begattung, Tod, Zerfetzung, Zerteilung, Verschlingung durch einen anderen Leib.“¹⁹ In diesem Sinne schreibt Harms in ihrem FAS-Artikel *Sexualität ist Wahrheit*:

Charlotte Roche ist sprachlich etwas fast Unmögliches gelungen. Sie verhöhnt uns mit dem Beschämenden, bei dem alle Verführung anfängt. Indem ihr kaltblütiger Seiltanz den grotesken Leib begnadigt, erlöst er die Erotik aus der Verfallenheit ans vollkommene Bild.²⁰

16 Vgl. hierzu Rolf Parr: Monströse Körper und Schwellenfiguren als Faszinations- und Narrationstypen ästhetischen Differenzgewinns. In: Achim Geisenhanslüke/Georg Mein (Hg.): *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. Bielefeld: transcript 2009, S. 27–37.

17 Johann Gottfried von Herder: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*. In: Martin Bollacher/Günter Arnold (Hg.): *Johann Gottfried von Herder. Werke. Band 4: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787*, Frankfurt a. M.: Dt. Klassiker Verlag 1994, S. 243–327, hier S. 254.

18 Vgl. Menninghaus: *Ekel*, S. 76–160.

19 Michail Bachtin: *Die groteske Gestalt des Leibes*. In: Alexander Kaempfe (Hg.): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt a. M.: Fischer 1990, S. 17.

20 <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/charlotte-roche-sexualitaet-ist-wahrheit-1544560.html> (abgerufen am 22.07.2016).

Die kontroverse Debatte über *Feuchtgebiete* scheint demnach von Energien gespeist worden zu sein, die aus einer alten Frontstellung resultieren, in die sich eine geschlechterpolitische Brisanz eingeschrieben hat: aus dem Konflikt zwischen einem klassischen und einem grotesken, einem kulturell disziplinierten und einem unverstellten, anarchischen Leib.

Die Ich-Erzählerin Helen Memel resümiert in einem Bewusstseinsstrom, d. h. im Modus simulierter Oralität, ihre Körpervermessungen, die Flächigkeit und den Polyzentralismus ihrer Erogenität, die Unkultiviertheit und den Barbarismus ihres Körpers: Sie experimentiert, auch lexikalisch, wenngleich dies nur rudimentär, und ist selbst das Experiment, das experimentelle Untersuchungsobjekt. Getrieben von ihrer *curiositas*, ihrem „geilen Wissensdurst“ (FG, S. 114), erarbeitet sie sich eine empirisch fundierte *Scientia sexualis*. Ihr ganzer „Stolz“ (z. B. FG, S. 9), wie sie immer wieder hervorhebt, besteht in einer systematischen Körperhermeneutik, die die Lustzentren auf- und den grotesken Leib dabei nicht verdeckt. Gerade in einem Krankenhaus, einer heterotopen Institution der Renormalisierung, gibt Helen sich ihrer Denormalisierungslust hin,²¹ indem sie die polaren Kombinate von Normalität/Künstlichkeit einerseits und Anormalität/Natürlichkeit andererseits durchkreuzt. Gegen die „Vergewaltigung durch Hygienefanatiker“ (FG, S. 19) gerichtet pflegt sie „einen sehr engen Kontakt zu ihren Körperausscheidungen“ (FG, S. 21), sie begreift sich als „Körperausscheidungsrecyclerin“ (FG, S. 120), schreibt Hygiene konsequent klein (vgl. FG, S. 18).

Monströs erscheint in Helens Fokalisierung weniger das keilförmige Aufklaffen ihres Unterleibs nach ihrer Hämorrhoidenoperation als vielmehr ein hypernormalistisches Frauenbild. Über Blondierungs-, Maniküre-, Peeling- und Intimwaschkünstlerinnen räsoniert die Protagonistin: „Was diese Frauen nicht wissen: Je mehr sie sich um all diese kleinen Stellen kümmern, desto unbeweglicher werden sie. Ihre Haltung wird steif und unsexy, weil sie sich ihre ganze Arbeit nicht kaputt machen wollen“ (FG 79). Helen macht diese Frauen zu Gliederpuppen, die wie Kleists Dornauszieher ihre natürliche Grazie verloren haben. Gedoppelt wird die paradoxe Verschämtheit von Helen, die den Pfleger Robin mit vielfältigen, schamlosen Einblicken in ihr Intim- und Toilettenleben zu betören versucht, dabei jedoch immer wieder über kommunikative Dysfunktionalitäten und schaminduzierte sprachliche Ausfälle klagt – „Das würde ich aber nie zugeben“ (FG 9) –, von Roches eigener Verschämtheit: „Ich bin selber nicht so cool. Ich musste beim Schreiben meine eigene Scham überwinden“²², wie sie in einem Interview mit der *Brigitte* einräumte.

21 Vgl. Link: Versuch über den Normalismus, S. 354.

22 <http://www.brigitte.de/liebe/sex-flirten/charlotte-roche-ich-bin-auch-verklemmt-10146022.html> (abgerufen am 22.07.2016).

Feuchtgebiete erscheint vor diesem Hintergrund als ein homöopathisches Anschreiben gegen die Scham bzw. komplementär dazu auf Rezipientenebene als ein Ekel auslösendes Anlesen gegen eine Scham,²³ die das Phantasma eines artifiziiellen Körpers propagieren und zementieren soll, dem insbesondere Frauen unterworfen sind. Und es ist ein Scham überwindendes Anschreiben und Anlesen gegen den männlichen Zugriff und Besitzanspruch auf den weiblichen Körper, wie er z. B. von Wagner in seiner *Bild*-Kolumne *Post von Wagner* formuliert wurde:

Ihre Hauptaussage ist: Nicht waschen – stinken. [...] Ich bin zu blöd für dieses neue Frauenbild. Eine Frau, die furzt, kann ich nicht küssen. Ich liebe himmlisch riechende Frauen, heilige Frauen, die nach Efeu duften. Natürlich weiß ich, dass eine Frau einen Darm hat. Aber wenn sie aufs Klo muss, lege ich Mozart auf, um ihre Geräusche nicht zu hören. [...] Anscheinend wollen vielen Frauen wahrgenommen werden als furzende, stinkende, schwitzende Urgeschöpfe. Eine postmoderne Fiktion des Feminismus. Ich sehne mich nach den wohlriechenden Frauen.²⁴

Dass Wagner in seiner *Post* mit dem Efeu einen floralen Topos des Dionysischen und damit auch des bacchantisch-mänadisch Weiblichen inhaliert, unterläuft postwendend seinen Sublimierungsfetisch. Natürlich kultiviert Roche keine *écriture féminine* im Sinne von Hélène Cixous, aber sie lüftet ‚die sieben Schleier der Scham‘ und lässt Helen Memel das ‚einzigartige Imperium‘ ihres unverfälschten, anarchischen Körpers bekannt geben. Die lachende Medusa Roche begegnet Wagner, einem Nachfahren Pygmalions, der seine Idealfrau zwar nicht aus schneeweißem Elfenbein fertigt, so doch mit Mozart und Efeu nach seinem Gusto modelliert, nicht mit dem betretenen Lächeln der Scham, sondern mit dem Lachen der – ganz positiv konnotierten – Schamlosigkeit, verstanden als dispositionelle Affektopposition zu einer repressiven immer noch aktuellen Somapolitik, die insbesondere auf und gegen den weiblichen Körper zielt. Unabhängig von der Frage, ob *Feuchtgebiete* literarisch werthaltig ist oder nicht, leistet Roche in ihrem Roman einen Beitrag zur Emanzipation der Frau von der patriarchalisch motivierten, phantasmatischen Skulptierung des weiblichen Körpers, deren affektives Relatum die Scham/Angst ist, wie sie sich zum ersten Mal in der europäischen Überlieferung in Ovids Konfiguration des Pygmalionmythos manifestiert.

23 Vgl. Roche: „Aber für mich ist das auch ein Spaß, dass ich Ekel oder rote Ohren bewirken kann.“ <http://www.brigitte.de/liebe/sex-flirten/feuchtgebiete-charlotte-roche-interview-566937.html> (abgerufen am 22.07.2016).

24 <http://www.ein-buch-lesen.de/2010/06/freitagskolumne-post-wagner-charlotte.html> (abgerufen am 22.07.2016).

Literatur

Primärliteratur

- Aristoteles: *Rhetorica et Poetica*. Hg. v. Immanuel Bekker, Berlin: Reimer 1873.
- Ders.: *Rhetorik*. Übers. u. hg. v. Christof Rapp, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002.
- Bachtin, Michail: *Die groteske Gestalt des Leibes*. In: Alexander Kaempfe (Hg.): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt a. M.: Fischer 1990, S. 15–23.
- Bourdieu, Pierre: *Entwurf einer Theorie der Praxis*, 3. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012.
- Cixous, Hélène: *Le Rire de la Méduse*. In: *L'Arc* 61 (1975), S. 39–54.
- Dies.: *Das Lachen der Medusa*. Übers. v. Claudia Simma. In: Esther Hutfless/Gertrude Postl/Elisabeth Schäfer (Hg.): *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*, Wien: Passagen 2013.
- Freud, Sigmund: *Das Medusenhaupt*. In: Anna Freud (Hg.): *Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Band 17: Schriften aus dem Nachlass*. Frankfurt a. M.: Fischer 1940, S. 46–48.
- Helmer, Ulrike (Hg.): *Muschiland. Exkursionen in eine kulturelle Intimzone, Sulzbach/Taunus*: Ulrike Helmer Verlag 2012.
- Herder, Johann Gottfried von: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*. In: Martin Bollacher/Günter Arnold (Hg.): *Johann Gottfried von Herder. Werke. Band 4: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787*, Frankfurt a. M.: Dt. Klassiker Verlag 1994, S. 243–327.
- Ovid: *Metamorphoses*. Hg. v. Richard Tarrant, Oxford: Oxford University Press 2004.
- Ovid: *Metamorphosen*. Übers. u. hg. v. Michael von Albrecht, Stuttgart: Reclam 2012.
- Roche, Charlotte: *Feuchtgebiete. Roman*, Köln: Ullstein 2009.

Sekundärliteratur

- Geisenhanslüke, Achim: *Scham. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. In: Joachim Küchenhoff/Joachim Pfeiffer/Carl Pietzcker (Hg.): *Scham. Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. Band 32*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 21–39.

- Hardie, Philip: *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge: Cambridge University Press 2002.
- Harzer, Friedmann: *Erzählte Verwandlungen. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid – Kafka – Ransmayr)*, Tübingen: Niemeyer 2000.
- Sharrock, Alison: *Womanufacture*. In: *The Journal of Roman Studies* 81 (1991), S. 36–49.
- Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, 3. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
- Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Parr, Rolf: *Monströse Körper und Schwellenfiguren als Faszinations- und Narrationstypen ästhetischen Differenzgewinns*. In: Achim Geisenhanslüke/Georg Mein (Hg.): *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*, Bielefeld: transcript 2009, S. 27–37.
- Rohde-Dachser, Christa: *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*, Berlin u. a.: Springer 1991.
- Spahlinger, Lothar: *Ars latet arte sua. Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids*, Stuttgart: Teubner 1996.
- Stark, Rudolf: *Aristotelesstudien. Philologische Untersuchungen zur Entwicklung der Aristotelischen Ethik*, München: Beck 1972.
- Wertheimer, Jürgen: *Scham und Ekel in Literatur und Medien*. In: Dieter Korczak (Hg.): *Schamlos? Die repressive Toleranz der Schamlosigkeit*, Bölldorf: Asanger 2013, S. 61–85.
- Wurmser, Léon: *Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten*, 6. Aufl., Magdeburg: Klotz 2010.

Internetquellen

- <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/charlotte-roche-sexualitaet-ist-wahrheit-1544560.html> (abgerufen am 22.07.2016).
- <http://www.brigitte.de/liebe/sex-flirten/feuchtgebiete-charlotte-roche-interview-566937.html> (abgerufen am 22.07.2016).
- <http://www.ein-buch-lesen.de/2010/06/freitagskolumne-post-wagner-charlotte.html> (abgerufen am 22.07.2016).

DuEPublico

Duisburg-Essen Publications online

UNIVERSITÄT
DUISBURG
ESSEN

Offen im Denken

ub | universitäts
bibliothek

Dieser Text wird via DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt. Die hier veröffentlichte Version der E-Publikation kann von einer eventuell ebenfalls veröffentlichten Verlagsversion abweichen.

DOI: 10.17185/duepublico/76593

URN: urn:nbn:de:hbz:465-20220825-143423-1

Ersch. in: Schlicht, Corinna; Steltz, Christian (Hrsg.) Narrative der Entgrenzung und Angst. Das globalisierte Subjekt im Spiegel der Medien. S. 211-229

Alle Rechte vorbehalten.