

Universität Potsdam
Institut für Germanistik

— Magisterarbeit —

Die Verführung des Textes.
Literarische Konzepte im Spannungsfeld von
Sinnlichkeit und Pornographie

Untersucht an

Elfriede Jelinek *Lust*

Michel Houellebecq *Die Möglichkeit einer Insel*

Charlotte Roche *Feuchtgebiete*

VORGELEGT VON

Juliane Janitzek

(Matrikelnr.: 705951)

BETREUT VON

Dr. Brigitte Krüger

Prof. Dr. Helmut Peitsch

Berlin, 25. Oktober 2008

Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Lizenzvertrag lizenziert:
Namensnennung – Keine kommerzielle Nutzung – Keine Bearbeitung 3.0 Deutschland
Um die Bedingungen der Lizenz einzusehen, folgen Sie bitte dem Hyperlink:
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/>

Online veröffentlicht auf dem
Publikationsserver der Universität Potsdam:
<http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2009/3004/>
[urn:nbn:de:kobv:517-opus-30047](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus-30047)
[<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus-30047>]

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	2
2 Grundzüge der Pornographiedebatte.....	4
2.1 Begriffsdiskussion und Definitionsansätze.....	4
2.2 Forschungsstand.....	10
3 Ausgewählte Konzepte der Sinnlichkeit und der Pornographie.....	14
3.1 Exkurs: Die Anfänge der Ästhetik in Deutschland.....	14
3.2 Barthes' Ästhetik der Textlust.....	18
3.3 Batailles ›Erotiktheorie‹.....	26
3.4 Foucault: Das Wissen über Sinnlichkeit und Pornographie.....	34
4 Zu Verfahren und Funktion von Sinnlichkeit und Pornographie.....	42
4.1 Jelineks obszöne Pornographie.....	43
4.1.1 Ordnung der Geschichte.....	43
4.1.2 Die Sinnlichkeit im Kreuzfeuer der Geschlechter.....	45
4.2 Houellebecqs ›Nouvelle Pornographie‹.....	56
4.2.1 Ordnung der Geschichte.....	57
4.2.2 Die Sinnlichkeit eines Egozentrikers.....	59
4.3 Roches geständige Pornographie.....	74
4.3.1 Ordnung der Geschichte.....	74
4.3.2 Die Sinnlichkeit einer ›pornographisierten‹ Generation.....	75
5 Noch einmal: Die Verführungskraft des pornographischen Textes.....	87
6 Literatur.....	93

1 Einleitung

Pornographie als wesentliches Element der Massenkultur und der theoretischen Debatten um Subjektivität und Identitätspolitik hat Konjunktur.¹ Neben der wissenschaftlich basierten Bewertung und Betrachtung festigt die Pornographie zunehmend ihren Status der Kulturfähigkeit² und führt über ihre gestärkte Position innerhalb der Kunst auch zu einer Entgrenzung der literarischen Gattungen. Aufgrund der ihr zugewiesenen, zentralen Funktion innerhalb der literarischen Handlung werden einerseits die Grenzen der pornographischen Intention überschritten und andererseits die poetologischen Konzepte der Autoren beeinflusst. Noch vor einigen Jahren bewegten sich sexuelle Beschreibungen im narrativen Hintergrund der Gegenwartsliteratur, da die Autoren dem Überangebot an Pornographie in einer ›pornoisierten‹ Gesellschaft in aufklärerischer, provozierender oder reizvoller Weise nichts hinzuzufügen hatten und deshalb dazu neigten, verstärkt die Defizite, Perversionen und Frustrationen ihrer Protagonisten darzustellen.³ In der Diversifikation der zeitgenössischen Literatur steht dieser Aspekt mittlerweile neben einer literarischen Öffnung zur Pornographie. Die Darstellung des Sinnlichen in der Literatur und die Förderung von sinnlicher Teilnahme an Literatur kann in Zusammenhang mit dem Wesensmerkmal der Kunst, Lust zu bereiten, gesehen werden.⁴

Erkenntnisinteresse

Ausgehend von Beobachtungen bezüglich der Texte der neueren Literatur stellt sich die übergeordnete Frage nach der Funktion der exponierten literarischen Stellung von Pornographie und den Konsequenzen der Grenzaufhebung im Rahmen der Autorenpoetologien. Ob die Fokussierung von Pornographie mit den Motiven der Provokation oder der Gier nach hohen Verkaufszahlen zusammenhängt, sei dahingestellt.

Ausgangshypothese

Vor dem Hintergrund der Debatte um die Verkürzung des Rezeptionsvorgangs auf das kognitive Verstehen ohne Berücksichtigung der Sinnenreize werden Pornographie und Sinnlichkeit in dieser Arbeit als gemeinsame Determinanten angesehen, auf denen die

1 Vgl. Diederichsen/Rottmann/Thomann, »Vorwort«, S. 4.

2 Vgl. Terkessidis, »Wie weit kannst du gehen?«, S. 15.

3 Vgl. Gnüg, *Der erotische Roman*, S. 400.

4 Vgl. Wittstock, »Für die Lust an der Literatur«, S. 20.

Autoren die lustvolle Rezeption ihrer Texte begründen, indem sie entsprechende sprachliche Darstellungen wählen und kritische Bezüge zum herrschenden Sexualdiskurs herstellen. Das sinnliche Vergnügen am Text und die Analyse der Sinnlichkeit im Text bilden einen umfassenden Zugang im Hinblick auf pornographische Literatur. Diese Untersuchung sieht sich als Beitrag zur Diskussion über den literarischen Pornographiebegriff mit der Absicht einer Lösung von der ihn begleitenden Negativkonnotation.

Methode

In der vorliegenden Arbeit werden die Romane *Lust* von Elfriede Jelinek, *Die Möglichkeit einer Insel* von Michel Houellebecq und *Feuchtgebiete* von Charlotte Roche über den Zugang des Verfahrens und der Funktion von Sinnlichkeit und Pornographie untersucht. Als theoretische Grundlage der Untersuchung dienen die ›Sinnlichkeitskonzepte‹ Roland Barthes', Georges Batailles und Michel Foucaults. Im Hinblick auf die ausgewählten Romane zeigt sich dann auch, inwieweit diese Konzepte anwendbar sind oder einer kritischen Bewertung unterzogen werden müssen. Darüber hinaus wird im Rahmen der sinnlich geprägten Analysen auf die texttheoretischen Aspekte der lustvollen Rezeption, die textstrategische Positionierung der pornographischen Darstellungen sowie die Bedeutung der Pornographie für die Autorenpoetiken eingegangen. Bisher wurde der Bereich der Pornographie in der Forschungsliteratur entweder moralisch-subjektiv bewertet oder wissenschaftlich-objektiv auf verschiedene Aspekte der inhaltlichen oder geschlechtsspezifischen Ebene untersucht.⁵ Der Lustaspekt hingegen erfuhr in der Literaturbetrachtung kaum Berücksichtigung, bezüglich pornographischer Literatur fast gar nicht. Lediglich Thomas Anz thematisiert die ›sexuelle Lust am Text‹. Er bezieht sich im Gegensatz zur vorliegenden Arbeit auf literarische Texte, deren primäres Ziel die sexuelle Erregung des Lesers ist und die stark im pornographischen Genre verhaftet sind. Von diesem Punkt aus regt er weitere Untersuchungen an, da die von Autoren pornographischer Literatur »gesetzten Zeichen der Lust im einzelnen zu analysieren [...] eine weitere Aufgabe der noch ungeschriebenen Poetik literarischer Darstellungen sexuellen Handelns [ist].«⁶

5 Zum Bereich der wissenschaftlich-objektiven Untersuchungen zählen Flaßpöhlner, *Der Wille zur Lust*, und Rückerts, *Frauenpornographie*. Im Gegensatz dazu unterziehen die Ausarbeitungen von MacKinnon, Dworkin und Cornell die Pornographie einer moralisch-subjektiven Bewertung.

6 Anz, *Literatur und Lust*, S. 227.

2 Grundzüge der Pornographiedebatte

2.1 Begriffsdiskussion und Definitionsansätze

In der aktuellen Diskussion um Pornographie besteht keine Einigkeit hinsichtlich einer umfassenden, allgemein gültigen Definition des Begriffs Pornographie und deren Abgrenzung von der verwandten Erotik und der Obszönität.⁷ Die Debatte gestaltet sich auch deshalb kontrovers, da das Thema stark im persönlich subjektiven Bereich des Menschen verankert ist und Diskursbeiträge häufig auf der Grundlage dieses Bereiches formuliert werden. Die Arbeitsdefinitionen der jeweiligen Diskursteilnehmer orientieren sich daher an deren persönlicher Auffassung von Pornographie und intendieren oft Werturteile und moralische Setzungen, die keine objektive Begriffsklärung zulassen. Zudem sind die innerhalb des Pornographiediskurses zirkulierenden Begriffsbestimmungen durch die Fachdiskurse determiniert, in deren Fokus unterschiedliche Aspekte des Themas stehen. Daraus resultiert in der Fachliteratur eine gewisse Zurückhaltung in Definitionsfragen, die durch Annäherungen oder Verweigerungen angezeigt wird.⁸ Die für diese Arbeit bestehende Notwendigkeit einer definitiven Annäherung liegt in der Absicht eines möglichst wertungsfreien und für literaturwissenschaftliche Untersuchungen anwendbaren Zugriffs auf Pornographie begründet, der zugleich Kriterien für die Auswahl der zu analysierenden Romane nennt. Das Wort Pornographie kann in seiner Bedeutung auf das griechische *pórnē* (Hure) oder *pórnos* (Hurer) und *gráphein* (schreiben, zeichnen) zurückgeführt werden. Ursprünglich beschrieb Pornographie das Leben und die Sitten der Prostituierten und ihrer Kunden, im Laufe der Jahrhunderte erweiterte sich jedoch die Bedeutung und bezieht sich heute auf die Darstellung sexueller Akte im Allgemeinen.⁹

7 Gorsen subsumiert die Erotik unter die Pornographie, sie würde als deren positiv beurteilte Seite der Sinnlichkeit begriffen werden (vgl. Gorsen, »Die Eingrenzung der Kunstfreiheit«, S. 61). Zur Gegenüberstellung von positiv bewerteter Erotik und negativ konnotierter Pornographie siehe Neuhaus, *Sexualität im Diskurs der Literatur*, S. 55ff., und Rückert, »Grundsätzliche Betrachtungen«, S. 190f.

8 Siehe dazu Bannasch/Waldow, *Lust?*, S. 7, Joost, »Die Angst des Literaturwissenschaftlers bei der Sexualität«, S. 315ff., und Seeßen, *Der pornographische Film*, S. 13. Auch der Gesetzgeber hält sich mit einer verbindlichen Definition von Pornographie zurück (siehe §184 StGB). Im Gegensatz zu den zurückhaltenden Definitionsansätzen steht die unsachliche Herangehensweise des Richters Potter Stewart in den 1950er Jahren, der Pornographie mit dem Satz abtat: »Ich weiß nicht, was es ist, aber ich erkenne es, wenn ich es sehe.« Er stellt die durch Pornographie hervorgerufene Gefühlsregung in den Mittelpunkt der Bewertung und vertritt damit eine einseitige Sicht hinsichtlich dieses Bereiches (vgl. Williams, *Hard Core*, S. 28).

9 Vgl. Brockhaus. Enzyklopädie, Bd. 21, S. 757. – Barbara Vinken als Vertreterin der feministischen

In der gegenwärtigen Debatte dominiert die Charakterisierung von Pornographie als Inszenierung. Vor allem die medien- und kulturwissenschaftlichen Untersuchungen von Corinna Rückert und Linda Williams heben den Aspekt der Pornographie als Phantasieprodukt und imaginierte Handlung hervor.¹⁰

Pornographie bezeichnet diejenigen medialen Inszenierungen sexueller Phantasien in Wort, Bild oder Ton, die 1. explizit detailliert sind, 2. in einen szenisch narrativen Rahmen eingebunden sind und 3. einen fiktionalen Wirklichkeitsbezug herstellen.¹¹

Rückert sieht in den bisherigen Definitionen die Implikation eines Zusammenhangs zwischen der Abbildung sexueller Handlungen und real erlebter Sexualität. Sie erweitert die verschiedenen Begriffserläuterungen um den Aspekt der Phantasie und hebt hervor, dass »darin [...] der Reiz für den Rezipienten [liegt], der dies längst als notwendiges Kriterium der Pornographie erkannt hat: *der fehlende Realitätsgehalt von Pornographie.*«¹² Diese inszeniert die sexuellen Phantasien eines intendierten Publikums und der Produzenten. Sowohl die »imaginierte[n] Skripte« der sexuellen Phantasien als auch die Pornographie haben die Aufgabe, eine Gegenrealität zu erschaffen. Im Unterschied zu den Phantasien erfährt diese Gegenrealität in der Pornographie eine mediale Umsetzung und authentifiziert dadurch den scheinbaren Realitätsbezug. Die Integration des Phantasiebegriffs in die Definition erreicht eine deutliche Trennung von Dargestelltem und gelebter Sexualität.¹³

Rückerts Definition basiert auf Werner Faulstichs Auslegung, der vor dem Hintergrund der Kulturwissenschaften den Versuch unternommen hat, Pornographie als medienübergreifendes Genre mit klar feststellbaren ästhetischen Merkmalen zu definieren. Pornographie ist demnach »die Darstellung sexueller Handlungen in Wort, Bild oder Ton in allen Medien gemäß den drei Kategorien »explizit detailliert«, »fiktional wirklich« und

Sicht führt hingegen den Begriff Pornographie auf einen anderen griechischen Ursprung zurück, interpretiert ihn aber ähnlich: »Dem antiken Vorbild, der Hetärenbiographie, verdankt die Pornographie ihren Namen (vom griechischen porneuein – sich preisgeben, huren, Götzendienst treiben) wie auch die Tradition der meist weiblichen Erzählerin« (Vinken, »Einleitung: Cover up - Die nackte Wahrheit der Pornographie«, S. 8).

10 Den Aspekt der Fiktionalität pornographischer Darstellungen hat bereits Sontag angesprochen, indem sie Pornographie mit der literarischen Gattung der Science-Fiction-Romane verglich, die ähnlich phantasievoll funktionieren (vgl. Sontag, »Die pornographische Phantasie«, S. 59).

11 Rückert, *Frauenpornographie*, S. 100.

12 Ebd., S. 97.

13 Vgl. ebd., S. 100.

›szenisch narrativ‹«. ¹⁴ Rückert begründet ihre Bearbeitung seiner Definition mit der Kritik, dass Faulstich Pornographie zwar als interdisziplinär verstehe und auch neutral urteile, da er weder pauschal behaupte, bei allem, was erregend oder frauenverachtend sei, handele es sich um Pornographie, aber er bleibe doch ungenau. Beiden Definitionen gemeinsam ist die Ausklammerung der sexuellen Erregung, die vermutlich als individuell angesehen wird und deshalb definitorisch irrelevant ist. Auch Linda Williams hebt den Aspekt der Phantasie in ihrer medientheoretische Untersuchung über den pornographischen Film hervor, indem sie Pornographie als »ein Zusammentreffen von sexueller Phantasie, Genre und Kultur in einer erotischen Organisation des Visuellen« ¹⁵ definiert. Die sexuelle Stimulation des Rezipienten als Kriterium bleibt in dieser Begriffsbestimmung von Pornographie ebenfalls unbenannt.

In der Auseinandersetzung mit den Begriffen Pornographie und Sexualität haben Bannasch/Waldow auf eine klare Differenzierung verzichtet und nutzen für ihre medienübergreifenden Untersuchungen von Pornographie die wertfreie Formulierung »Darstellungsweisen von Sexualität«. ¹⁶ Ihren Ansatz rechtfertigen sie mit der Beobachtung, dass sich die zeitgenössischen Darstellungsweisen von Sexualität dadurch auszeichnen, »dass sie offen mit erotischen und erregenden Bildern und Sprachgesten spielen, um den herrschenden Sexualitätsdiskurs gleichermaßen zu durchbrechen« ¹⁷. In diesem Verständnis von Pornographie verbindet sich der Phantasiebegriff durch die spielerische Verwendung von erregenden Bildern mit der Funktion von sexuellen Darstellungen in der Literatur bzw. der Kunst. Die durch das erotische Spiel hervorgerufene sekundäre sexuelle Erregung des Rezipienten ist nicht grundsätzlich intendiert und kann dadurch der Rezeptionsästhetik zugeordnet werden. Die primären Intentionen beziehen sich dagegen auf die diskursive Auseinandersetzung mit der Sexualität. Der Phantasiecharakter der sexuellen Darstellungen, die Beteiligung an Sexualitätsdiskursen und der als sekundär begriffene Aspekt der sexuellen Stimulation unterstützen eine wertungsfreie und literaturwissenschaftlich sinnvolle Annäherung an pornographische Literatur.

14 Faulstich, *Die Kultur der Pornografie*, S. 33.

15 Beverly Brown, »A Feminist Interest in Pornography – Some Modest Proposals«, in: *m/f* 5/6 (1981), S. 5-18, hier S. 10; zitiert nach Williams, *Hard Core*, S. 59.

16 Bannasch/Waldow, *Lust?*, S. 7.

17 Ebd., S. 7.

Durch die umfassende Studie von Henner Ertel zu Konsum und Wirkung von Pornographie gewinnt der Aspekt der pornographischen Phantasie eine wissenschaftlich fundierte Grundlage. Gerade in der Korrespondenz der sexuellen Darstellungen der Massenpornographie mit den sexuellen Phantasien der Konsumenten liegt die Attraktivität der Pornographie, wobei sich die Konsumenten im Klaren sind, dass es sich hier um Gegenwelten zur eigenen Realität handelt. Ertel konnte darüber hinaus einige Vorbehalte gegenüber der Pornographie berichtigen:

Es gab keine Hinweise für die Stichhaltigkeit der wichtigsten Argumente gegen die Pornographie, daß sie bei zahlreichen (männlichen) Konsumenten unweigerlich zu manifester Gewalt und zur Brutalisierung ihres Sexualverhaltens gegenüber Frauen führt und damit unter anderem die Wahrscheinlichkeit von Vergewaltigungen oder sadistischen Praktiken erheblich erhöht. [...] Explizit aggressive Inhalte werden abgelehnt; es gibt keine Versuche, die pornographischen Inhalte in konkrete sexuelle Handlungen umzusetzen.¹⁸

Er eruierte des Weiteren einen Aspekt, der sich auf die Problematik von Frauenerotik und Männerpornographie bezieht. Seine Untersuchungen ergaben, dass Frauen keine ›weiche‹ Pornographie bevorzugen, die Unterschiede hinsichtlich der Präferenz sind eher individueller Natur als geschlechtsspezifisch kategorisierbar. Ertel bezieht sich auf den feministisch determinierten Diskurs über Pornographie, der wesentlich von den Ansichten der Juristin Catharine MacKinnon und der Schriftstellerin Andrea Dworkin geprägt ist. Sie betrachten Pornographie als verleumdende Rede, die die Menschenwürde der Frauen angreife und in ihrer aggressiven Haltung auf die Wirklichkeit der Frauen zurückwirke.¹⁹ Aus dieser Auffassung heraus formulierten sie ihre Definition, die sie im Rahmen eines Gesetzesentwurfs zur rechtlichen Behandlung von Pornographie gemeinsam erarbeitet hatten.

Der Modell-Gesetzesentwurf, der Pornographie als Verletzung von Bürgerrechten einklagbar macht, definiert Pornographie als »die graphische sexuell explizite Unterordnung von Frauen durch Bilder und/oder Worte, die auch eines oder mehrere der folgenden Elemente enthält: (a) Frauen werden entmenschlicht als Sexualobjekte, sexuelle Dinge oder werden als Gebrauchsgegenstände präsentiert; oder (b) Frauen werden als Sexualobjekte präsentiert, die Erniedrigung und Schmerz genießen; oder (c) Frauen werden als Sexualobjekte präsentiert, die sexuelle Lust bei Vergewaltigung, Inzest oder anderen sexuellen Angriffen erleben; oder (d) Frauen werden als Sexualobjekte präsentiert, die aufgehängt oder

18 Ertel, *Erotika und Pornographie*, S. 475.

19 Vgl. Ingelfinger/Penk Witt, »Einleitung«, S. 15.

aufgeschnitten oder verstümmelt oder verwundet oder physisch verletzt werden; oder (e) Frauen werden als Sexualobjekte in Stellungen oder Positionen sexueller Unterwürfigkeit, Dienerschaft oder Schaustellung präsentiert; oder (f) die Körperteile von Frauen – einschließlich, aber nicht beschränkt auf Vaginas, Brüste oder Hintern – werden so ausgestellt, daß Frauen auf diese Teile reduziert werden; oder (g) Frauen werden präsentiert, wie sie von Objekten oder Tieren penetriert werden; oder (h) Frauen werden in Szenarios der Herabwertung, Erniedrigung, Verletzung, Folter, als schmutzig oder minderwertig präsentiert.« Im Rahmen dieser Definition ist der Gebrauch von »Männern, Kindern oder Transsexuellen anstelle von Frauen« auch als Pornographie anzusehen.²⁰

Auch Drucilla Cornell erwägt juristische Mittel, um Frauen vor Pornographie zu schützen.²¹ Ihre Definition hebt vor allem das Bild der Frau hervor, das durch pornographische Darstellungen geschaffen wird und nicht als verbindlich und einzig geltend angesehen werden darf:

Ich definiere Pornographie als die »deutliche Präsentation und Darstellung von Geschlechtsorganen *und* Geschlechtsakten mit dem Ziel, sexuelle Reaktionen hervorzurufen. Entweder geschieht dies mittels Darstellung von Gewalt gegen und Nötigung von Frauen, die die Basis heterosexueller Lust ausmachen, oder mittels der bildlichen Zerstückelung des weiblichen Körpers. Dabei wird die Frau während des Geschlechtsaktes ausschließlich auf ihre Geschlechtsorgane reduziert und somit ihrer Subjektivität beraubt.« Ich bin mir durchaus darüber im klaren, daß diese Definition – wie überhaupt jede Definition von Pornographie – nicht neutral ist.²²

Pornographie kann nicht, so Cornell, als Wahrheit des Sex und Darstellung der Realität angesehen werden, sondern als *effet de réel*, als Inszenierung, und dadurch als »phantasmatisches Szenario, das als Symptom der männlichen Abwehr der Kastrationsangst interpretiert werden muss«.²³

Die Definitionsansätze der Feministinnen haben einen sie wesentlich beeinflussenden politischen Hintergrund, der die Pornographie als Austragungsort der Gleichberechtigungsdebatte nutzt. Aus diesem Grunde sehen sie die Frau in der Pornographie als Sexualobjekt dargestellt. Dieser patriarchalisch überformte Begriff muss angesichts der Wende zum modernen Rollenbild und des gegenwärtigen Verlustes der Negativkonnotation von Pornographie durch das Sublimieren der pornographischen Intentionen

20 MacKinnon, *Nur Worte*, S. 46.

21 Cornell plädiert für die Einrichtung von pornographiefreien Zonen (vgl. Cornell, *Die Versuchung der Pornographie*, S. 105ff.).

22 Ebd., S. 42.

23 Vinken, »Das Gesetz des Begehrens – Männer, Frauen, Pornographie«, S. 12.

hinterfragt werden. Die Ästhetik der zeitgenössischen Pornographie zeichnet sich durch Ambivalenz und Mehrdeutigkeit aus und lässt sich nicht mit dem einseitigen Begriff des Sexualobjektes fassen. Gegen die Instrumentalisierung der Pornographie im Machtdiskurs stellt sich der Filmwissenschaftler Georg Seeßlen, er plädiert für den Verzicht auf eine Pornographiedefinition, denn diese »kann und darf es, wenn es nicht um Macht, sondern um Verstehen geht, nicht geben, schon weil der Vorwurf der Pornographie noch immer gerade gegen die benutzt worden ist, die Körper und Liebe gegen die Macht zu mobilisieren versucht haben.«²⁴

Eine Spielart des Beitrags zum Sexualitätsdiskurs, die besonders für literarische Pornographie berücksichtigt werden sollte und oben bereits kurz erwähnt wurde, ist die Obszönität. Eine in diesem Zusammenhang wertneutrale Differenzierung von Pornographie und Obszönität hat Gorsen eruiert, deren Eckpfeiler die Stimulation und das Sittlichkeitsempfinden bilden. Der Pornographiebegriff bezeichnet einen anthropologischen Bezug auf die stimulierte bzw. stimulierbare Sexualität des Menschen, sie hat ein anthropologisches Substrat. Der Obszönitätsbegriff hingegen bezeichnet einen ethischen Bezug auf das verletzte bzw. verletzbares Scham- und Sittlichkeitsempfinden des Menschen und hat ein ethisches Substrat. Ein weiter gefasster Begriff von Obszönität schließt die obszöne Pornographie ein. Er enthält auf diese Weise ein ethisches und anthropologisches Substrat, d.h. er bezieht sich auf die stimulierbare Sexualität und das verletzbares Sittlichkeitsempfinden des Menschen. Die Auffassung von Obszönität hängt vom ethischen und ästhetischen Niveau des Beurteilenden ab, welches wiederum von soziokulturellen Komponenten bestimmt ist.²⁵ Bei der Rezeption von pornographischer Literatur dürfen obszöne Darstellungen nicht unberücksichtigt bleiben, da sie zur »Lebenskritik« auffordern, während reine Pornographie die Lustrezeption durch nichts stören will.²⁶ Obszöne, pornographische Literatur sollte deshalb beim Rezipienten erhöhte Aufmerksamkeit genießen und nicht mit den einseitigen Kriterien der ethischen Pornographiedefinition bewertet werden.

24 Seeßlen, *Der pornographische Film*, S. 13. – Seeßlen spricht bereits den Machtaspekt an, auf den in dieser Arbeit ab S. 34ff. bei der Darstellung von Foucaults Konzept des Wissens über Sexualität ausführlich eingegangen wird.

25 Vgl. Gorsen, *Sexualästhetik*, S. 37f.

26 Vgl. Mertner/Mainusch, *Pornotopia*, S. 88.

Für die vorliegende Untersuchung bietet sich eine Art Arbeitsdefinition an, die sich den sexuellen Darstellungsweisen über den Phantasiecharakter, die Kritik an Sexualitätsdiskursen und die Funktion der Obszönitäten nähert. Diese Kriterien verdeutlichen die Notwendigkeit einer differenzierten Sicht auf künstlerische, hier literarische, Pornographie, die nicht mit der auf den unreflektierten Konsum ausgerichteten Massenpornographie gleichgesetzt werden kann.

2.2 Forschungsstand

Das *feministische Erkenntnisinteresse* an Pornographie hat sich seit den 1970er und 1980er Jahren stark gewandelt. Den Pornographiegegnerinnen wie Catharine MacKinnon, Andrea Dworkin und Alice Schwarzer stehen heute zahlreiche Wissenschaftlerinnen gegenüber, die die Gewalt- und Unterdrückungsvorwürfe der Anti-Pornographie-Bewegung mit wissenschaftlichen Untersuchungen und Statistiken zurückweisen können. Sie befürchten, dass von einer gesetzlichen Einschränkung der Pornographie, wie es die Gegnerinnen fordern, ebenfalls aufklärerisches und subversives Material betroffen sei. Zu den Pornographiebefürworterinnen zählt Linda Williams, die in ihrer Untersuchung über pornographische Filme zu dem Ergebnis kommt, dass nicht die Geschlechterbeziehungen das eigentliche Thema der feministischen Kritik sind, sondern die aus phallischer Sicht dargestellte Sexualität der Frau, die die Neugier des Mannes hinsichtlich dieses Aspekts zu befriedigen beabsichtigt. Williams bestreitet nicht die männliche Dominanz im Pornographiediskurs, aber sie kann eine Entwicklung und Öffnung des filmischen Pornographiemarktes hin zur Konsumentin aufzeigen, da sich das Genre aus marktstrategischen Gründen frauen- und paarfreundlicher entwickeln muss. Die unter diesen Prämissen entstandenen pornographischen Filme können eine Atmosphäre schaffen, die Frauen schätzen, indem ihnen ein Raum geboten wird, in dem sie Sex ohne Schuld und Angst erfahren können. Den Pornographiegegnerinnen wirft Williams vor, den Penis anstatt des Phallus anzugreifen und dadurch entgeht ihnen der wahre Ursprung männlicher Macht. Beide Begriffe erfordern ihrer Meinung nach eine getrennte Betrachtung und können nicht als Synonyme verstanden werden. Die Darstellung eines Penis ist noch kein Beispiel männlicher Vorherrschaft.²⁷ In der feministisch geprägten

27 Vgl. Williams, *Hard Core*, S. 334f. – In der Diskussion über das Verhältnis von Phallus und Penis vertritt beispielsweise Beatriz Preciado die Meinung, dass der Phallus den »unhinterfragten Status eines Penis« darstellt und beide somit nicht getrennt voneinander betrachtet werden können (vgl. Stüttgen,

Diskussion besteht kein Konsens darüber, ab welchem Punkt pornographische Darstellungen als sexistisch bewertet werden müssen, und die Reduzierung der männlichen Darsteller in pornographischen Filmen auf ihre Genitalien wirft andererseits die Frage nach deren Objektcharakter auf. Williams sieht eine Lösung im pornographischen Geschlechterkonflikt im Zusammenwirken von Erotik und Pornographie, denn erstere betont das Begehren und letztere die Befriedigung, sodass die kritischen Punkte neutralisiert werden.

Wesentliche Erkenntnisse über die *Genrekonstruktion von Pornographie* haben Lynn Hunt und Walter Kendrick gewonnen. Beide betrachten Pornographie als Folge der kulturellen Entwicklung der christlich und marktwirtschaftlich orientierten Gesellschaften, die von Zensurbestrebungen geformt wurde. Hunt hat für ihre Untersuchung über die Entstehung der modernen Pornographie zunächst herausgearbeitet, dass deren Wurzeln in Italien, Frankreich und England liegen. Der Begriff Pornographie entstand relativ spät. Er wurde 1769 zum ersten Mal in einer französischen Publikation verwendet, erst ab den 1830er und 1840er Jahren galten obszönen Schriften im Allgemeinen als Pornographie. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, in England bis ins 19. Jahrhundert, war die Intention von Pornographie nicht ausschließlich sexuell geprägt. Darüber hinaus beabsichtigte man durch ihre Verwendung religiöse und politische Autoritäten in provokativer Weise zu kritisieren:

In Frankreich erreichte die politische Pornographie in den [17]90ern ihren Höhepunkt [...], danach verschwand sie praktisch vollständig und wurde durch eine Pornographie ersetzt, die soziale und moralische Tabus in Frage stellt, ohne auf politische Gestalten abzielen.²⁸

Pornographie entwickelte sich stattdessen zu einem kommerziellen Geschäft.²⁹ Parallel dazu entstand in der Zeit vor der Französischen Revolution eine Zensur zur Bekämpfung der Pornographie aus moralischen Gründen.³⁰ Die Bestimmung der Moralcodes beruhte auf den Regeln und Werten der herrschenden Macht.³¹ Auch Kendrick führt die

»Proletarier des Anus«, o.S.).

28 Hunt, »Pornographie und die Französische Revolution«, S. 244. Die Verbindung von Pornographie mit subversiver Philosophie und Politik ist spätestens ab den 1830er Jahren in Westeuropa obsolet. Die Pornographie beginnt sich dadurch zu einem eigenständigen Genre zu entwickeln.

29 Vgl. Hunt, »Obszönität und die Ursprünge der Moderne«, S. 37.

30 Vgl. Hunt, »Pornographie und die Französische Revolution«, S. 245.

31 Hunt stimmt in der Frage der Diskursmacht mit Foucault überein, der den Umgang mit Sexualität für den gleichen Zeitraum in *Der Wille zum Wissen* untersuchte.

Entstehung der Zensur weniger auf moralische als auf herrschaftliche Interessen zurück, sodass Pornographie die Darstellungen bezeichnet, »die eine bestimmte herrschende Klasse nicht in den Händen einer anderen, weniger vorherrschenden Klasse oder Gruppe belassen will«. ³² Die Moral orientiert sich an den Zwecken der Zensur, sodass sich Pornographie durch die Bemühungen definiert, die für ihre Überwachung aufgebracht werden. ³³ Hunts und Kendricks Untersuchungen lassen den Schluss zu, dass erst spezifische Regulierungsmechanismen das Genre der Pornographie am Beginn der Moderne ins Leben gerufen haben. Die Erfindung der modernen Pornographie begründet sich in der Abkehr von der politischen Kritik, in der daraus erwachsenden Überwachung des Obszönen, indem pornographische Gegenstände und Schriften unter Verschluss gehalten werden, und in der Zunahme der Lesefähigkeit, die Pornographiekonsumenten in allen gesellschaftlichen Schichten ermöglicht.

Mit Beginn der 1990er Jahre findet unter dem Einfluss von Textualitätsmodellen ein Paradigmenwechsel hin zu Fragen nach den historisch variablen Konventionen, Medien und Ästhetiken der Pornographie als Genre statt. ³⁴ Sie verliert ihren Status einer vermeintlichen Überschreitung gesellschaftlicher Normen und avanciert zum Gegenstand akademischer Forschung. Der Bewertungsumbruch ermöglicht die *post-pornographische* Diskussion, die von der amerikanischen Künstlerin und ehemaligen Pornodarstellerin Annie Sprinkle sowie der französischen Theoretikerin Marie-Hélène Bourcier angestoßen wurde. Im Gegensatz zu den feministisch geprägten Debatten der 1970er und 1980er Jahre beschreibt Post-Pornographie mittels pornographischer Inszenierungen den Entwurf alternativer sexueller Ökonomien jenseits der normativen Identitätszuschreibungen. ³⁵ Pornographie wird dabei nicht als spezifisches Genre verstanden, in dem der Körper verfügbar gemacht und einem objektivierenden Blick unterworfen wird, sondern stellt die Präsenz lebendiger Körper gegen die pornographische Logik der visuellen Lust und des Konsums. Auf den Vollzug des post-pornographischen Paradigmenwechsels im Bereich des pornographischen Films hat Georg Seeßlen hingewiesen. Seit der Jahrtausendwende entwickelte sich aus dem pornographischen Blick auf die Sexualität der post-pornographische Blick, der Ernüchterung und Enttäuschung beinhaltet. Die dargestellte

32 Walter Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, New York NY 1987, S. 92ff.; zitiert nach Williams, *Hard Core*, S. 36.

33 Vgl. Hunt, »Obszönität und die Ursprünge der Moderne«, S. 9.

34 Vgl. Diederichsen/Rottmann/Thomann, »Vorwort«, S. 4.

35 Vgl. ebd., S. 5.

Sexualität muss nicht mehr dramatisch, schön oder grotesk sein. Der post-pornographische Blick kann auf die narrative Ausrede zur Rechtfertigung der dargestellten Pornographie verzichten und die Kamera ist mehr Zeuge als Teil der Inszenierung. Dem gewandelten Blick ist eine Verzweiflung inhärent, die ihn nicht mehr an das Glück als Ergebnis der Sexualität glauben lässt, sodass er »seine eigene Ausgeschlossenheit [zelebriert]«. ³⁶ Die Pflicht der Erfüllung des Begehrens in der Sexualität wird offengelegt, indem pornographische Muster imitiert werden. »Im post-pornografischen Blick ist die Sexualität zerfallen. Die Naheinstellung fetischisiert nicht mehr, sondern dokumentiert die Fremdheit.« ³⁷ Das Objekt der Begierde entzieht sich umso mehr, je genauer man es ansieht. ³⁸ Die detaillierte Darstellung von Körpern und sexuellen Handlungen haben nicht die Absicht der libidinösen Erregung des Rezipienten. Der post-pornographische Blick verspricht keine Utopie mehr, er widersetzt sich den erotischen Mythen und bevorzugt die Darstellung der alltäglichen Sexualität. In diesem Sinne kann der post-pornographische Blick als moralischer Blick bezeichnet werden. ³⁹ Selbst der Penis, Subjekt der »traditionellen« Pornographie, verliert seine phallische Funktion, sodass die Unterscheidung von Subjekt und Objekt hinfällig wird. Die post-pornographische Sichtweise setzt dem erotischen Befriedigungsversprechen der pornographischen Filmindustrie eine Melancholie entgegen, die sich dem Verlust der libidinösen Lust scheinbar phlegmatisch ergibt. Die affirmative Utopie pornographischer Filme und die destruisierende Melancholie der Post-Pornographie bilden die gegensätzlichen, äußeren Punkte des herrschenden Pornographiediskurses. Aus diesem Gegensatz erwächst die problematische Position der Post-Pornographie, die alltägliche Sexualität darstellt und damit verbunden eine negative Bewertung suggeriert.

36 Seeßlen, »Neue Paradigmen der Pornografie«, S. 13.

37 Ebd., S. 13.

38 Seeßlen spricht in diesem Fall von der analytischen Strafe des Blickes (vgl. ebd., S. 13).

39 Vgl. ebd., S. 13.

3 Ausgewählte Konzepte der Sinnlichkeit und der Pornographie

Im Rahmen des Ästhetikdiskurses ist Pornographie eine »Modalität oder Konvention innerhalb der Kunst«,⁴⁰ die sinnlich erfasst werden kann. Bisher erfuhr die sinnlich-ästhetische Wahrnehmung von künstlerisch umgesetzter Pornographie eine sekundäre Behandlung in den wissenschaftlichen Untersuchungen, die auf die Diskreditierung des zweckfreien Vergnügens bei der Rezeption von Pornographie und auf die Unsicherheit in der Bewertung der individuell-sinnlichen Erfahrungen zurückgeführt werden kann. Die sinnliche Annäherung an pornographische Literatur soll in der vorliegenden Untersuchung über die Sinnlichkeits- und Pornographiekonzepte von Roland Barthes, Georges Bataille und Michel Foucault eine theoretische Grundlage erhalten. Ihre Aufgabe ist das Aufzeigen von Ansätzen, die der individuell erfahrbaren Sinnlichkeit nachvollziehbare Kriterien gegenüberstellen, sowie die Erörterung der Anwendung und Funktion von Pornographie und Sinnlichkeit in pornographischer Literatur. Bevor detaillierter auf die drei Sinnlichkeitskonzepte eingegangen wird, klärt ein Exkurs zur frühen Ästhetikdebatte die möglichen Herangehensweisen an künstlerische Darstellungen.

3.1 Exkurs: Die Anfänge der Ästhetik in Deutschland

Bereits in der Antike stellte sich die Frage nach der Lust- und Unlusterzeugung durch Literaturgenuss, die seit dem aufklärerischen 18. Jahrhundert verstärkt wieder in der philosophischen und psychologischen Ästhetik aufgegriffen wurde.⁴¹ Den Begriff Ästhetik prägte der aufklärerische Philosoph Alexander Gottlieb Baumgarten. Im Jahr 1750 erschien der erste Band seiner *Aesthetica*, deren Titel der »Wissenschaft des sinnlichen Erkennens«⁴² ihren Namen gab. Baumgarten hatte sein Werk mit der Intention verfasst, das sinnliche Erkennen, das dem unteren Erkenntnisvermögen wie Sinn, Phantasie, Geist und Geschmack entspringe, durch Übung zu vervollkommen. Seine *Aesthetica* erfüllt die Aufgabe des Aufzeigens von Möglichkeiten und Wegen, um die Kultivierung des sinnlichen Vermögens zu erreichen.⁴³ »Der Zweck der Ästhetik ist die Vollkommenheit der

40 Sontag, »Die pornographische Phantasie«, S. 48.

41 Vgl. Anz, *Literatur und Lust*, S. 9.

42 Zima, *Literarische Ästhetik*, S. 18. – Majetschak übersetzt Baumgartens auf Latein verfasste Definition der Ästhetik als »Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis«, die »als Theorie der freien Künste, als untere Erkenntnislehre, als Kunst des schönen Denkens und als Kunst des der Vernunft analogen Denkens zu betreiben sei« (Majetschak, *Ästhetik zur Einführung*, S. 19).

43 Vgl. Majetschak, *Ästhetik zur Einführung*, S. 28.

sinnlichen Erkenntnis als solcher. Dies aber ist die Schönheit. Und zu meiden ist die Unvollkommenheit derselben als solcher. Dies aber ist die Häßlichkeit.«⁴⁴ Des Weiteren verfolgte Baumgarten die Absicht, »die als niedere Erkenntnisvermögen diskriminierten Sinne philosophisch zu legitimieren«⁴⁵. Die Konzentration auf die dem niederen Erkenntnisvermögen zugeordneten Sinne leitet sich aus der Herkunft des Begriffs Ästhetik vom griechischen Wort *aisthesis*, welches sich mit ›Sinneswahrnehmung‹ übersetzen lässt, ab. Durch die Begründung der Ästhetik als einer Wissenschaft innerhalb der Philosophie wurde die ursprünglich als allgemein verstandene Sinneswahrnehmung auf die Wahrnehmung des Schönen und der Kunst im Besonderen gelenkt.⁴⁶

Neben der Position Baumgartens, für die die Schönheit eines Kunstwerks darin liegt, wie die Darstellung einer Sache vom Rezipienten »mittels kultivierter Sinneskräfte«⁴⁷ sinnlich vergegenwärtigt wird und zu deren Erfassung schönes, der Vernunft analoges Denken erforderlich ist⁴⁸, bilden die kunstphilosophischen Gedanken von Kant und Hegel die Grundlage für spätere Theorieansätze.

Kant wandte sich gegen Baumgarten. Er vertrat die Ansicht, dass die Schönheit weder durch Übereinstimmung mit beliebigen Kunstregeln noch mit objektiven Eigenschaften der Gegenstände erklärt werden könne, sondern der Beurteilende empfinde ein Kunstwerk dann als schön, wenn es von Einbildungskraft und Verstand übereinstimmend als zweckmäßig angesehen würde und dadurch Lust im Betrachter erzeuge.⁴⁹ Schönheit ist demnach für Kant die Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes und die Enttäuschung der Zweckmäßigkeitserwartung ruft Unlust hervor. Zur Beurteilung der Zweckmäßigkeit dient die Natur als Vorbild, d.h. die von der Natur vorgegebenen Regeln tragen zur Beurteilung bei, und daran lässt sich die Vorrangstellung der Naturschönheit vor der Kunstschönheit ersehen. Die Zweckmäßigkeit ist die einzige Art, die zur »Reflexion über die Gegenstände der Natur in Absicht auf eine durchgängig zusammenhängende Erfahrung«⁵⁰ herangezogen werden darf.

44 Baumgarten, *Ästhetik*, § 14, S. 21.

45 Barck, »Einleitung: Zur Aktualität des Ästhetischen«, S. 308.

46 Vgl. Majetschak, *Ästhetik zur Einführung*, S. 10.

47 Ebd., S. 29.

48 Vgl. Baumgarten, *Ästhetik*, § 242, S. 403ff.

49 Vgl. Majetschak, *Ästhetik zur Einführung*, S. 39, 45.

50 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 25.

Die Bildung eines jeden ästhetischen Urteils basiert auf dem Gefühl der Lust oder der Unlust im Subjekt.⁵¹ Als Lust bezeichnet Kant das interesselose Wohlgefallen, das frei von allem sinnlichen Interesse am Objekt ist.⁵² Dieses Wohlgefallen löst die Kunst von allen außerästhetischen, d.h. didaktischen, erbaulichen oder aufreizenden Zwecken und verbannt Reiz und Rührung als Wirkung aus dem künstlerischen Bereich.⁵³ Das Urteil über die Schönheit ist kein Erkenntnisurteil, weil »nicht über eine Eigenschaft des Gegenstandes, sondern bloß über eine im Zuge der Reflexion über dessen Wahrnehmung sich einstellende Befindlichkeit des urteilenden Subjekts«⁵⁴ verhandelt wird. Die Beurteilung des Schönen kann daher nicht objektiv erfolgen. Anders gesagt, um zu beurteilen, ob etwas schön ist, wird nicht das Erkenntnisurteil, das den begrifflichen Verstand auf das zu bewertende Objekt richtet, herangezogen, sondern das ästhetische Urteil, bei dem sich das Subjekt seiner eigenen Lust- und Unlustempfindungen bewusst wird. Entscheidend für die Bildung eines ästhetischen Urteils, und hierin stimmen Kant und Baumgarten überein, ist der Geschmack.⁵⁵

Während für Baumgarten die Ästhetik eine Theorie der sinnlichen Erkenntnis war und für Kant die Theorie der ästhetischen Beurteilung, fasste Hegel die Ästhetik, wie es heute üblich ist, als »*Philosophie der schönen Kunst*«⁵⁶ auf. Die Schönheit in der Kunst lässt sich als sinnlicher Aufschein von Wahrheit deuten. Hegel knüpft damit theoretisch an Kant an, entwickelt dessen Zweckbegriff jedoch weiter, indem er in der Darstellung des Schönen die Trennung von Mittel und Zweck und Begriff und Gegenstand aufgehoben sieht.⁵⁷ »Eine solche Einheit von Begriff und ihm entsprechender Realität, wie sie das Schöne strukturell zeigt, heißt in der Sprache der hegelschen Philosophie ›Idee‹ [...]«⁵⁸ Diese Idee des Kunstschönen nimmt die besondere Form des Ideals an.⁵⁹ Entspricht eine als wahr bezeichnete Person oder Sache in der Realität ihrem Begriff, ist sie der Idee gemäß, wobei Wahrheit das Absolute ist, das im Kunstwerk erscheint. Schönheit und

51 Vgl. Anz, »Literarische Wertung«, S. 22.

52 Vgl. Anz, *Literatur und Lust*, S. 26.

53 Vgl. Gnüg, *Der erotische Roman*, S. 18.

54 Majetschak, *Ästhetik zur Einführung*, S. 48.

55 Vgl. Majetschak, *Ästhetik zur Einführung*, S. 49. – Die Phrase »ästhetisches Urteil« wird aus der sinnlich-subjektiven Empfindung der reflektierenden Urteilskraft, die sich in der Lust und Unlust des Urteilenden verdeutlicht, hergeleitet, und nicht aufgrund der Urteile über das Ästhetische (Kunst etc.) gebildet (vgl. Majetschak, *Ästhetik zur Einführung*, S. 46).

56 Hegel, *Werke*, Bd. 13, S. 13.

57 Vgl. Hegel, *Werke*, Bd. 13, S. 88.

58 Majetschak, *Ästhetik zur Einführung*, S. 69.

59 Vgl. Hegel, *Werke*, Bd. 13, S. 145.

Wahrheit sind in diesem Verständnis dasselbe. Andererseits unterscheiden sie sich voneinander, denn »[...] die Wahrheit im objektiven Sinne ist die Idee bzw. der Gedanke, *dass* und *wie* eine Sache in ihrer Realität ihren Begriff verwirkliche, noch nicht aber ihre anschauliche Manifestation.«⁶⁰ Bildet der Begriff jedoch eine Einheit mit seiner äußeren Erscheinung, dann ist die Idee nicht nur wahr, sondern schön.⁶¹ Schönheit ist demnach die sinnliche Vergegenwärtigung der Wahrheit.

Anhand der drei angeführten Theorien zur Ästhetik lässt sich bereits die Aufgabe der philosophischen Ästhetik ablesen, die darin besteht, die »Eigengesetzlichkeit der sinnlichen Anschauung und der Kunst zu analysieren, zu beschreiben und in ihrer von diskursiver Rationalität unabhängigen Relevanz für die menschliche Weltorientierung herauszustellen«.⁶²

Obschon die Bedingung der Schönheit den Ästhetikdiskurs dominiert, diskutieren mit Beginn des 19. Jahrhunderts eine Reihe von wissenschaftlichen Erörterungen den Aspekt des Hässlichen in der Kunst. Im Jahr 1853 erscheint Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen*, in welcher er einen systematischen Überblick über die ästhetischen Erscheinungsweisen des Hässlichen gibt. Die Legitimation zur Auseinandersetzung mit diesem Bereich innerhalb der Ästhetik zieht er aus dessen gegenteiliger Position zum Schönen, mit welchem dieser untrennbar verbunden ist.⁶³ Die Vorrangstellung der Schönheit ficht er nicht an. Er sieht das Hässliche als die Negation des Schönen an, das aus diesem Grunde auch das sinnliche Element mit der Hässlichkeit teilt.⁶⁴ Die sinnliche Rezeption des Hässlichen entsteht entweder durch das Erkennen dessen relativer Notwendigkeit für die Gesamtheit eines Kunstwerks oder durch die Anreizung der »abgestumpften Nerven«.⁶⁵ Das Ekelhafte beispielsweise als eine Ausprägung des Hässlichen wirkt deshalb abstoßend, da es die Negation einer schönen Erscheinungsform durch eine Unform ist und in der Auflösung der schönen Form das ästhetische Empfinden verletzt.⁶⁶ Ob Hässlichkeit in positiver oder negativer Rezeption erfahren wird, ist für die Entstehung des Empfindens irrelevant. Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* kann als ein

60 Majetschak, *Ästhetik zur Einführung*, S. 70.

61 Vgl. Hegel, *Werke*, Bd. 13, S. 151.

62 Majetschak, *Ästhetik zur Einführung*, S. 12.

63 Vgl. Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, S. 5.

64 Vgl. ebd., S. 11.

65 Vgl. ebd., S. 52.

66 Vgl. ebd., S. 312f.

Beitrag zum Legitimierungsbestreben von abweichenden Formen innerhalb der ästhetischen Rezeption angesehen werden.

3.2 Barthes' Ästhetik der Textlust

Das sinnliche Erfassen eines Textes ist Barthes zufolge ein wichtiger Aspekt für die Rezeption von Literatur, da der Leser nur freiwillig zu den Büchern strebt, die ihm nach seinen Bedürfnissen Lust zu verschaffen versprechen. Lust ist kein permanenter Zustand, sondern liegt in Alternation mit Unlust vor. Auf Literatur bezogen bedeutet dies, dass literarische Texte Unlustgefühle bewusst kalkulieren, um diese umso lustvoller wieder aufzuheben.⁶⁷ Unlust ihrerseits ist gekennzeichnet von Zwängen, die der Mensch, auch als Leser, vermeiden möchte.

Es gibt eine Vielfalt von Bedürfnissen, die sich mit Literatur lustvoll befriedigen lassen: das Begehren nach Schönheit, nach emotionaler Erregung, nach befreiendem Lachen, nach kontemplativer Ruhe, nach moralischer Erbauung oder auch nach dem Glück der Erkenntnis. Etliche andere Bedürfnisse lassen sich durch Literatur zwar intensivieren, aber nur außerliterarisch befriedigen.⁶⁸

Unter letztere Bedürfnisse subsumiert sich die sexuelle Erregung des Lesers, die durch die unverhüllte Darstellung von sexuellen Wünschen in pornographischer Literatur hervorgerufen, aber nicht vollständig befriedigt werden kann. In nicht-pornographischer Literatur würden sexuelle Phantasien bewusst verhüllt und entstellt bzw. sexuelle Handlungen gänzlich ausgespart.⁶⁹ Damit sind zunächst zwei wesentliche Distinktionsmerkmale von pornographischer gegenüber nicht-pornographischer Literatur genannt. Dennoch beschränkt sich die Vermittlung sexuellen Lustgewinns durch Sprache nicht nur auf Pornographie, sondern ist auch Bestandteil hochrangiger Literatur. Leselust selbst erschöpft sich nicht in der sexuellen Lust und kann dadurch in jedem Literaturgenre empfunden werden.⁷⁰

Erste Grundzüge der Lust am Text hatte Barthes bereits in *Sade Fourier Loyola* entwickelt. Zwar beziehen sich seine Ausführungen auf die titelgebenden Autoren, doch erscheint es möglich, diese Analysen zu verallgemeinern, denn gerade auch bezüglich pornographischer Texte wie der Sades hatte Barthes wertvolle Aussagen getroffen. Er

67 Vgl. Anz, *Literatur und Lust*, S. 232.

68 Ebd., S. 229.

69 Vgl. ebd., S. 210.

70 Vgl. ebd., S. 13.

spricht bei der Analyse der Autorenwerke nicht nur von der Lust am Text, sondern auch von der dargestellten Lust im Text. Es geht ihm bei pornographischen Texten sowohl um die Betrachtung der Sprache als auch des Inhalts, da diese in einem anregenden Verhältnis zueinander stehen, welches Barthes als Gegenüberstellung von Sprache und Ejakulation beschreibt, wobei ihm Sades Werke wesentlich als Erläuterungshilfe dienen.

Das Prinzip der Sadeschen Erotik ist die Sättigung der ganzen Körperfläche: all seine verschiedenen Orte versucht man zu gebrauchen (zu besetzen). Genau das ist das Problem des Satzes (weswegen man von einer Sadeschen Erotographie sprechen muß; die Luststruktur unterscheidet sich nicht von der Sprachstruktur): der (literarische, geschriebene) Satz ist auch ein zu katalysierender Körper, wobei alle seine Primärstellen (Subjekt-Prädikat-Objekt) mit Erweiterungen, Einschüben, Nebensätzen, Determinanten ausgefüllt werden. Diese Sättigung ist freilich utopisch, da (strukturell gesehen) nichts erlaubt, einen Satz zu beenden: man kann ihm stets noch eine Ergänzung hinzufügen, die theoretisch niemals die letzte sein wird [...].⁷¹

Katalyse meint das gleichzeitige Besetzen der Hauptorte der Lust wie Mund, Geschlecht und After, um die Lust zu sättigen. Vergleichbares lässt sich über den Satzkörper sagen und das Bestreben, dessen Lustmöglichkeiten philologisch zu sättigen.⁷² Barthes stellt das Geflecht der erotischen Figuren dem der rhetorischen Figuren gegenüber, die ähnlich aufgeteilt und miteinander kombiniert werden. Zur Untersuchung der ›pornographischen‹ Sprache zählt nach Barthes ebenfalls die Lexik, d.h. die Verwendung der sexuellen Terminologie bzw. die generelle Überschreitung der Begriffsbedeutungen durch neue Inhalte. Sade verwendet eine Sprache, die in ihrer Direktheit die Erregung des Lesers wesentlich beeinflusst. Die Wirkung solch einer Sprache thematisiert Sade in *Die 120 Tage von Sodom*, die sich in der lustvollen Nachahmung des Erzählten durch die Protagonisten offenbart.

Die sexuelle Lexik Sades (wenn sie ›roh‹ ist) vollbringt eine linguistische Glanzleistung: sie bleibt bei der reinen Denotation [...]. Die (sexuellen) Wörter Sades sind ebenso rein wie die Wörter im Wörterbuch. [...] Durch die Rohheit der Sprache bildet sich eine Rede *außerhalb des Sinns*, die jede ›Interpretation‹ und selbst jeden Symbolismus vereitelt, [...]: es ist gewissermaßen *die Sprache ohne Zusatz* (die große Utopie der Poesie).⁷³

71 Barthes, *Sade Fourier Loyola*, S. 147f.

72 Vgl. ebd., S. 147, und vgl. Flaßpöhler, *Der Wille zur Lust*, S. 196 und 248.

73 Barthes, *Sade Fourier Loyola*, S. 153.

Sade beschreibt die Sache selbst, indem er die Geschlechtsorgane und sexuellen Handlungen mit den sie unzweideutig meinenden Begriffen benennt und dadurch auf fäkal- und umgangssprachliche Bezeichnungen wie beispielsweise ›Schwanz‹ und ›ficken‹ zurückgreift. Durch diese Authentifizierungsstrategie überschreitet er die kulturell etablierte Bezeichnungspraxis und sorgt mit der verdorbenen Sprache für die sexuelle Erregung des Lesers.⁷⁴

Bereits in *Sade Fourier Loyola* stellt Barthes klar heraus, dass der Text nicht als intellektuelles Objekt der Reflexion oder des Widerspiegeln angesehen werden soll, sondern als Lustobjekt.⁷⁵ Zudem ist die Wollust am Text »oft nur stilistischer Art: glückliche Ausdrucksformen«. ⁷⁶ Derart konkret hat Barthes die Wollust in *Die Lust am Text* nicht mehr benannt; in seinem späteren Werk bewertet er sie abstrakter als das Umbruch provozierende Neue in der Sprache. Beide Aspekte sind als gleichberechtigte Charakteristika der Wollust zu verstehen.

Barthes beschreibt einen weiteren Aspekt der Textlust in *Sade Fourier Loyola*, der auf ein Verständnis zwischen Autor und Leser zurückzuführen ist.

Zuweilen jedoch erfüllt sich die Lust am Text auf tiefere Weise (und erst dann kann man sagen, daß wir es mit Text zu tun haben): wenn der »literarische« Text (das Buch) in unser Leben eingeht, wenn eine andere Schreibweise (das Schreiben des Anderen) Fragmente unseres eigenen täglichen Daseins zu schreiben vermag, kurz, wenn sich ein Zusammenleben herstellt.⁷⁷

Die Herstellung des Zusammenlebens bezieht sich in diesem Fall auf die Beziehung von Autor und Leser. Der Leser erkennt im Werk des Autors Episoden seines eigenen Lebens wieder, die ihn dadurch an den Autor binden und seine Sprache sowie seinen Text nachvollziehen lassen. Nicht aber notwendigerweise den Inhalt.⁷⁸ Aus diesem Grund entfällt die sittliche Verurteilung des Textes und Autors durch den Leser, d.h. der Lustleser umgeht den moralischen Diskurs.⁷⁹ Dieser Aspekt klammert einseitig wertende Argumente bei der Analyse pornographischer Literatur aus.

74 Vgl. Flaßpöhler, *Der Wille zur Lust*, S. 194.

75 Vgl. Barthes, *Sade Fourier Loyola*, S. 11.

76 Ebd., S. 11.

77 Ebd., S. 11.

78 Vgl. ebd., S. 11, 14.

79 Vgl. ebd., S. 14.

Anhand Sades Werk hat Barthes gezeigt, wie die Lust am Text durch die strukturalistische Analyse der Sprache und Syntax, aber auch durch deren Verbindung mit der Inhaltsebene materialisiert werden kann. Als theoretische Untersuchung der Analysekriterien kann sein später erschienenes »Kultbuch [der] postmoderne[n] Ästhetik«⁸⁰ *Die Lust am Text* angesehen werden. Es ist darüber hinaus eine nie systematisch ausformulierte »Ästhetik der Textlust«, da sich dieses Buch gezielt einer in sich geschlossenen, argumentativen Ordnung verweigert.⁸¹ Barthes geht darin in fragmentarischer und skizzenhafter Weise den Arten und Gründen des Vergnügens an Literatur nach. Ausgangspunkt der Lust ist der Text, den Barthes als ›Gewebe‹ bestimmt:

*Text heißt Gewebe; aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefaßt hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet; [...].*⁸²

Dem Text liegt keine inhärente, von vornherein bestimmte Intention zugrunde, sodass ihm erst über die Bearbeitung des Textes durch den Leser eine eigene Aussage verliehen wird. Der Text wirkt erregend auf den Leser, da er sich stets neu strukturieren lässt, seine Wörter und Sätze allein schon Lust erzeugen können und reizvolle Diskontinuitäten bzw. Widersprüche enthalten. Der Leser soll durch den Text gleichzeitig Freiraum zur eigenen Imagination und Bearbeitung des Textkörpers erhalten, um auf diese Weise den Lustwert des Textes für sich zu steigern.

Wichtige Schlüsselbegriffe der sinnlichen Annäherung an den Text sind zum einen die Metapher des Körpers, d.h. der Text wird als erotischer Körper imaginiert, und zum anderen die Divergenz von Lust und Wollust. Das Zusammenspiel der beiden Eckpunkte der Lusttheorie Barthes' wird dort deutlich, »wo der Leser ein libidinös besetztes Verhältnis zum Text aufbaut, der zu einem Text-Körper wird, zu einem ›lebendigen‹, einem erotischen und begehrenswerten Objekt, das ihn zu fesseln (oder auch abzustoßen) vermag«.⁸³ Der Text als Körper⁸⁴ kann nicht mit dem menschlichen Körper gleichgesetzt

80 Anz, *Literatur und Lust*, S. 21.

81 Vgl. Brune, *Roland Barthes*, S. 171.

82 Barthes, *Die Lust am Text*, S. 94.

83 Brune, *Roland Barthes*, S. 171f.

84 Brune hat herausgearbeitet, dass das Wort ›Körper‹ Barthes' »Mana-Wort« sei, d.h. eine Art Universalwort darstellt und dadurch über eine essentielle Leere verfügt, »die nach signifikanter Füllung drängt, zum dynamischen Element, das die Fluktuationen innerhalb des Symbolischen unablässig vorantreibt und die produktive wie rezeptive Lust am Text hervorbringt« (Ebd., S. 177f.). In *Über mich*

werden, der ausschließlich aus erotischen Beziehungen besteht. Der Text ist eher als ein Anagramm unseres erotischen Körpers anzusehen und zugleich als ein Fetischobjekt für den Leser, indem der Text diesen »durch eine ganze Vorrichtung von unsichtbaren Filtern, selektiven Hindernissen: das Vokabular, die Bezüge, die Lesbarkeit usw.«⁸⁵ erwählt. Der Text wird vor allem an den Stellen erotisch, an denen er unterbrochen ist, d.h. wenn ein Sachverhalt zwar angedeutet, aber nicht ausgeführt wird.⁸⁶ Das erzählerische Hinauszögern gleicht dann dem körperlichen Striptease. Da man den Text nicht als fertiges Produkt mit verborgenem Sinn ansehen darf, sondern als ein ständig zu bearbeitendes »Gewebe«, erhält die Körperlichkeit des Textes Konstruktcharakter, denn »der Körper existiert nur in seinen sprachlich-diskursiv vermittelten Montagen, die im nächsten Moment wieder neu zusammengesetzt oder gänzlich ersetzt werden können.«⁸⁷ Der metaphorische Vergleich von Körper und Text trägt zur sinnlichen Attraktivität von Literatur bei. Auch wenn der Text-Körper lediglich die Phantasie eines erotischen Körpers evoziert.⁸⁸

Vom Ausgangspunkt der Textmerkmale nähert sich Barthes der Thematik der Lust- und Wollusterzeugung. Die Verweigerung Barthes', eine systematische Ordnung der Textlust zu verfassen, wird in seinem Definitionsansatz des Begriffes »Lust« einmal mehr deutlich. In ihm seien sowohl die Lust, im Sinne des Befriedigtseins, als auch die Wollust, im Sinne des Vergehens vor Lust, zusammengefasst, aber manchmal schließe er Wollust auch aus:

Das Wort »Lust« wird hier also (ohne besonderen Hinweis) manchmal auf die Wollust ausgedehnt, manchmal ihr entgegengesetzt. Aber mit dieser Zweideutigkeit muß ich mich abfinden; denn auf der einen Seite brauche ich eine allgemeine »Lust«, um mich auf einen Exzeß des Textes beziehen zu können, auf das, was in ihm jede (soziale) Funktion und jedes (strukturelle) Funktionieren sprengt; auf der anderen Seite brauche ich eine besondere »Lust«, den bloßen Teil der allumfassenden Lust, wenn ich die Euphorie, das Erfülltsein, das Behagen (ein Gefühl des Sattseins, in das die Kultur leicht eindringt) unterscheiden muß vom Schock, von der Erschütterung, vom Vergehen, die der Wollust eigen sind. [...] So muß also der Wortlaut meines Textes sich im Widerspruch bewegen.⁸⁹

selbst beschreibt Barthes das Wort »Körper« als atopisch, d.h. es entziehe sich jeder Topik, ist also nicht einzuordnen und habe demnach keinen fest zugeschriebenen Platz (vgl. ebd., S. 174, und vgl. Barthes, *Über mich selbst*, S. 141).

85 Barthes, *Die Lust am Text*, S. 43.

86 Vgl. ebd., S. 16f.

87 Brune, *Roland Barthes*, S. 177.

88 Vgl. Anz, *Literatur und Lust*, S. 207.

89 Barthes, *Die Lust am Text*, S. 30.

Aus der Alternation zwischen Lust und Wollust am Text ergibt sich die Frage nach der Beziehung der beiden zueinander. Handelt es sich hierbei um einen Gradunterschied – dann ist der Text der Wollust eine logische Weiterentwicklung des Textes der Lust – oder um zwei parallele Kräfte? Barthes' Begriffsbestimmung folgend, können Lust und Wollust als zwei gleichwertige Kräfte angesehen werden, die sich der allgemeinen Lust subsumieren. Doch obwohl Barthes diese differenzierenden Aussagen in seinem Buch vermerkt, zieht er hieraus keine eindeutigen Schlussfolgerungen.

Ungeachtet der Lösung dieser Frage unterscheidet Barthes zwischen einem Text der Lust und einem Text der Wollust. Ersterer befriedigt, erfüllt und erregt Euphorie, er bricht nicht mit der Kultur, der er entstammt und ist an eine behagliche Praxis der Lektüre gebunden. Letzterer zeichnet sich dadurch aus, dass er den Leser in den Zustand des Sichverlierens versetzt, Unbehagen erregt, »die historischen, kulturellen, psychologischen Grundlagen des Lesers, die Beständigkeit seiner Vorlieben, seiner Werte und seiner Erinnerungen erschüttert, sein Verhältnis zur Sprache in eine Krise bringt«⁹⁰.

Der Text der Wollust ist außerhalb jeder Finalität, d.h. ohne Ziel, und definiert sich durch das Extrem der Perversion. Erst dieses Extrem garantiert die Wollust, denn durchschnittliche Perversionen verfangen sich bald im Spiel untergeordneter Finalitäten wie Prestige, Rivalitäten und Prunk. Auch ist Wollust das oberste zu erreichende Ziel eines Textes, für das er über die üblichen Lesererwartungen hinausgeht. Die Wollust kann jedoch nur durch etwas absolut Neues hervorgerufen werden, weil nur das Neue das Bewusstsein erschüttert. In den meisten Fällen, so resümiert Barthes, ist das vermeintlich Neue nur eine Stereotypie der Neuheit. Die Stereotypie geht einher mit der Massenverflachung, die an die jeweilige Sprache der Macht und an die Wiederholung dieser Sprache gebunden ist und durchaus Lust erzeugen kann. Dem gegenüber steht die Gier nach Neuem, die bis zur Zerstörung des Diskurses geht und in der sich der Versuch äußert, die von den Stereotypen verdrängte Wollust wieder ausbrechen zu lassen.⁹¹

Barthes' übergeordneter Begriff von ›Lust‹, wie ihn das obige Zitat beschreibt, lässt sich zu der von Kant geforderten »Zweckmäßigkeit eines Dinges«⁹², hier des Textes, in Beziehung setzen. Barthes konterkariert den für die Bewertung von Kunst notwendig

90 Barthes, *Die Lust am Text*, S. 22.

91 Vgl. ebd., S. 62.

92 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 32.

erachteten Begriff der Schönheit durch den Exzess, das den Umbruch provozierende Neue, und die Textrezeption verlangt bei ihm nicht den beurteilenden Einsatz von Verstand und sinnlicher Einbildungskraft, sondern ausschließlich den der Sinne. Aber letztlich bildet der Geschmack des Rezipienten, und in diesem Punkt stimmt Barthes mit Kant überein, die Grundlage für die Beurteilung eines Textes, nur dass die daraus resultierende Lust bzw. Unlust sich an dessen sinnlichen Vorlieben und nicht an vorgegebenen Richtlinien misst. Der Begriff des interesselosen Wohlgefallens, der bei Kant mit der Zweckfreiheit der Rezeption verflochten ist, wird von Barthes nicht vertreten, d.h. er lässt die Reizwirkung des Textes auf den Leser durchaus zu und marginalisiert den Schönheitsanspruch. Der Aspekt des sinnlichen Rezipierens begründet ebenfalls den fragmentarischen Charakter der Theorie Barthes', da Textlust nicht reflektierend beschrieben werden kann, sondern performativ erfasst werden muss. Diese Bedingung deutet auf eine praktische Umsetzung der verschiedenen Thesen zur Textlust in seinem »Essay«⁹³ hin, die den Leser die beschriebene Lust ebenfalls sinnlich erfassen und nicht nur vernunftbedingt reflektieren lassen. Hinweise für diese Vermutung stellen beispielsweise das offene Ende der theoretischen Ausführungen sowie sein in Fragmenten abgefasster Text, der andeutet und doch verhüllt und somit die Imagination des Lesers stimuliert, dar.

Obwohl die sinnliche Komponente der Textrezeption in *Die Lust am Text* durchgehend erotisch verknüpft ist, weist Barthes darauf hin, dass diese Lust nicht physiologisch motiviert ist. Ihm geht es um das sprachliche Lusterleben, das gerade an die literarische Sprache am stärksten gebunden ist. Für Barthes ist der Lustleser ein Mensch, der alle Sprachen zusammenbringt, um Wollust zu erzielen. Möglicherweise hat er dabei das Sprachspiel und die daraus folgende Pluralität der Lesarten eines Textes im Sinn. Die Lust entsteht auch aus der Offenheit des Textes, die dem Leser Raum für eine eigene Bearbeitung gibt.⁹⁴ Dieser Raum ermöglicht eine Dialektik der Begierde, d.h. das Nichtvoraussehen der Wollust bindet den Leser an den Text, indem ihm diese suggestiv in Aussicht gestellt wird.⁹⁵

Die Lust am Text kann, und hier öffnet Barthes das eng gefasste sprachliche Erleben, über Figuration und Darstellung ebenfalls auf die inhaltliche Ebene des Textes übertragen

93 Anz, *Literatur und Lust*, S. 21.

94 Vgl. ebd., S. 41f.

95 Vgl. Barthes, *Die Lust am Text*, S. 10.

werden. Figuration bedeutet, dass der erotische Körper im Text erscheint, z.B. in Form einer Romanfigur, die Begierde erregt, oder dass die Textstruktur selbst »Fetischobjekte, erotische Orte«⁹⁶ birgt. Die Darstellung hingegen ist eine gehemmte Figuration. Die Begierde rückt hinter andere Sinngebungen wie Wahrheit, Moral und Lesbarkeit. Natürlich kann auch Begierde thematisiert werden, aber sie tritt nicht aus dem Rahmen der Romanhandlung und bleibt innerhalb der Fiktion. In diesem Zusammenhang steht die Bewertung der Lusterzeugung pornographischer Texte, die über die sprachliche Darstellung erfolgt:

Der Text der Lust ist nicht zwangsläufig der, der von Lust berichtet, der Text der Wollust ist niemals der, der eine Wollust erzählt. Die Lust der Darstellung ist nicht an ihren Gegenstand gebunden: die Pornographie ist nicht sicher.⁹⁷

Auf diese Weise begründet Barthes die Trennung der körperlichen Triebe von der Lust am Text, die sich dann ausschließlich an den Signifikanten orientiert.⁹⁸ Er stellt sich damit gegen eine Subsumption der psychischen Prozesse unter physiologische Körperbedürfnisse. Durch die Separation von den körperlichen Trieben wird die lustvolle Textproduktion »in autoreferentielle Schleifen überführ[t], die zu ihrem eigenen Zweck werden«.⁹⁹ Lediglich die Signifikanten bilden die Bedingung und den Vollzug der Textlust. Die Einstufung der Inhaltsfrage als sekundär kann auch auf Überlegungen bezüglich der ästhetischen Vorstellungen des Rezipienten zurückzuführen sein, da die sinnliche Lusterzeugung durch den Inhalt einer Gratwanderung gleicht. Wenn Barthes in die Analyse der Texte Sades den Inhalt einbezieht, geschieht dies zur Verdeutlichung der sprachlichen Lust, die syntaktisch und lexikalisch den Inhalt adaptiert. Die Untersuchung des Zusammenwirkens von Sprache und Inhalt bietet einen wesentlichen Anhaltspunkt für die Annäherung an pornographische Texte. Einen starken Einfluss auf das Lusterleben des Lesers übt die Verwendung der Lexik, beispielsweise über Neologismen, aus. Die stilistische Qualität eines Textes im Allgemeinen gilt es zu analysieren, um die

96 Ebd., S. 83.

97 Ebd., S. 83.

98 Vgl. ebd., S. 96. – Zur Bedeutung des Terminus Signifikanz äußert sich Barthes folgendermaßen: »Was ist Signifikanz? Der Sinn, *insofern er sinnlich hervorgebracht wird*« (Ebd., S. 90). Zima hebt hervor, dass der Begriff des Signifikanten bei Barthes nicht mit dem von de Saussure gleichzusetzen ist, »[d]enn Barthes' Signifikant ist weitaus mehr als die phonetische Einheit des Zeichens: Er ist zugleich dessen graphischer Aspekt, er ist Klang im musikalischen Sinn, Bild in allen Bedeutungen dieses Wortes und im allgemeinen jedes vieldeutige Zeichen, das im Begriff nicht aufgeht« (Zima, *Literarische Ästhetik*, S. 272).

99 Brune, *Roland Barthes*, S. 182.

Stimulanzen der Lust zu eruieren. Hierzu zählen unter anderem Satzbau, Intertextualität, Präsuppositionen, die Gliederung des Textes in Lust und Unlust erweckende Abschnitte sowie auf inhaltlicher Ebene die Figuration.

3.3 Batailles ›Erotiktheorie‹

Das Erotische ist für Bataille mit dem von der alltäglichen Lebenswelt Ausgeschlossenen und Verfemten verbunden, das sich im sinnlosen Verlust, der Verausgabung, der Zerstörung und dem Tod offenbart, welche auf die Grenzerfahrung rekurrieren.¹⁰⁰ Erotik, Pornographie und Obszönität stellen »Wege zur souveränen Subjektivität« dar und sind »Ausdrucksexzesse einer existenziellen Selbstverwirklichung«.¹⁰¹ Die Beschreibung der das Erotische determinierenden Abstrakta unternimmt Bataille in einem offenen Theoriesystem.

Seine theoretischen Ausführungen und literarischen Werke legen nahe, dass die Erotiktheorie ebenfalls Pornographie impliziert.¹⁰² Die von Bataille vorgenommene Unterscheidung zwischen erotischer Literatur und mechanischer Pornographie begründet sich, unter Ausklammerung der in beiden Formen auftretenden Wiederholungen der sexuellen Handlungen, in der Möglichkeit der Erotik, über die Unzulänglichkeit der Sprache das Unmögliche darzustellen und in letzter Konsequenz den Tod als Ergebnis eines exzessiven Lebens zu zeigen. Die Aufhebung der Trennung ist zulässig, sobald sich aus der Symbiose von erotischer Literatur und Pornographie die Darstellung des Unmöglichen ergibt.¹⁰³ Für die Zuordnung zur Pornographie spricht Susan Sontags Sichtweise, Batailles erzählerisches Werk als »Kammermusik der pornographischen Literatur« zu bezeichnen. Sie begründet ihre Zuordnung mit dem übermächtigen Trieb, den seine Erzählungen thematisieren, und »der jedes Interesse an der Person, das über deren Rolle in der sexuellen Dramaturgie hinausgeht, ausschließt«¹⁰⁴ sowie mit der von Bataille vorgenommenen anschaulichen Darstellung der Triebbefriedigung.

100 Vgl. Wiechens, *Bataille zur Einführung*, S. 23.

101 Jurgensen, *Beschwörung und Erlösung*, S. 126.

102 Auch Jurgensen behandelt in Bezug auf Bataille Pornographie und Erotik als Synonyme (Vgl. ebd., S. 129).

103 Als Beispiel für die Verquickung von erotischer Literatur und Pornographie führt Bataille die Werke des Marquis de Sade an, der auf die pornographischen Wiederholungen nicht verzichtet hat, über diese aber zum »Gipfel des Unmöglichen« gelangt (vgl. Bataille, *Die Erotik*, S. 273).

104 Sontag, »Die pornographische Phantasie«, S. 74.

Im Zentrum seiner Theorie steht die »ambivalente Erfahrung der Grenzüberschreitung, die zwischen Angst und Entsetzen auf der einen Seite, intensivem Verlangen und Lust auf der anderen Seite angesiedelt ist«¹⁰⁵. In enger Beziehung zu der als wesentlich angesehenen Überschreitung steht der Tod als Endpunkt des individuellen, menschlichen Lebens, der erst die erotische Transzendenzerfahrung ermöglicht. Bataille geht von einem grundlegenden, periodisch auftretenden Bedürfnis des Menschen nach gewaltsamen Erfahrungen der eigenen wie fremden Auflösung und Zerstörung aus.¹⁰⁶

Erotik ist in Batailles Verständnis als eine besondere Spielart der »sexuellen Zeugungstätigkeit« definiert, die sich dadurch auszeichnet, dass sie ein von der Fortpflanzung unabhängiges psychisches Streben darstellt. Sie ist ein »Jasagen zum Leben bis in den Tod«.¹⁰⁷ Die Erotik hat also die sexuelle Aktivität des Menschen inne, umgekehrt muss sexuelle Aktivität aber nicht zwangsläufig erotisch wirken wie beispielsweise dann, wenn sie animalisch ist. Außerdem entspringt sie dem Aufkommen einer schamhaften Sexualität, der eine Zeit der Sexualität ohne Scham vorausgegangen war. »Die Erotik ist im Bewußtsein des Menschen das, was das Sein in ihm in Frage stellt.«¹⁰⁸ Für Bataille bildet die Überschreitung den Hauptschlüssel zur Erotik; ein weiterer wichtiger Zugang ergibt sich über die Polarität von Kontinuität und Diskontinuität. Die Erotik selbst kann in drei Formen unterteilt werden: die Erotik der Körper, die Erotik der Herzen und schließlich die heilige Erotik. Erotik ist von einer Heiligkeit umgeben, so Bataille, die schlicht als Kontinuität des Seins bezeichnet werden kann. Obwohl jede Form von Erotik heilig ist, bezieht sich die drittgenannte auf die Bedeutung von ›heilig‹ im engeren Sinne, auf die religiöse »Gottes-Liebe«¹⁰⁹, die auf der Suche nach der Kontinuität des Seins über die unmittelbare Welt hinausstrebt.

Alle drei Formen der Erotik sind bestimmt vom Streben nach Kontinuität. Der Mensch lebt in der Diskontinuität in Vereinzelung und versucht diese in der Erotik aufzuheben. Er strebt zur Kontinuität, die im Tod bzw. der Auflösung erreicht ist. Auf diese Weise werden Menschen Teil der Kontinuität des Seins. Kurz: Im Tod bzw. in der Betrachtung des Todes haben die Menschen als diskontinuierliche Wesen die Möglichkeit, Kontinuität zu

105 Wiechens, *Bataille zur Einführung*, S. 9.

106 Vgl. ebd., S. 58.

107 Bataille, *Der heilige Eros*, S. 10.

108 Ebd., S. 25.

109 Ebd., S. 15.

erfahren. Die Erlangung der Kontinuität ist demnach nur möglich, wenn sich der Mensch als Ganzes aufs Spiel setzt. Er leidet unter seiner Isolierung in der diskontinuierlichen Individualität. Das menschliche Kontinuitätsstreben kann ersatzweise auch in der Erotik befriedigt werden, denn auch hier gleitet der Mensch von der Diskontinuität in die Kontinuität, ein Hinweis darauf, warum der sexuelle Höhepunkt auch als ›kleiner Tod‹ bezeichnet wird. Sade, als Kronzeuge Batailles, bestimmte den Tod als den Gipfel der erotischen Erregung.

Die innere Erfahrung der Erotik gleicht der Erfahrung des Selbstverlustes. Im Übergang von der Diskontinuität zur Kontinuität steht das elementare Sein als Ganzes auf dem Spiel, begründet in der Gewalttätigkeit und der mit ihr verbundenen Erregung. Dieser Übergang ergibt sich aus der Vergewaltigung des in der Diskontinuität konstituierten Seins. Die *Erotik der Körper* ist demnach eine Vergewaltigung der Partner in ihrem Sein. Der Mensch wird in seinem »Allerinnersten« getroffen. Während des Übergangs in den Zustand des erotischen Verlangens löst sich das im Diskontinuierlichen konstituierte Sein verhältnismäßig auf. Auflösung entspricht hier dem Begriff des losen Lebens, der meist mit sexueller Aktivität verbunden ist. Im Auflösungsprozess, worin dem männlichen Partner die aktive, dem weiblichen die passive Rolle zukommt, verschmelzen die beiden Partner, um am Ende gemeinsam denselben Grad der Auflösung zu erreichen. Erotik beinhaltet schon immer die Auflösung vorgebildeter Formen. »Der ganze Aufwand der Erotik ist im Grunde nur darauf ausgerichtet, die Struktur jenes abgeschlossenen Wesens zu zerstören, das die Partner des Spieles im Normalzustand sind.«¹¹⁰ Für die Erotik der Körper ist Entblößung eine entscheidende Handlung. Die Nacktheit signalisiert den Wunsch, von der Ichbezogenheit in die Kontinuität des Seins überzugehen; sie ist das Gegenteil eines abgeschlossenen Zustands, der diskontinuierlichen Existenz. Das Sein kann sich nur selbst erzielen, wenn es den diskontinuierlichen Zustand exzessiv überschreitet.¹¹¹ In der Erotik, als einem Weg, die Kontinuität zu erlangen, verschwindet das diskontinuierliche Leben nicht, sondern es wird lediglich in Frage gestellt. Der Radikalität, mit der Sade die erotische Maximalerregung in letzter und tödlicher Konsequenz sieht, möchte Bataille nicht zustimmen. Das diskontinuierliche Leben wird nur maximal gestört, es muss nicht beendet werden. Wesentlich ist, zu wissen, wie viel

110 Ebd., S. 16f.

111 Vgl. Bergfleth, »Leidenschaft und Weltinnigkeit«, S. 384.

Kontinuität im Diskontinuierlichen ertragbar ist. Die allein durch den Tod endgültig hergestellte Kontinuität darf nicht überwiegen, erst dann stellt sich das Streben nach Kontinuität ein. »Es handelt sich darum, in eine auf Diskontinuität gegründete Welt so viel Kontinuität einzulassen, wie diese Welt ertragen kann. Die Abirrung Sades geht über diese Möglichkeit hinaus.«¹¹² Der Bruch mit der Diskontinuität, die Herausforderung des Todes, ist in der Vorstellung der Menschen von Anfang an mit dem Tod verbunden gewesen, und dieses Wissen um den Tod verleiht der Erotik ihre Besonderheit. In der erotischen Aktivität ist es der Aspekt der tödlichen Angst, gepaart mit Wollust, der den Grund für die Sinnlichkeit und Lust bildet.¹¹³ Bataille ist überzeugt, dass, ob es sich um reine Erotik oder körperliche Sinnlichkeit handelt, die Intensität sich in dem Maße steigert, wie die Zerstörung, der Tod für den Menschen fühlbar wird. Es fällt schwer, die Lebensverheißung der Erotik in Zusammenhang mit dem verschwenderischen Tod zu sehen. In dieser Verbindung offenbart sich, »daß es in der Pornographie letztlich nicht um das Sexuelle geht, sondern um den Tod. Das soll freilich nicht heißen, daß jede Pornographie offen oder insgeheim vom Tode spricht. Nur die Werke, die von jener spezifischen und eindrucksvollen Variation der Themen der Wollust und des ›Obszönen‹ handeln, tun dies. Jedes wahrhaft obszöne Streben ist auf die Befriedigung im Tod gerichtet, die der Befriedigung des Eros folgt und sie übertrifft.«¹¹⁴ Die Rolle des Todes in Zusammenhang mit der Überschreitung soll nicht wörtlich genommen werden, da »die literarischen Exzesse des Erotismus, des Rausches und des Todes [...] vielmehr dem Aufbrechen habitueller eingefahrener Verhaltens- und Denkmuster [dienen].«¹¹⁵ Der Tod kann eher als eine Verwirrung und Störung betrachtet werden. Die Ausschweifungen zielen letztlich auf eine Freiheit der Sinne von den künstlich auferlegten Schranken ab.

Die *Erotik der Herzen* geht aus der Erotik der Körper hervor, sie ist jedoch freier und nicht so düster wie die körperliche Erotik, obwohl sie deren stabilisierende Erscheinungsform durch die gegenseitige Zuneigung der Liebenden darstellt. Die Erotik der Herzen setzt auf der Ebene der geistigen Sympathie fort, was vorher in der Verschmelzung stattfand. Durch die Leidenschaft zwischen zwei Wesen wird Kontinuität hergestellt, die jedoch unerreichbar ist, da es unwahrscheinlich scheint, dass die Liebenden ausreichend lange

112 Bataille, *Der heilige Eros*, S. 18.

113 Vgl. ebd., S. 101.

114 Sontag, »Die pornographische Phantasie«, S. 74.

115 Kögler, *Michel Foucault*, S. 72.

vereint sind, um die Kontinuität zu erlangen. In diesem Fall vereint sich das Streben nach Kontinuität mit der Angst, diese nicht zu erreichen, denn die Liebenden sind sich der drohenden Trennung bewusst. Daher lässt sich die Kontinuität in der körperlichen Intimität eher erlangen. Bestimmt die Leidenschaft die Beziehung zweier Liebender, dann schließt sie auch Mord oder Selbstmord ein. Im geliebten Wesen würde für den Liebenden die Kontinuität des Seins, die Wahrheit des Seins sichtbar. Eine Beziehung ohne diese Leidenschaft kann nur als eine neue Form der Diskontinuität angesehen werden.

Die Charakteristika der dritten, von Bataille erwähnten Form der Erotik, der *heiligen Erotik*, sind die Opferung und das mystische Erleben bzw. die innere Erfahrung,¹¹⁶ d.h. das Erleben kann durch die Opferung ermöglicht werden:

Das Opfer stirbt, und die dem beiwohnen, haben an einem Element teil, das der Tod des Opfers offenbart. Dieses Element ist das, was man, [...], das *Heilige* nennen kann. Das Heilige ist eben die Kontinuität des Seins, denen geoffenbart, die ihre Aufmerksamkeit in einem feierlichen Ritus auf den Tod des diskontinuierlichen Wesens richten. Durch den gewaltsamen Tod wird die Diskontinuität eines Wesens gebrochen: Was bleibt und was in der eintretenden Stille die angstvollen Seelen spüren, ist die *Kontinuität* des Seins, der das Opfer zurückgegeben wurde. Nur eine spektakuläre Tötung, [...], ist geeignet zu offenbaren, was gewöhnlich der Aufmerksamkeit entgeht.¹¹⁷

Bataille sieht Parallelen zwischen der Tötung im rituellen Opfervorgang und entfesselter Erotik, da der Liebende die geliebte Frau nicht weniger auflöst, als der Opferpriester den Menschen oder das Tier bei der Schlachtung. Beide Arten der Auflösung sind durch äußere Gewalteinwirkung gekennzeichnet, der sich das Opfer öffnet.¹¹⁸

Andererseits bezieht sich die heilige Erotik nicht nur auf Körperliches, sondern auch auf die Liebe zu Gott bzw. zu etwas generell Heiligem. Durch die mystische Erfahrung kann das Subjekt einen Bruch in der eigenen Diskontinuität herstellen, um so das Gefühl der Kontinuität zu erwecken. Dabei darf es nicht gestört werden. Die an die Realität gebundenen Formen der Erotik der Körper bzw. der Herzen benötigen zur Erzeugung des Kontinuitätsgefühls stets auch ein anderes Wesen. Die heilige Erotik ist in dieser Hinsicht

116 ›Ich verstehe unter *innerer Erfahrung* das, was man gewöhnlich *mystische Erfahrung* nennt: die Zustände der Ekstase, der Verzückung oder wenigstens einer meditativen Gemütsbewegung. Aber ich denke weniger an die *glaubensmäßige* Erfahrung, an die man sich bisher halten mußte, als an eine entblößte Erfahrung, die selbst ihrer Herkunft nach von Bindungen an einen beliebigen Glauben frei ist. Darum liebe ich das Wort *Mystik* nicht« (Bataille, *Die innere Erfahrung*, S. 13).

117 Bataille, *Der heilige Eros*, S. 21.

118 Vgl. ebd., S. 86.

aufgrund des mystischen Erlebens relativ autark. Die innere Erfahrung der Religion ähnelt der der Erotik, deshalb hat Bataille beide Sachverhalte in seiner Theorie verknüpfend betrachtet. Für ihn folgen Sinnlichkeit und Mystik denselben Prinzipien. »Wegen der Intensität der Erfahrung sei die Erotik mit der Mystik vergleichbar.«¹¹⁹

Die beiden Bestandteile der Erotik, Tod und Sexualität, werden jedoch durch Verbote unter Kontrolle gehalten. Diese haben die Funktion, gewaltsame, destruktive Prozesse zu neutralisieren und richten sich hauptsächlich gegen die Gewalttätigkeit, die in der Natur des Menschen angelegt ist. Nach Bataille entstanden Verbote parallel zur Ausbildung des Menschen als Arbeitskraft. Aufgrund der Notwendigkeit der Arbeit werden die Triebe in vernünftige Bahnen geleitet und somit gezügelt. Der Vernunft des alltäglichen Lebens kommt die Aufgabe zu, die Ordnung zu bewahren. Die menschliche Gemeinschaft definiert sich von den Verboten her, »ohne die sie nicht zu jener *Welt der Arbeit* geworden wäre, die ihr Wesen ausmacht.«¹²⁰ Der Mensch gehört sowohl der Welt des Verbots als auch der Welt der Übertretung an. Bataille behauptet, dass von den zwei ursprünglichen Verboten eines der Tod, das andere die Sexualität sei. Zur Unterstützung seiner These verweist er auf die Gebote der christlichen Religion, die prägend sind für die allgemeine Moral und die Sexualmoral des Abendlandes im Besonderen. Bataille erklärt so die enge Beziehung zwischen intensiver Lust und Angst. Dem Sexualitätsverbot sind verwandte Verbote subsumiert wie beispielsweise das Inzestverbot. Dem Verbot hängt immer eine Art Ruhm an, etwas Göttliches. In der Ausübung von Gewalt in der Erotik wird der Mensch zum Souverän. Verbote reizen zur Überschreitung, mehren die Begierden und sind die Triebkraft der Erotik, denn »die Tabuisierung eines Lustobjekts, das Verbot also, [vermag] die Lust auf dieses Objekt ins Unermeßliche zu steigern [...]«.¹²¹ Die Menschlichkeit, als Grenzmarke der Verbote, wird in der Erotik überschritten und beschmutzt, sodass es bis zum Verbrechen kommen kann, da für die Steigerung des sexuellen Genusses immer neue Wege gesucht werden. Die Beschmutzung als Wesen der Erotik steigert sich zusätzlich in dem Maße, wie die begehrte Frau schön ist.¹²² Gerade auch aus der Spannung zwischen Tabu und Tabuverletzung entsteht die Transgression, die erotische Ekstase, sodass die Spannung Voraussetzung für die Entgrenzung des Ich wird.¹²³

119 Ingelfinger, »Jelineks Gegenentwurf zu Batailles Geschichte des Auges«, S. 202.

120 Bataille, *Der heilige Eros*, S. 37.

121 Anz, *Literatur und Lust*, S. 164.

122 Vgl. Bataille, *Der heilige Eros*, S. 142f.

123 Vgl. Luckow, »Nachwort«, S. 226.

In der Erotik geht es nicht um die Negation des Verbots, denn das Verbot der Welt der Arbeit wird vom Individuum anerkannt und ist Bedingung für die Möglichkeit der Überschreitung. Bataille versteht das Verhältnis zwischen Verbot und Überschreitung als ein dialektisches. Die Überschreitung legitimiert die Strenge des Verbots und das Verbot selbst enthält permanent die Möglichkeit einer Überschreitung.

Aber im Augenblick des Überschreitens empfinden wir die Angst, ohne die es das Verbot nicht gäbe: das ist die Erfahrung der Sünde. Die Erfahrung führt zur vollendeten Überschreitung, zur geglückten Überschreitung, die das Verbot aufrechterhält, und zwar es aufrechterhält, *um es zu genießen*. Die innere Erfahrung der Erotik verlangt von dem, der sie macht, eine nicht weniger große Sensibilität für die Angst, die das Verbot begründet, wie für das Verlangen, das zu seiner Übertretung führt.¹²⁴

Die innere Erfahrung der Grenzüberschreitung durch Verlust, Tod oder Todesnähe vermittelt dem Individuum eine Identifikation und mystisch-rauschhafte Verschmelzung mit der Welt, sodass es durch die Überschreitung seine volle Unabhängigkeit und Souveränität erfahren kann, d.h. in der simulierten Erfahrung des Todes wird die Subjektivität des Individuums gesteigert. Der vollständige Verlust der Distanz zu allen Erscheinungsweisen der Lebenswelt wirft das Subjekt auf seine reine Existenz zurück. Sollte das Verbot jedoch wirken, findet keine innere Erfahrung statt.

Aus der von Bataille thematisierten Überschreitung und der daraus resultierenden Souveränität des Individuums leiten sich wesentliche Aspekte für die Literaturanalyse ab:

Für die Literatur heißt dies, daß Bataille nicht bei der ihr noch immer primär zugewiesenen gesellschaftlichen Widerspiegelungs- oder Kritikfunktion anhält. Literatur ist für ihn mehr. Sie ist brennende Notwendigkeit, wenn sie von dem zu sprechen vermag, was der Einzelne bei seiner Subjektwerdung verwirft und verwerfen mußte, und von dem, wogegen Gesellschaften und Gemeinschaften sich zusammenschließen. Für Georges Bataille ist so Gegenstand der Literatur das dem Subjekt und der Gesellschaft *Heterogene*. Er nennt es auch das *Böse*, [...].¹²⁵

Im enger Beziehung zur Darstellung des Heterogenen¹²⁶ steht die souveräne, literarisch orientierte Überschreitung der eigenen Grenzen, denen man als Leser in der eigenen schwachen Existenz nicht gewachsen ist. »Souveränität ist die Fähigkeit, sich unbekümmert um den Tod über die Gesetze zu erheben, die die Erhaltung des Lebens

124 Bataille, *Die Erotik*, S. 40.

125 Finter, Helga, »Vorwort«, S. 7.

126 Unter dem Begriff des Heterogenen subsumieren sich Phänomene, die Verwirrung, Abscheu, Ekel und (Todes-)Angst hervorrufen können (vgl. Wiechens, *Bataille zur Einführung*, S. 12).

gewährleisten.«¹²⁷ Der souveräne Mensch leugnet durch die Grenzüberschreitung den Sinn und Nutzen der Lebenserhaltung. Bataille schreibt, dass allein die Poesie, die die Grenzen der Dinge negiert und zerstört, dem Leser die Grenzenlosigkeit der Welt zu vermitteln vermag.¹²⁸ Aufgabe der Literatur ist es nicht, aufgrund kollektiver Notwendigkeit Grenzen zu setzen. Würde sich Literatur kritisch engagieren, untergrabe sie auch die Souveränität des Lesers. Bataille möchte, dass Literatur das Böse im Gegensatz zum Guten darstellt, weil das Böse seine Souveränität in sich selbst trägt, d.h. die souveränen Impulse des Menschen verkörpert und dadurch an den Leser vermittelt.¹²⁹ Wichtig ist, dass sich das Böse immer in Negation zum Guten sieht. In der Negation liegt die Verbotsüberschreitung, die erst die Anziehungskraft des Bösen ausmacht.

Bataille sieht die Literatur als heilig an, da sie die wesentlichen Momente der Religion wie Verbot, Überschreitung, Tabu und Transgression übernimmt, wenn auch nur fiktiv. Wobei ›heilig‹ nicht die Sachverhalte an sich meint, sondern die Möglichkeiten, die sie eröffnen. In der Literatur können Gemütsregungen durchgespielt werden, wie jene der Sinnlichkeit, der Feste, jene, die aus dramatischen Begebenheiten, aus Liebe, Trennung und Tod erwachsen, weil der Mensch ein Bedürfnis verspürt, darüber zu kommunizieren und diese Erregungen zu erleben. Bataille nennt sie die »außerordentlichen Augenblicke der starken Kommunikation«:¹³⁰

Diese Augenblicke sind untereinander nicht gleich: häufig suchen wir sie um ihrer selbst willen (dabei haben sie nur ihren Sinn im Augenblick, ihre Wiederkehr bewirken zu wollen, ist ein Widerspruch in sich), was uns mit Hilfe armseliger Mittel auch gelingen mag. Trotzdem können wir auf das (selbst schmerzliche, herzerreißende) Wiedererscheinen des Augenblicks nicht verzichten, in dem sich ihre Unergründlichkeit den Bewußtseinswesen enthüllt, die sich grenzenlos vereinen und sich wechselseitig durchdringen. Lieber mogeln, um nicht endgültig oder allzu schmerzlich zerrissen zu werden: wir unterhalten eine unauflösliche Bindung zum Ärgernis, das wir um jeden Preis erregen wollen, dem wir nichtsdestoweniger zu entfliehen suchen – aber eine möglichst wenig schmerzliche in Form der Religion oder der Kunst (welche die Macht der Religion teilweise erbt).¹³¹

127 Bataille, *Die Literatur und das Böse*, S. 163.

128 Vgl. ebd., S. 76.

129 Vgl. Bergfleth, »Die Souveränität des Bösen«, S. 209.

130 Bataille unterscheidet eine schwache von einer starken Kommunikation. Während erstere den Bereich der Arbeitswelt, der Vernunft, aber auch der alltäglichen Unterhaltung umfasst, deckt die zweite emotionale Grenzerfahrungen ab und ist dadurch mit der Souveränität des Menschen verbunden (vgl. Bataille, *Die Literatur und das Böse*, S. 181).

131 Ebd., S. 181f.

Literatur hat aus Batailles Sicht eine Ersatzfunktion inne, d.h. literarische Erotik und pornographische Darstellungen substituieren die reale Erfahrung und setzen Grenzüberschreitungen um, die der Leser in seiner Realität vermeiden möchte. Auch wenn diese Erfahrung als zu einseitig kritisiert werden kann, da erst der reale Schrecken den Reiz verstärkt und das Verlangen stimuliert.¹³² Aus diesem Ansatz des Bösen in der Sinnlichkeit lassen sich ungewöhnliche, pornographische Darstellungen in der Literatur und ihre Reizwirkung auf den Leser erklären.

3.4 Foucault: Das Wissen über Sinnlichkeit und Pornographie

Foucaults ursprüngliches Vorhaben bestand darin, eine Genealogie der Wissenschaft des Sex zu schreiben. Er wollte nicht über dessen systematische Repression berichten, sondern sich ihm über Techniken und Prozeduren annähern, die eine Bildung des Wissens über Sexualität ermöglichen, um die Mechanismen zu untersuchen, die im Zusammenhang mit der Bildung des Wissens gleichzeitig eine »Wahrheit«¹³³ über den Sex produzieren. Die Frage ist, in welcher Art und Weise Wahrheit produziert wird und wie sie wirkt. Dabei muss bedacht werden, dass die Diskurse der Wahrheit auch wechseln können. Aus diesem Ansatz heraus verfasste Foucault die Trilogie *Sexualität und Wahrheit*, die jedoch nur im ersten Band *Der Wille zum Wissen* auf sein ursprüngliches Vorhaben eingeht.¹³⁴

Der für diese Untersuchung vornehmlich wichtige Aspekt leitet sich daher aus Foucaults *Der Wille zum Wissen* ab: die Entwicklung des abendländischen Wissens über Sexualität, dessen Organisation und die sich aus diesem Wissen ergebenden Konsequenzen für den Menschen als sexuelles Subjekt. Er untersucht in diesem Rahmen die Dreiecksbeziehung zwischen Macht,¹³⁵ Wissen und Sex¹³⁶/Sexualität. Sein Ziel ist, zu zeigen, wie sich die Diskurspraktiken, die sich aus dem Wissen ergaben, mit der Macht verbanden. Die Macht ist im Verständnis Foucaults nicht das Negative, »das (dualistisch) ein Positives als das

132 Vgl. Sontag, »Die pornographische Phantasie«, S. 76.

133 Wahrheit bezeichnet die »Macht, die den als wahr akzeptierten Diskursen eigen ist« (Foucault, *Dispositive der Macht*, S. 178).

134 Vgl. Erdmann, »Die Literatur und das Schreiben«, S. 260.

135 »Die Macht ist der Name, den man einer komplexen strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt« (Foucault, *Der Wille zum Wissen*, S. 114). Fink-Eitel konkretisiert Foucaults Aussage, indem er Macht als eine Einheit beschreibt, die eine heterogene Vielheit von Kräfteverhältnissen umfasst (vgl. Fink-Eitel, *Foucault zur Einführung*, S. 89).

136 Der Begriff Sex umfasst bei Foucault nicht nur das Lustvolle, sondern auch das Geschlecht (vgl. Foucault, *Der Wille zum Wissen*, S. 14).

voraussetzt, *was unterdrückt wird*«,¹³⁷ sondern das Positive, das aus dem erlangten Wissen produktiv eine Wirklichkeit schafft. Macht und Wissen stehen in dem Verhältnis zueinander, dass der Wille zum Wissen gleichzeitig ein Wille zur Macht ist.

Die Kontrolle und Macht erhält nur derjenige, der den Willen hat, sich das Wissen über Sexualität anzueignen. Dies geschieht, wie Foucault herausgearbeitet hat, in Form des Geständnisses, das den Weg des Abendlandes zur Wahrheit des Sex und der Sexualität¹³⁸ bedeutet. Das Wissen über Sexualität entwickelte sich in den religiösen Institutionen, den pädagogischen Maßnahmen, den medizinischen Praktiken und in den Familienstrukturen. Die Macht über das Wissen von Sexualität konzentriert sich nicht auf eine Gruppe innerhalb der Gesellschaft, sondern »sie zieht sich durch die feinsten Risse auf der ganzen Oberfläche des sozialen Feldes gemäß einem System von Relais, Konnexionen, Transmissionen, Distributionen etc.«.¹³⁹

Seit dem Mittelalter obliegt dem Geständnis die Produktion der Wahrheit über den Sex, wobei die Interpretationsrechte nicht bei dem liegen, der spricht, sondern bei dem, der zuhört und urteilen darf. Zur Prüfung der Wahrheit wird das Geständnis den Regeln des wissenschaftlichen Diskurses unterworfen. Das ständige Sprechen über Sex ist die Form des Abendlandes, mit Sexualität umzugehen und Erkenntnisse weiterzugeben. Ein sexuell konnotiertes Geständnis stellt gleichzeitig eine Form der Bedürfnisbefriedigung dar, sodass Literatur, die pornographische Erlebnisse schildert, umgekehrt als kokettes Geständnis aufgefasst werden könnte.¹⁴⁰ Durch die Art des Sprechens über Sex können je nach Intention des Erzählers sexuelle Bilder aufgebaut oder destruiert werden. Anhand dessen zeigt sich der Wert des Geständnisses in der sexualisierten Gesellschaft. Foucault bezeichnet die Form des Sprechens über Sex als »*scientia sexualis*«, im Gegensatz zur »*ars erotica*« von Kulturen wie Indien, China oder Rom. In der »*ars erotica*« wird die Wahrheit »aus der Lust selber gezogen, als Erfahrung gesammelt, auf ihre Qualität hin analysiert und in ihren Ausstrahlungen im Körper und in der Seele verfolgt, und dieses

137 Fink-Eitel, *Foucault zur Einführung*, S. 81.

138 Die Wahrheit des Sex bezieht sich auf die ideale Norm einer heterosexuellen, fortpflanzungsorientierten und monogamen Geschlechtsidentität. Hingegen umfasst die Wahrheit der Sexualität die Perversionen, die im Geständnis zum Vorschein kommen bzw. die im Zuge der Geständnispraxis erst produziert werden (vgl. Flaßpöhler, *Der Wille zur Lust*, S. 34).

139 Foucault, »Die Macht und die Norm«, S. 40.

140 Die Beichte stellt das klassische pornographische Motiv dar. In der Pornographie des 18. Jahrhunderts ist es üblich gewesen, dass der Geistliche die Beichtsituation zur sexuellen Verführung der Beichtenden ausnutzte (vgl. Hartwig, *Sexuelle Poetik*, S. 231).

kunstvolle Wissen wird unter dem Siegel des Geheimnisses in der Initiation durch einen Meister an jene übertragen, die sich seiner würdig erwiesen haben und die es nun wieder in ihre Lust einströmen lassen, um sie intensiver, stärker, vollkommener zu machen.«¹⁴¹ Im Gegensatz dazu ist die Wissenschaft des Sex in der westlichen Zivilisation eine Art Wissen, das eher aus dem Begehren als der Lust entsteht. Der Meister initiiert auch nicht, sondern verhört und analysiert, um die Lust des Subjekts dem Diskurs anzupassen. Aber trotz der grundlegenden Unterschiede bestehen einige Bezüge zwischen den beiden Gesellschaftsarten wie Geheimhaltungsimperative, ein bestimmtes Verhältnis zum Meister (Beichtvater) und ein ganzes Spiel von Verheißungen.

Im Geständnis wird das eigene Begehren zum Diskurs. Durch das Geständnis können Perversionen offen gelegt werden, die zur Festigung der Norm behandelt werden müssen. Denn um erlangtes Wissen über Sexualität besser bewerten zu können, wird mit dem 19. Jahrhundert das legitime, d.h. verheiratete, sich fortpflanzende Paar als Norm angenommen. Von ihm aus bestimmen sich die Gesetze des Sex und daraus folgend die Bewertung der Abweichungen.¹⁴² Zweck des Geständnisses ist es, Wissen über die verschiedenen Ausprägungen der Sexualität zu erhalten und zu sammeln. An der Vielfalt der beschriebenen Sexualpraktiken und sexuellen Verhaltensweisen kann sich das Individuum orientieren und sich selbst als Sexualsubjekt konstituieren. Laqueur hat treffend den Zusammenhang zwischen dem gesellschaftlichen Wissen über Sexualität und der daraus folgenden Sexualitätserfahrung dargestellt.

Sexualität, sagt er [Foucault, J.J.], ist keine dem Fleisch inhärente Eigenschaft, die von verschiedenen Gesellschaften gepriesen oder unterdrückt wird [...]. Vielmehr ist sie eine Weise, das Selbst zu formen »in der Erfahrung des Fleisches«, das aber selbst wiederum »durch und um bestimmte Formen des Verhaltens herum« gestaltet ist. Diese Formen ihrerseits stehen in bezug zu historisch spezifizierbaren Wissenssystemen, also zu Regeln darüber, was naturgegeben ist und was nicht, und zu dem, was Foucault »einen Modus oder eine Beziehung zwischen dem Individuum und dem Selbst« nennt, »wodurch ihm möglich wird, sich selbst als sexuelles Subjekt inmitten anderer zu erkennen«. (Allgemeiner gesprochen bestimmten diese Wissenssysteme darüber, was innerhalb ihrer überhaupt gedacht werden kann.)¹⁴³

141 Foucault, »Das Abendland und die Wahrheit des Sexes«, S. 100.

142 Die Tatsache der Normung der individuellen Sexualität anhand der heterosexuellen Ehe bezeichnet Butler in ihren Arbeiten als Zwangsheterosexualität (vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 8).

143 Laqueur, *Auf den Leib geschrieben*, S. 26. Laqueur zitiert auszugsweise aus der Einleitung von *Der Gebrauch der Lüste* (siehe Foucault, *Der Gebrauch der Lüste*, insbesondere S. 10-13); sein Buch bietet

Laqueur bezieht das medizinische Wissen über den menschlichen Körper ein, welches in Kumulation mit dem gesellschaftlichen Wissen über Sexualität das gesamte Wissen bildet, aus dem sich das Individuum die Elemente zieht, die es zur Konstituierung seiner selbst als sexuelles Subjekt benötigt.

Die Macht als Vielfalt von Kräfteverhältnissen, die eine Gesellschaft beherrschen, ist also einerseits produktiv aufgrund des Geständnisses, Foucault nennt dies Einpflanzung von Perversionen, d.h. Schaffung von Sexualitäten, andererseits aber auch repressiv. Das permanente Sprechen über Sex und Sexualität zielt auf die Kontrolle der Formen, die sich der repressiven Ökonomie der Reproduktion verweigern. Dadurch wird beispielsweise das Bevölkerungswachstum und die Produktion von Arbeitskräften sichergestellt. Ein Interesse, das stark im 18. Jahrhundert auftritt und daher die Sexualität in den Fokus rückt, denn diese muss zum Nutzen der Gemeinschaft optimal funktionieren. Foucault weist die Entstehung der Repressionshypothese bereits für das 17. Jahrhundert nach. Die Mechanismen der Repression hätten sich jedoch seitdem zunehmend aufgelockert.

Der Machtdiskurs, wie ihn Foucault beschreibt, geht einher mit dem Unterdrückungsdiskurs. Foucault hat in seiner Diskursanalyse über die Geschichte der Sexualität herausgearbeitet, dass diese Unterdrückung jedoch konstruiert sei mit dem Zweck, den ›normalen‹ Vorgang Sex, der ganz banal der Fortpflanzung, dem Genuss und der Lust dient, mit einem größeren Geheimnis zu versehen. Gerade auch in modernen Gesellschaften wird Sex nicht verheimlicht, sondern man spricht unaufhörlich über ihn und macht ihn, wie oben erwähnt, als ›das‹ Geheimnis geltend. Sex ist der Knotenpunkt unseres Lebens, wir definieren uns als Individuen stark über unsere Sexualität, welche sowohl als Darstellungsmittel für uns als auch für unsere Einordnung in die Gesellschaft wichtig ist. Auf folgende Weise formuliert Foucault diese Tatsache im Gespräch mit Bernard-Henri Lévy: »Um zu wissen, wer du bist, mußt du wissen, was mit deinem Sex los ist.«¹⁴⁴ Vor dem Hintergrund des Unterdrückungsdiskurses wird Sexualität zu einem Freiheitsversprechen, d.h. eine individuelle Revolte, ein Ausbrechen, um dem Diskurs vermeintlich zu entfliehen. Gegenüber Lévy hat Foucault die Verbreitung der Vorstellung von einer Unterdrückung den »Sexologen, Ärzten und Polizisten des Sex« zugeschrieben:

hauptsächlich eine detaillierte Übersicht über die medizinhistorischen Debatten zur Sexualität und deren Beherrschung.

144 Foucault, »Nein zum König Sex«, S. 176.

Ja, und deshalb stellen sie uns eine furchtbare Falle. Sie sagen zu uns etwa: »Ihr habt eine frustrierte und stumme Sexualität, die von heuchlerischen Verboten unterdrückt wird. Also kommt zu uns, sprecht euch aus, zeigt uns das alles, vertraut uns eure schlimmsten Geheimnisse an...« Dieser Typ von Diskurs ist in der Tat ein erstklassiges Macht- und Kontrollwerkzeug. [...] Er nutzt ihren Glauben aus, es reiche schon, die Schwelle des Diskurses zu überschreiten und einige Verbote aufzuheben, um glücklich zu sein. Und er führt genau dazu, die Revolten und Freiheitsbewegungen niederzuschlagen und zu parzellieren...¹⁴⁵

Die Sexualität ist also nicht das, was die Macht fürchtet, sondern das, wodurch sie wirkt. Das Erkennen des ›Gemachtseins‹ der Diskurse enthebt sie ihres universalen Anspruchs.

Foucault geht in seinen Überlegungen so weit zu fragen, ob die Macht nicht Zwang, Lust und Wahrheit verbinde und dadurch eine Wollust entstehe, die gerade durch das Wühlen, Aufscheuchen und Deuten der verschiedenen Wahrheiten über den Sex hervorgerufen würde. Er unterwandert den Unterdrückungsdiskurs mit der möglichen Annahme, dass die Macht ein Interesse daran hat, die Wahrnehmung ihres Einflusses auf die Konstruktion von Sexualität gering zu halten.

Die vorgebliche Freiheit des Sexualitätsdiskurses beinhaltet jedoch einige Einschränkungen, denn Impotenz und Frigidität sind von ihr ausgeschlossen, sie werden schlichtweg ignoriert und daher nicht akzeptiert; das Geheimnis und der Unterdrückungsdiskurs können nur aufrecht erhalten werden, wenn Sex immer höchsten Lustgewinn und keine Enttäuschung bzw. Unlust verspricht. Hinzu kommt die Stigmatisierung perverser Sexualität wie Homosexualität, Exhibitionismus und Fetischismus, die der Disziplinierung des Individuums dient und die Norm bestätigt, um einen Kontrollverlust zu vermeiden.

Foucault negiert die Repressionshypothese jedoch nicht komplett. In seinen Augen stellt sie nur vereinfachend dar, was viel zu komplex ist, nämlich die Mechanismen der Macht. Sexualität und Subjekt sind Produkte und damit Bestandteile der Macht und können nicht von ihr getrennt werden.¹⁴⁶ Repression des Sex heißt, dass der freie Gebrauch von Sex verboten ist. Foucault verhandelt nicht über die Existenz der Verbote, sondern fragt nach ihrer Rolle. Geht es in den Verboten wirklich um den Sex oder doch nur oberflächlich? Könnten die Verbote nicht einfach nur »Fallen« sein, um von einer komplexen und positiven Strategie abzulenken?¹⁴⁷ Um diese positive Strategie zu erhalten, ersetzt er die Vorstellung von einer repressiven Macht durch ein technisches und strategisches Raster,

145 Ebd., S. 181f.

146 Vgl. Fink-Eitel, *Foucault zur Einführung*, S. 85.

147 Vgl. Foucault, »Das Abendland und die Wahrheit des Sexes«, S. 103.

d.h. der Sex wird nicht zurückgewiesen, sondern stellt sich als positive Ökonomie der Körper und der Lust dar, da Sex im Abendland bezüglich der Lust als Prinzip der Intelligibilität und des Maßes funktioniert. Nur solange der Sex als Gesetz jeglicher Lust angesehen wird, lässt sich die Notwendigkeit seiner Einschränkung und Kontrolle rechtfertigen. »Im Abendland (anders als in den Gesellschaften, die eine ars erotica haben, wo die Intensivierung der Lust auf die Desexualisierung des Körpers zielt) hat diese Kodifizierung der Lust durch die ›Gesetze‹ des Sexes schließlich zu dem Gesamtdispositiv der Sexualität geführt.«¹⁴⁸ Das Sexualitätsdispositiv als Verknüpfung von Sexualdiskursen und -praktiken fußt auf dem Allianzdispositiv. Ursprünglich ging es um Machtsicherung durch ein System des Heiratens, das aufgrund der Beziehungen den eigenen Besitz mehren und das Ansehen sichern sollte. Es verlor an Einfluss, als die ökonomischen Prozesse und politischen Strukturen sich veränderten. Das Allianzdispositiv wurde nicht vom Sexualitätsdispositiv abgelöst, sondern beide überschneiden sich, wobei das Sexualitätsdispositiv heute dominiert. Aufgrund dieser Veränderung und aus der Sorge einer »biologischen Verantwortlichkeit für das Menschengeschlecht« entwickelt sich seit dem 18. Jahrhundert im Abendland das Sexualitätsdispositiv, dessen wesentlicher Bestandteil die Fokussierung des Körpers und seiner Kräfte ist¹⁴⁹ und das dominiert wird von »vier großen strategischen Komplexen[n], die um den Sex spezifische Wissens- und Machtdispositive entfalten«.¹⁵⁰ Die vier Komplexe umfassen die Hysterisierung des weiblichen Körpers, die Pädagogisierung des kindlichen Sex, die Sozialisierung des Fortpflanzungsverhaltens und die Psychiatrisierung der perversen Lust.¹⁵¹ Der Komplex der Hysterisierung des weiblichen Körpers analysiert die Frau als von Sexualität durchdrungen und bringt sie aufgrund ihrer Gebärfähigkeit in Verbindung mit dem Gesellschaftskörper. Sie ist darüber hinaus ein funktionelles Element innerhalb der Familienstruktur und trägt die Verantwortung für die Erziehung der Kinder. Die beiden sichtbarsten Formen der Hysterisierung sind die Mutter und ihr Negativbild der nervösen Frau. Der Komplex der Pädagogisierung des kindlichen Sex definiert das Kind als vorsexuelles Wesen an der Schwelle zur Sexualität, dessen »gefährliche[r], bedrohliche[r] und bedrohte[r] Sexualkeim« der Aufsicht durch Eltern, Erzieher, Ärzte und Psychologen bedarf. Zum Erhalt des dritten Komplexes, der Sozialisierung des Fortpflanzungsverhaltens, werden

148 Foucault, »Die Machtverhältnisse durchziehen das Körperinnere«, S. 431.

149 Vgl. Fink-Eitel, *Foucault zur Einführung*, S. 92.

150 Foucault, *Der Wille zum Wissen*, S. 125.

151 Vgl. ebd., S. 126f.

Maßnahmen ergriffen, die das genormte Paar durch politische Sozialisierung an ihre Verpflichtungen gegenüber dem Gesellschaftskörper erinnern und durch medizinische Sozialisierung den Praktiken der Geburtenkontrolle krankheitserregende Wirkungen zuschreiben. Das letzte, zum Dispositiv gehörende Element, die Psychiatrisierung der perversen Lust, betrifft die Isolierung und Analyse des sexuellen Instinkts und der mit ihm verbundenen Anomalien sowie der daraus erwachsenden Korrekturtechniken.

Die Entwicklung des Sexualitätsdispositivs zeigt, dass der These von der Unterdrückung der Sexualität durch die modernen Formen der Gesellschaft widersprochen werden kann. Erstens ist die Sexualität an Machtdispositive gebunden, die sich in jüngster Zeit entwickelt haben, zweitens weitet sie sich erst seit dem 17. Jahrhundert zunehmend aus, und drittens ist sie von Beginn an auf eine Intensivierung des Körpers als Wissensgegenstand und als Element in den Machtverhältnissen bezogen und nicht auf die Reproduktion.¹⁵² Sollte eine Befreiung vom Sexualitätsdispositiv angestrebt werden, so kann diese nicht über die Dekodierung jeder Lust als Ausdruck von endlich aufgedecktem Sex erfolgen, sondern nur über die Desexualisierung, d.h. durch eine allgemeine Ökonomie der Lust, die nicht sexuell normiert ist.¹⁵³

Flaßpöhler weist darauf hin, dass der Wille, nach Foucault das beste Mittel, um Wissen über die breite Diversifikation der Sexualität zu erlangen, auch in dem Sinne repressiv ist, in dem er die Lust unterdrücken bzw. korrigieren möchte, die er als Nebeneffekt des Geständnisses hervorbringt. Sie ist der Ansicht, dass Foucault die sexuelle Erregung der Geständnispraxis in seiner Abhandlung nicht thematisiert, weil »eine pornographisch-stimulierende Diktion«¹⁵⁴ gerade wegen des neutralen Vokabulars nicht anzunehmen ist. Foucault geht davon aus, dass Seelsorge (Macht) und Pornographie das gleiche primäre Ziel verfolgen: den Imperativ, über alles zu sprechen. Flaßpöhler widerspricht dieser Ansicht, indem sie als oberste Intention der Pornographie die Erregung, das Stimulieren hervorhebt. Die Macht zwingt zum Sprechen, um mit dem erworbenen Wissen normierend auf den Gesellschaftskörper einwirken zu können, die Pornographie hingegen bedient sich der vielfältigen Sexualitätsdiskurse, um zu wissen, was erregend wirkt. Sie zitiert die Diskurse lediglich. »Darüber hinaus vernachlässigt er [Foucault, J.J.], dass sich die Wahrheit des Sexualitätsdiskurses in die Körper einschreibt, während sich die porno-

152 Vgl. ebd., S. 129.

153 Vgl. Foucault, »Die Machtverhältnisse durchziehen das Körperinnere«, S. 431.

154 Flaßpöhler, *Der Wille zur Lust*, S. 29.

graphische ›Wahrheit‹ ausschließlich stimulierend, nicht aber konstruierend auswirkt.«¹⁵⁵

Ausgangspunkt für die Anwendung von Foucaults Wissenstheorie auf pornographische Literatur ist die Gleichsetzung des Geständnisses mit den pornographischen Beschreibungen in den Romanen. Der Leser in der Gestalt des Zuhörenden kann über die ›Geständnisse‹ urteilen bzw. sie bewerten. Über die expliziten Beschreibungen werden die dargestellten sexuellen Verhaltensweisen zu Wissensobjekten, die der Leser seiner Erfahrung und seinem Sexualitätsdispositiv zuführen kann. Durch die Formierung des literarischen Geständnisses als einer Quelle des Wissens haftet ihm etwas Kokettes an, das dazu ermächtigt, mit dem Sexualitätsdispositiv zu spielen.¹⁵⁶ Eine andere Sicht auf die Verarbeitung des Wissens bieten Flaßpöhlers Aussagen. Sie sieht in der Pornographie kein Äquivalent zum Geständnis, sondern lediglich einen Zweitverwerter von Sexualbeichten, indem diese über die Pornographie dargestellt bzw. zitiert werden mit dem Ziel der Erregung des Konsumenten. Literatur sei dann nicht mehr primär eine Wissensquelle für den Leser, sondern übernehme die Funktion der Diskursdarstellung.

Foucault hatte sich mit den Werken Sades und Batailles beschäftigt, die er aufgrund ihrer Verwendung der Sprache als Instrument der Übertretung schätzte. Seiner Meinung nach müsste Literatur idealerweise einen Gegendiskurs bilden, der die Tiefen der Sprache ausreizt, indem er den Erfahrungsbereich, der jenseits der Grenze liegt, zur Darstellung bringt. Am deutlichsten kann dies über die Thematik der Sexualität geschehen, deren Grenzen und Verbote am offensichtlichsten sind.¹⁵⁷

Die Konzepte dieser drei Theoretiker stellen ein Beobachtungsdispositiv bereit, um sich pornographischer Literatur zu nähern, ohne in Wertung und Interpretation zu verfallen, mit dem Ziel, sich lediglich über die narrativen Modelle und Funktionen sinnlich zu verständigen.

155 Ebd., S. 59.

156 Im Zusammenhang mit dem literarischen Geständnis steht die von Foucault eruierte antike Praxis der Selbstbildung durch Korrespondenz, d.h. der Adressat war zu freundschaftlicher Stellungnahme aufgerufen, um mit seinen Reflexionen und seiner Kritik zur Selbstgestaltung des Absenders beizutragen (vgl. Kögler, *Michel Foucault*, S. 78). In Anwendung auf die hier untersuchte Literatur ist nur der Aspekt der Reflexion weiterhin aktuell, da die Selbstdarstellung der Figuren sich um den Aspekt der Selbstbildung verringert, der nun aufseiten des Rezipienten liegt.

157 Vgl. Meister, »Die Sprache, die nichts sagt und die nie schweigt«, S. 256.

4 Zu Verfahren und Funktion von Sinnlichkeit und Pornographie

Bei den zur Analyse ausgewählten Romanen von Elfriede Jelinek, Michel Houellebecq und Charlotte Roche handelt es sich um in der literarischen Öffentlichkeit etablierte und in den Feuilletons vielfach diskutierte Texte der Gegenwartsliteratur, denen das Attribut ›pornographisch‹ aufgrund der detailliert geschilderten, sexuellen Handlungen der Protagonisten zugeschrieben wird. Teilweise erfolgt diese Zuordnung zur Pornographie durch das Hervorrufen sexueller Erregung, das neben der detaillierten Darstellung ein weiteres Distinktionsmerkmal von pornographischer gegenüber nicht-pornographischer Literatur darstellt.¹⁵⁸ Die ausgewählten Romane sind dennoch keine typischen Vertreter des Genre Pornographie, da ihre poetologischen Strategien die sexuellen Beschreibungen nutzen, um über sich hinaus auf gesellschaftliche Diskurse zu verweisen und in ihrem Diskursbeitrag die Grenzen des sexuell und ästhetisch Möglichen zu überschreiten, indem sie auf tabuisierte Spielarten der Sexualität zurückgreifen. Diese Eigenschaft pornographischer Literatur ist wesentlich für die folgende Untersuchung der Romane.

Für Jelineks Roman *Lust* bildet die Sexualität die Folie für eine überzeichnete Wiedergabe des Herrschaftsverhältnisses zwischen den Geschlechtern. Houellebecqs *Die Möglichkeit einer Insel* ordnet den menschlichen Sexualkörper in die Warenwelt des Kapitalismus ein und weist auf dessen medial geprägte Formung hin. Auch Roche übernimmt in *Feuchtgebiete* den Diskurs der pornographischen Filme, aber sie kontrastiert ihn mit der verdrängten, obszönen Seite der Lust. Die drei Romane lassen sich der Pornographie zuordnen, aber sprengen deren Genregrenzen, indem sie die pornographischen Elemente nicht affirmativ, sondern kritisch verwenden und dadurch die literaturwissenschaftlichen Vorstellungen von Pornographie erweitern.¹⁵⁹ Wie sich die sinnliche Lust in den Romanen

158 Um den Begriff der ›Pornographie‹ enger zu fassen und sich ihm wertneutral anzunähern, hat Ulrich Joost einen Katalog über die die literarische Pornographie beeinflussenden Kriterien aufgestellt. Neben dem Kriterium der Produktionsästhetik, das nach der erregenden Intention fragt, führt er die Rezeptionsästhetik, die juristische und moralische Deutung des Begriffs, die psychologischen Bedingungen einer Phantasiesexualität, die historische Einordnung, die literaturwissenschaftliche Berücksichtigung eines Wesensmerkmals des pornographischen Gestaltens, den pädagogischen und aufklärerischen Aspekt und den Einfluss des Mediums ein (vgl. Joost, »Die Angst des Literaturwissenschaftlers bei der Sexualität«, S. 315ff.). Die praktische Erprobung dieses umfassenden Kriterienkataloges steht bisher aus und bietet sich als Grundlage für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung an.

159 In diesem Sinne üben die ausgewählten Romane eine Bindefunktion zwischen Pornographie und ›hoher Literatur‹ aus und sind als eine Art Übergangs- bzw. Schwellenliteratur zu verstehen. Sie verfügen nicht

konkret darstellt und inwieweit eine Annäherung über die Konzepte Roland Barthes', Georges Batailles und Michel Foucaults möglich ist, wird im Folgenden untersucht.

4.1 Jelineks obszöne Pornographie

Der Roman *Lust* trug schon zu seinem Erscheinen im Jahr 1989 das Etikett der Anti-Pornographie, obwohl allein die sprachliche und thematische Beschäftigung mit Sex gerade ein Viertel des Gesamttextes einnimmt und schon aus diesen Gründen nicht als Gattungsvertreter der Pornographie bzw. Antipornographie gesehen werden kann.¹⁶⁰ Elfriede Jelinek versteht ihre Arbeiten jedoch durchaus als antipornographisch, da die »drastischen Stellen« nicht »aufgeilen«, sondern einen »Bewußtmachungsprozeß« einleiten sollten. In diesem Sinne sind sie politisch zu verstehen.¹⁶¹ Im Fall des Romans *Lust* ist Anti-Pornographie deshalb nicht als Genrezuordnung zu verstehen, sondern als Art, sich Pornographie zu nähern. Pornographie erhält den Charakter eines Theorems in dieser von Jelinek konstruierten Wirklichkeit.¹⁶²

4.1.1 Ordnung der Geschichte

Der Plot des Romans ist rudimentär und weist die charakteristischen Eckpunkte auf, die Jelinek für ihre Diskurskritik benötigt. Neben der Marginalisierung der Handlung verarbeitet *Lust* weitere Sujets der Pornographie wie männliche Dauerpotenz, Geschichtslosigkeit und Austauschbarkeit der Protagonisten.¹⁶³

Das Eheleben des Direktorenpaars Gerti und Hermann beruht auf einfachen Spielregeln. Sie kümmert sich um die Gemütlichkeit des gemeinsamen Heimes, indem sie das Kind seinem gesellschaftlichen Rang entsprechend erzieht und dem Mann stets sowohl in sexueller als auch umsorgender Hinsicht zu Diensten ist. Er geht in diktatorischer Weise seinen Aufgaben als Fabrikdirektor in einem österreichischen Skiort nach und erfüllt die

nur über die eine Intention der sexuellen Erregung, sondern haben derer viele (vgl. Sontag, »Die pornographische Phantasie«, S. 52).

160 Vgl. Luserke, »Ästhetik des Obszönen«, S. 92f. – Luserke spricht eine Differenzierung an, die auch Joost später aufgreift, indem er vorschlägt, eine Unterscheidung zwischen der Textsorte »Pornographie« und »pornographischen Texten« in Abhängigkeit von der Quantität der sexuellen Beschreibungen vorzunehmen (vgl. Joost, »Die Angst des Literaturwissenschaftlers bei der Sexualität«, S. 315ff.).

161 Vgl. Jelinek, »Der Sinn des Obszönen«, S. 102. – Jelinek thematisiert im Roman trotzdem die sexuelle Erregung des männlichen Lesers, indem sie ihn nach Schilderung der Vergewaltigung Gertis auf der Skipiste anspricht: »Na, meine Herren und Helden, lassen Sie mich einmal durch den Sucher schauen, Sie haben doch selber jeder ein spannendes Glied!« (Lu, 203)

162 Vgl. Hartwig, *Sexuelle Poetik*, S. 249.

163 Vgl. ebd., S. 236.

materiellen Wünsche seiner Kleinfamilie. Durch die zunehmende Verbreitung von Aids – die Infektionskrankheit datiert den Roman auf die 1980er Jahre und erklärt die äußeren Umstände, die zur Situation in *Lust* führen – stellt der Mann sein Fremdgehen ein und beginnt seine Frau täglich brutal sexuell zu misshandeln. Zur Attraktivitätssteigerung beschenkt er sie mit Reizwäsche. Sie versucht sich den Übergriffen zu entziehen, indem sie das gemeinsame Kind schützend zwischen sich und ihren Mann schiebt. Das Kind selbst gebärdet sich bereits wie eine Reproduktion des Direktoren-Ich.

Die sexuellen Attacken und die Wiederholungen des Alltags lassen Gerti alkoholabhängig werden und verleiten sie zu Ausbruchsversuchen, die aufgrund ihrer Trunkenheit zu hilflosen Irrfahrten werden. Auf ihrer ersten Flucht wird sie vom Jurastudenten Michael angesprochen, der es schafft, mit seiner unverhüllten, sexuellen Gier ein Begehren in ihr zu wecken, sodass sie beide zum Höhepunkt gelangen. Anschließend liefert Michael Gerti bei ihrem Mann ab, der sie daraufhin, um seine Macht über sie zu bekräftigen, vergewaltigt und ihr ihre Trunksucht vorhält. Der Seitensprung wird bei dieser Machtdemonstration und im weiteren Verlauf der Handlung von den Ehepartnern nicht offen thematisiert.

Gerti fährt am darauf folgenden Tag in die Stadt, um sich für Michael mit entsprechenden Konsumartikeln zu verschönern. Diesen trifft sie anschließend auf der Skipiste, wo er seinen Freunden von dem Erlebnis mit Gerti amüsiert erzählt. Die gesamte Gruppe misshandelt daraufhin Gerti und setzt sie anschließend in ihr Auto. Gerti betrinkt sich im nächsten Wirtshaus und wird dort wiederum sexuell belästigt und ausgeraubt.

Sobald Gerti heimgekehrt ist, vergewaltigt ihr Mann sie sofort. Er hat deshalb den Sohn mit einem Schlafmittel betäubt. Als Gerti dies bemerkt und auch ihre Lebenssituation in dieser Ehe reflektiert, verlässt sie wieder umgehend das Haus, um zu Michael zu fliehen. Dieser lehnt es ab, Gerti aufzunehmen, und liefert sie somit dem ihr folgenden Hermann aus, der sie schon eingeholt hat und sie zurück in sein Auto schleift, wo sie unter den Blicken von Michael erneut brutal vergewaltigt wird. Michael nutzt diese Machtdemonstration, um sich selbst zu befriedigen. Anschließend kehrt Hermann mit seiner flüchtigen Frau heim, die daraufhin in einem unbeaufsichtigten Moment den gemeinsamen Sohn ermordet.

4.1.2 Die Sinnlichkeit im Kreuzfeuer der Geschlechter

Die hässliche Ästhetik der Textlust

Der Titel des Romans verheißt zunächst Lust an der Lektüre. Doch Titel und Roman konterkarieren die Lesererwartungen, indem nicht nur die sexuellen Defizite der Protagonisten thematisiert werden, sondern auch die strukturellen und stilistischen Merkmale zunächst Unlust im Leser hervorrufen, da mit der Lektüre einige ›Leseanstrengungen‹ einhergehen. Die »drastischen Stellen« werden meist nicht stringent erzählt, sie sind durch Texteschübe unterbrochen und dem Leser stellt sich die Aufgabe, die Szenenstücke zu einem Gesamtbild zusammenzufügen: »Die Verschränkung der verschiedenen Ebenen in den 15 Kapiteln des Buchs durchbricht Jelinek fortwährend durch Autorinnenkommentare, die jegliche Identifikation mit den beschriebenen Figuren oder den sexuellen Szenen verwehren.«¹⁶⁴

Eine Identifikation verwehren auch die distanzierenden Bezeichnungen der Charaktere. Sie werden entweder aufgrund ihrer Geschlechtszugehörigkeit benannt oder sind nach ihrer Funktion definiert. Die Figuren werden zu Bedeutungsträgern, deren wichtigstes Moment die Geschlechtsmarkierung ist.¹⁶⁵ Gerti wird als die Frau und die Mutter, Hermann als der Mann und der Direktor bezeichnet. Die Trias wird durch den Studenten Michael vervollständigt. Die Vornamen der Protagonisten tragen militärische Bedeutung und hypertrophieren den ›Krieg der Geschlechter‹, den Jelinek in *Lust* zeichnet.¹⁶⁶ Über die Namensgebung werden die Figuren bereits destruiert und als typisiertes Personal vorgeführt. Entsprechend ihrer Geschlechtszugehörigkeit und im Sinne der Buchintention beschreibt Jelinek die Protagonisten bei der Ausführung rollenkonformen Geschlechtsverkehrs, den sie den herrschenden Sexualdiskursen anpasst und in dem sie durch ihre Sprache pornographische Sprach- und Bildmuster und die zugehörigen Ideologeme durch verfremdende Imitation und Zitation destruiert.¹⁶⁷

164 Luserke, »Ästhetik des Obszönen«, S. 97.

165 Vgl. ebd., S. 96.

166 Der Vorname Gerti/Gertrud leitet sich aus den althochdeutschen und germanischen Bezeichnungen für Speer und Kraft/Stärke ab. Hermann entspricht den althochdeutschen Formen von Kriegsschar/Heer und Mann. Der Name Michael leitet sich vom gleichnamigen Erzengel ab, der in der christlichen Überlieferung als siegreicher Heerführer gegen den Satan kämpfte (vgl. Kohlheim, *Lexikon der Vornamen*, S. 112, 129, 184).

167 Vgl. Anz, »Über Lust und Unlust am Text«, S. 196.

So steht die Frau [Gerti, J.J.] still wie eine Klomuschel, damit der Mann [Hermann, J.J.] sein Geschäft in sie hineinmachen kann. Er drückt ihr den Kopf in die Badewanne und droht, die Hand in ihr Haar gekrallt, daß wie man sich bettet so liebt man. Nein, weint die Frau, an ihr hängt keine Liebe. [...] Er reißt ihr Steuer herum und zwingt sie, ihn anzuschauen. Er kehrt sich wütend ihre Vorderfront zu, zwingt sie, seinen verhallenden Pimmel anzufassen, der schon wieder zu zucken beginnt, [...]. Er drückt der Frau das Haar in seinen Erguß, in den Rest davon, den ihre einfältigen Augen erblicken sollen. Die Frau wird mit Sperma eingeschmiert. (Lu, 38f.)

Diese Sprachsituation kann auf zwei Ebenen Lust beim Leser erzeugen. Entsprechend der bewusstmachenden Absicht Jelineks ist diese Lust auf der ersten, inhaltlichen Ebene jedoch nicht libidinöser Art, sondern Jelineks Karikatur des pornographischen Erzählens befriedigt und bestätigt die kritische Leserposition in Bezug auf patriarchale Macht.¹⁶⁸

Das obige Textbeispiel zeigt pointiert, dass die Lustdifferenzierung auf der zweiten, sprachlichen Ebene bei Jelinek im entlarvenden Spiel mit intertextuellen Referenzen besteht, die durchaus Lust, wenn nicht sogar, durch den Novitätencharakter von Jelineks Sprachexperimenten, Wollust hervorrufen können. Szenen, die als besonders brutal beschrieben sind, können beim Leser zu Unlust führen, die selbst durch den Ausgleich beider Ebenen an einigen Stellen nicht kompensiert werden. Die Unlust ist hierbei nicht nur auf die Brutalität zurückzuführen, sondern auch auf die völlige Ignoranz hinsichtlich einer eigenen weiblichen Lust. Jelinek vermeidet bewusst diesen Aspekt und trägt dadurch zu einer distanzierenden und damit reflektierenden Leserhaltung bei.¹⁶⁹

Der Mann [Hermann, J.J.] zerrt sie [Gerti, J.J.] ins Bad, um sich gewaltsam Eintritt zu verschaffen und auf sie zu schiffen. [...] Der Frau wird eine fremde Zunge in den Rachen gesteckt, und dann läßt man sich ordentlich volllaufen, um den Geschmack wegzuspülen. Der Mann schlägt von seiner Körperschanze herab auf die Frau ein. Sie bedeckt ihr Gesicht mit Schatten, und doch, von Knechten nimmt man mit Gewalt das Ihre. Keine Kraft könnte es mit dem heftigen Geschlecht des Direktors aufnehmen, er muß nur daran glauben. (Lu, 137f.)

Sie kommentiert im Roman die inhaltlich wie strukturell strapaziösen Textstellen damit, dass Lesen lernen stets mit Leiden verbunden sei. Auch wendet sie sich direkt an den Leser und spricht ihn auf dessen Leselust an.¹⁷⁰ Es ist anzunehmen, dass Jelinek hierbei

168 Vgl. ebd., S. 201.

169 Auch wenn der Leser sich mit der beschriebenen Situation nicht identifizieren kann und dadurch die Distanz gewahrt wird, hat Jelinek ihren Roman im für die Pornographie typischen Tempus des Präsens und Erzählmodus des Indikativ abgefasst, die eher geeignet sind, Nähe zum Leser herzustellen (vgl. Hartwig, *Sexuelle Poetik*, S. 236).

170 »Niemand lernt schließlich lesen ohne zu leiden.« (Lu, 150), »Haben Sie noch immer Lust zu lesen und

auf Barthes' *Die Lust am Text* anspielt. Sein theoretisches Werk nutzte sie ebenfalls zur Destruktion der Trivialmythen, die im Abschnitt *Pornographie ohne Leidenschaft und Sinnlichkeit* detaillierter untersucht wird.

Die Sprache ist in Jelineks Roman besonders entscheidend für das Erzeugen von Leselust. Es wurde bereits kurz auf ihre Sprachexperimente eingegangen, die sich durch eine hohe Dichte an intertextuellen und phraseologischen Bezügen auszeichnen, die Jelinek für die eigene Textaussage modifiziert¹⁷¹ und auf die verbunden mit lexikalischen Auffälligkeiten im Folgenden genauer eingegangen werden soll.

Ihre [Gertis, J.J.] empfehlenswerte allerwerteste Region hat er [Hermann, J.J.] gründlich abgeerntet, da wächst so schnell kein Futter mehr. (Lu, 246)

Mit diesem Satz endet die Vergewaltigung Gertis nach ihrem Fluchtversuch zu Michael, durch die der Direktor seine wiedererlangte Macht konstituiert. Er hatte sie gerade sodomisiert, darauf deutet die metaphorische Beschreibung ihre Gesäßes als »allerwerteste Region« hin. Dass die Vergewaltigung sehr brutal ablief, zeigt das abgewandelte Sprichwort »Da wächst so schnell kein Gras mehr« an. Jelinek ersetzt »Gras« durch »Futter« als Hinweis auf die vorhergehende Bezeichnung des eindringenden Penis des Ehemannes als »Tier« bzw. »Kälblein«. Die Anspielungen und Modifikationen bilden unter anderem deshalb eine Lustquelle, da dem Leser der kognitive Aufwand, der mit dem Lesen einhergeht, durch das Wiedererkennen von Bekanntem erspart bleibt.¹⁷² In diesem Fall erleichtert die Kombination von verfremdeten mit bekannten Elementen erheblich das Verstehen.

Zu den lexikalischen und metaphorischen Besonderheiten in *Lust* zählt die Vielfalt an Bezeichnungen für die menschlichen Geschlechtsorgane.¹⁷³ Jelinek belegt mit diesem »Metaphern-Overkill«, der den Sex als Leerstelle konstituiert, ursprünglich neutrale Lexik

zu leben? Nein? Na also.« (Lu, 170)

171 Vgl. Anz, »Über Lust und Unlust am Text«, S. 203.

172 Anz stützt sich in seinen Schlussfolgerungen über den kognitiven Aufwand beim Lesen auf Freuds Untersuchungen zur Wirkungsweise von Witzen (vgl. Freud, Sigmund, »Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten«, in: *Studienausgabe*, Band 4, Frankfurt am Main 1970, S. 9-219). Der kognitive Aufwand bei Jelineks Sprachexperimenten ist jedoch nicht leicht zu reduzieren, da die Dichte ihrer intertextuellen Verweise nur durch den belesenen Rezipienten vollständig dekodiert und erfasst werden kann (vgl. Anz, »Über Lust und Unlust am Text«, S. 203f.).

173 Eine Auswahl an von Jelinek verwendeten Begriffen für Vagina, Klitoris und Schamlippen: Sparbüchse (Lu, 31), Loch (37), Furche (58, 137), Muschi (147), saugfähiges Tuch (46), Erdbeere (87). Die männlichen Geschlechtsteile inklusive des Spermas finden folgende Bezeichnungen: Schwanz (39), Büchsenöffner (39), Intimprodukt (40), Hahn (56), Senf und Wurst (56), Fleischpflanzerl (87).

mit einem pornographischen Sinn.¹⁷⁴ Dadurch intendieren die entlehnten Begriffe und Bilder aus Bereichen wie Ökonomie, Landwirtschaft und Technik zusätzliche Eigenschaften des Geschlechtsverkehrs zwischen den Protagonisten.

Der Mann [Hermann, J.J.] will seinen wilden Karren in den Dreck der Frau [Gerti, J.J.] fahren, die sich an die Atemtechnik greift und rasch beiseite wirft, um seinem krachend ins Unterholz ihrer Hose einbrechenden Schwanz zu entgehen. [...] Der Mond scheint, die Sterne erscheinen auch alle, und die schwere Maschine des Mannes kommt von fern her nach Haus, zerteilt die Furche, die sie mit ihren Zähnen gerissen hat, läßt geschnittenes Gras wie Schaum in die Luft fliegen und die Frau vollaufen. (Lu, 58)

Durch die Verlagerung des Geschlechtsverkehrs in den agronomisch-technischen Bereich wird der Mann zur unaufhaltsamen Sexmaschine, die Frau hingegen ist mit den negativen Eigenschaften von Dreck und Furche besetzt. Die Einordnung von Mann und Frau in oben/aktiv (Karren, Maschine) und unten/passiv (Unterholz, Furche) gibt dem Leser eine Vorstellung von der Brachialität des Mannes und dem Objektcharakter der Frau beim ehelichen Geschlechtsverkehr.

Die Leselust wird bei Jelinek sprachlich gesteuert. Sie ist zurückzuführen auf die Lust des Lesers am Sprachspiel und den Transferleistungen, die ihm beim Lesen abgefordert werden, um die phraseologischen und konnotativen Verschränkungen zu dekodieren. Mit dem System der intertextuellen Verschränkungen korrespondiert auf Inhaltsebene der verwirrend-chaotische Geschlechtsverkehr.

Parodie auf Batailles »erotisme«

Jelinek hatte geplant, ihren Roman *Lust* als weiblichen Gegenentwurf zu Batailles *Die Geschichte des Auges* zu konzipieren.¹⁷⁵ In Batailles Erzählung beschreibt der Ich-Erzähler seine erotischen Erlebnisse mit der gleichaltrigen Simone. Beide sind zunächst sexuell unerfahren, steigern sich im Fortgang der Erzählung jedoch in immer exzessivere, sexuelle

174 Vgl. Hartwig, *Sexuelle Poetik*, S. 262, 264.

175 »Zur Zeit arbeite ich an einer Art erotischem Roman – ich sage nicht Porno –, einem weiblichen Gegenentwurf zur »Geschichte des Auges« von Georges Bataille. Ich versuche hier, das weibliche Begehren zu thematisieren, das sich niemals realisieren kann, weil es sich nur in seiner eigenen Auslöschung realisieren läßt. Die Tragik, daß nichts möglich ist zwischen Männern und Frauen, weil das eine Begehren immer das andere zum Verlöschen bringt und eigentlich nicht steigert. Die weibliche Lust läßt sich, zusammen mit dem Mann, nicht realisieren« (Gross, »Nichts ist möglich zwischen den Geschlechtern«, S. 10). Hartwig analysiert Jelineks Rekurs auf Bataille gegensätzlich als werbestrategischen Köder (vgl. Hartwig, *Sexuelle Poetik*, S. 233).

Handlungen, deren Befriedigung zuletzt nur noch im Tod bzw. durch Mord erfahren werden kann. Simone weiß sich am ausgefallensten zu stimulieren, indem sie sich verschiedene Objekte vaginal einverleibt sowie einen jungen Priester ermordet. Sie selbst erlebt ihr größtes Transgressionsgefühl in einem Folterlager, als sie totgeschlagen wird. Entgegen seiner eigenen theoretischen Ausführungen charakterisiert Bataille die weibliche Hauptfigur Simone konträr zu seinem Frauenbild und lässt sie den aktiven Part übernehmen, der sich passiver Menschen, aber auch Gegenständen bemächtigt. In ihrer Aktivität ist sie die Vorlage für die Befriedigung des Ich-Erzählers und des sie finanzierenden Sir Edmond, die beide Simone stets begleiten. Ihr Begehren steigert das ihrer Begleiter. Simones Aktivität kann dadurch erklärt werden, dass sie vermutlich als Alter Ego des Ich-Erzählers fungiert, an den sie über obsessive Metaphern eng gebunden ist.¹⁷⁶

Mit dem Erscheinen von *Lust* erklärte Jelinek ihr Vorhaben aufgrund der Grenzen der männlich dominierten Sprache für gescheitert,¹⁷⁷ es geht in ihrem Roman nicht mehr um Pornographie, sondern um Anti-Pornographie.¹⁷⁸ Einige Referenzen auf Batailles Erotiktheorie enthält der Roman *Lust* dennoch, nur verwendet er sie nicht im Sinne eines weiblichen Pornos, sondern zeigt in der Umkehrung der Theorie deren Grenzen auf. Anders als in *Die Geschichte des Auges* thematisiert Jelinek auch die Seite des Opfers.¹⁷⁹ Sie strebt keine Transzendierung des Sex an, wie sie Bataille in seinem theoretischen und erzählerischen Werk beschreibt, sondern sie verfolgt mit dem dargestellten Sexualverkehr gesellschaftspolitische Absichten.¹⁸⁰ Jelinek parodiert in ihrem Roman durchgehend den männlichen Transzendenzgedanken und zeigt auf, wie wenig die Frau daran beteiligt ist. Dadurch gerät ihre Nachahmung des Klischees vom dauerpotenten Mann zur Groteske.¹⁸¹

176 Vgl. Ingelfinger, »Jelineks Gegenentwurf zu Batailles Geschichte des Auges«, S. 211.

177 »Im Grunde ist mein Buch ein Scheitern. Es war mein Plan, einen weiblichen Porno zu schreiben. Ich wollte eine weibliche Sprache für das Obszöne finden. Aber im Schreiben hat der Text mich zerstört – als Subjekt und in meinem Anspruch, Pornographie zu schreiben. Ich habe erkannt, daß eine Frau diesen Anspruch nicht einlösen kann, zumindest nicht beim derzeitigen Zustand der Gesellschaft. Beim Schreiben wurde mir klar, daß die Männer die pornographische Sprache mehr als jede andere, sogar mehr als die Kriegs- und Militärsprache, für sich usurpiert haben« (Löffler, »Elegant und gnadenlos«, S. 96). Im Gegensatz zum Interview mit Roland Gross spricht Jelinek nun davon, dass sie geplant habe, einen weiblichen Porno zu schreiben.

178 Vgl. Schirmmacher, »Musik gehört einfach dazu«, o.S., und vgl. Hartwig, *Sexuelle Poetik*, S. 228.

179 Der Begriff Opfer wurde von Bataille verwendet, um das Verhältnis zwischen Mann (Opferer) und Frau (Opfer) zu beschreiben, in Anlehnung an die Beziehung zwischen Opferung und Geschlechtsverkehr (vgl. Bataille, *Der heilige Eros*, S. 17).

180 Vgl. Hartwig, *Sexuelle Poetik*, S. 247.

181 Vgl. ebd., S. 234f.

In Batailles Theorie hatte sich die weibliche Erregung noch an die männliche geknüpft, aber Jelinek vertritt die Ansicht, dass die weibliche Lust anders sei als die des Mannes, sodass sein Begehren nicht ihres bedinge. Umgekehrt löscht ihr Begehren seines aus, wie es an dem Verhältnis zwischen Gerti und Michael exemplarisch durchgespielt wird.¹⁸²

Ihr Bezug zu Bataille gründet sich weder auf einen parallelen Plot noch auf Zitate, die sie aus *Die Geschichte des Auges* übernimmt, sondern auf in den Prosatext eingeflochtene Verweise auf Batailles Theorie, die nicht nur in den pornographischen Darstellungen, sondern gerade auch in den eingeschobenen Erzählerkommentaren zu finden sind. So will Hermann »sich [...] in seine Frau hineinzwängen, damit er seine Grenzen spürt« (Lu, 24), und Michael »bekommt plötzlich Angst vor der Restlosigkeit, mit der er sich verschwenden könnte, ohne ganz zu verschwinden« (Lu, 122). Nur der Mann »verschwindet dauerhaft im Tod« (Lu, 240), und in Michaels Auftreten sieht auch Gerti ihre Chance, sich »endlich unendlich« (Lu, 107) zu machen. Die metaphorischen Beschreibungen des Geschlechtsverkehrs können gleitend rezipiert werden, da das unmittelbar wörtlich Gemeinte durch die symbolische, übertragende Bedeutung einen neuen oder besser zu verstehenden Sinn erhält. Auf diese Weise werden die zunächst sinnlich rezipierten Sexualhandlungen in eine reflexive Dimension überführt. Jelinek greift auf diese Weise parodistisch die verherrlichende Leidenschaft auf, über die Bataille den Geschlechtsakt charakterisiert, und legt sie unter die verstörenden Beschreibungen der Geschlechtsakte.

Noch ehe der Minutenzeiger des Glücks die beiden [Gerti und Michael, J.J.] streichelt, ist bereits eine Flüssigkeit aus Michael ausgetreten, die liebe Güte seines Hauses. Nichts weiter. Doch in der Frau, die das Höchste erleben und erledigen wollte, sind kernlose Werke in Kraft getreten worden. Ein Quellgebiet ist erschlossen, von dem sie jahrzehntelang heimlich träumte. Solche Gewalten werden vom immergleichen Gaul, der den Körper des Mannes zieht und von anziehenden Frauen vorangepeitscht wird, ausgesandt und erfassen rasch die zwergenhaftesten Zweige des weiblichen Wesens. (Lu, 116)

Als ironische Anspielung auf Bataille wird der exzessive, ausgedehnte Geschlechtsakt auf eine harmlose Minutenangelegenheit reduziert. Selbst die Darstellung des Orgasmus erreicht nicht die angestrebte Transzendenz, sondern ist eine simple Bedürfnisbefriedigung. In der emphatischen Metapher des »Quellgebiet[s]«, die das Erwachen von

182 Vgl. in dieser Arbeit Jelineks Aussage im Interview mit Roland Gross, S. 48 und vgl. Ingelfinger, »Jelineks Gegenentwurf zu Batailles Geschichte des Auges«, S. 211.

Gertis weiblichem Begehren anzeigt, wird Jelineks parodistische Absicht offensichtlich. Die Phrase von den »anziehenden Frauen«, die das Begehren des Mannes wesentlich entfachen, könnte auf Batailles theoretischen Ansatz rekurrieren, dass die weibliche Schönheit auch deshalb die Lust steigert, da die Beschmutzung, die mit der an den Sex gebundenen Gewalt einhergeht, größer wird. Die Integration des Spiels mit dem Verb »ziehen« in das Bild von der »Kutsche Mann« zeigt, wie vielschichtig Jelinek die Möglichkeiten der Sprache in *Lust* nutzt, um offen zu legen, dass auch das Begehren eine Form von Gewalt ist, die, ironisch an Bataille anknüpfend, durch den Mann der Frau zuteil werde.

Jelinek setzt sich insbesondere mit der in *Die Geschichte des Auges* zentralen Figur der Simone auseinander, die eine männlich projizierte Lust lebt.¹⁸³ Sie führt sich, um ihr Streben nach transzendenter Befriedigung auszureizen, menschliche Augen und Stierhoden in die Vagina ein. Jelinek greift dieses Verhalten auf, wenn sie Gertis Misshandlung durch Michael kommentiert: »Wer kann da widerstehen, ohne gleich das Fingerl hineinzustecken (man kann auch Erbsen, Linsen, Sicherheitsnadeln oder Glaskugeln nehmen), sofort wird man begeisterte Zustimmung von ihrer kleinsten und immer an irgendwas leidenden Seite her ernten« (Lu, 108). In diesem Textbeispiel wird das Motiv der Frau als zu füllendes Gefäß aufgegriffen, die aber, wie Jelinek ironisch hervorhebt, anders als bei Bataille, wenig Lust verspürt, sich verschiedene Objekte vaginal einzuführen, da dies schmerzhaft sein kann, was aber vom Mann als eine den Frauen inhärente Sensibilität ausgelegt wird. Jelinek inszeniert die weibliche Lust gegensätzlich zu Bataille. Die gleichberechtigte, leidenschaftliche Beziehung zwischen dem Ich-Erzähler und Simone in *Die Geschichte des Auges* wird von Jelineks Roman in Frage gestellt, da Bataille über die realen Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern hinwegsieht und eine männlich gelenkte Sexualität der Frau darstellt.

Ein anderes wichtiges Element in Batailles Erotiktheorie ist der Tod in Verbindung mit Sexualität, dessen Thematisierung im Roman *Lust* durch die Infektionskrankheit Aids eine neue Dimension gewinnt. Hermann will die Lust, möchte aber den Tod vermeiden. Er lehnt Kondome ab und ist deshalb gezwungen, sein Fremdgehen aufzugeben und »Zwangsmonogamie« zu betreiben. Lust wird hier, entgegen Batailles Vorstellungen, um den Kitzel der Luststeigerung durch den erhabenen, ehrfurchtgebietenden Tod reduziert

183 Vgl. Ingelfinger, »Jelineks Gegenentwurf zu Batailles Geschichte des Auges«, S. 211.

und dadurch profaniert.¹⁸⁴ Das bürgerliche Sicherheitsdenken lässt sich nicht mit den bohemistischen Vorstellungen Batailles vereinbaren. Am Schluss des Buches wird die Thematik des Todes durch den Mord am gemeinsamen Sohn erneut aufgegriffen. Der Kindsmord könnte als Vernichtungswut einer enttäuschten Frau, die in ihrem Kind bereits einen weiteren männlichen Beherrscher heranwachsen sieht oder nach Freuds Theorie als Kastration Hermanns gedeutet werden.

Jelineks parodistische Bearbeitung des erzählerischen und theoretischen Werks Batailles thematisiert sehr zentral den Gewaltaspekt. Für Bataille ist die Erotik »im wesentlichen das Gebiet der Gewalttätigkeit, der Vergewaltigung«.¹⁸⁵ Jelinek hingegen hebt die andere Seite des Gewaltgedankens hervor, auf der »die Sexualität, wie sie sich im konventionellen Rahmen eines bürgerlichen Besitzverhältnisses abspielt, selbst Gewaltausübung ist, und zwar Gewalt des Mannes gegen die Frau«.¹⁸⁶ Der Auflösungsgedanke, der bei Bataille mit der Gewalt einhergeht, konstituiert sich bei Jelinek buchstäblich im Zerfall der Figur Gerti. In ihrer prosaischen Versuchsanordnung wird der Gedanke des leidenschaftlichen Verschwendens zu einer erschreckenden Vision umgekehrt. Zusammen mit dem Mord ist die Vergewaltigung das stärkste Verbot, das in *Lust* übertreten wird, und nach Bataille sind Verbote »die Vorboten der Gelüste« (Lu, 18), wie Jelinek ironisch bemerkt. Wobei die auf Gerti angewandte Gewalt keinen gesteigerten, sexuellen Reiz auf Hermann und Michael ausübt, da sie nicht dem Transzendenzstreben, sondern massenmedial angefeuerter Gier entspringt, sodass selbst die männlichen Protagonisten keine auf sexueller Vereinigung beruhende Auflösung erfahren können. Jelinek gesteht allen ihren Figuren weder Lust noch Ekstase zu.¹⁸⁷ Der sexuell erfahrbare Sinnengenuss, den Bataille in seiner Erzählung hervorhebt, ist aufgrund der gesellschaftlich konstituierten Umstände nicht mehr möglich.

Langsam beruhigt sich das Zucken der Frau [Gerti, J.J.], das der Mann [Michael, J.J.] in dieser Form bezweckt hat. Sie hat ihre Portion erhalten und bekommt vielleicht noch eine. Ruhig! Jetzt sprechen allein die Sinne, doch wir verstehen sie nicht, denn sie haben sich unter unserer Sitzfläche in etwas Unbegreifliches verwandelt. (Lu, 114)

184 Vgl. Hage, »Unlust«, o.S.

185 Bataille, *Der heilige Eros*, S. 15.

186 Sigrid Löffler zitiert Jelinek in Löffler, »Elegant und gnadenlos«, S. 96.

187 Vgl. Ingelfinger, »Jelineks Gegenentwurf zu Batailles Geschichte des Auges«, S. 209.

Dadurch gerät der Geschlechtsverkehr zu etwas Mechanischem, Gefühllosem und spiegelt die andere Seite des Klischees der Dauerpotenz wider. Für die männlichen Protagonisten wird Sex zur bloßen Bedürfnisbefriedigung, die dem Verrichten der Notdurft gleichzusetzen ist.¹⁸⁸ »Anstatt die Sexualität auf eine geistige, philosophische [sic!] Ebene zu heben, in der erotische Ekstase dem Mann ein Über-sich-Hinauswachsen ermöglicht, siedelt Jelinek sie auf der Ebene reiner Materialität und alltäglicher Banalität an.«¹⁸⁹ Jelineks Roman verweigert dem Leser bewusst die substituierende Kontinuitätserfahrung.

Pornographie ohne Leidenschaft und Sinnlichkeit

Die Form des Wissens über Sex ist in *Lust* eng verknüpft mit Jelineks Kritik an Bataille, denn aus der sexuellen Ekstase allein des Ehemannes, für den es eine eigene Lustfähigkeit seiner Frau Gerti offensichtlich nicht gibt, entwickelt Jelinek eine andere Wahrheit des Sex, die dem zuwiderläuft, was sich im gesellschaftlichen Konsens als ein Mantel aus Verheißung und Erlösung über den Sex spannt und was eigentlich unaussprechlich ist, da Sex im Sinne des Diskurses immer als das Positive verhandelt wird. Jelinek hingegen unterminiert den herrschenden Diskurs über Sexualität, indem sie auf dessen Demythisierung zielt und Gertis Leiden im Verhältnis zur Leidenschaft der Männer beschreibt. Sie dekonstruiert den Diskurs und legt damit offen, dass sich hinter dem Geheimnis des Sex die männliche Ignoranz gegenüber der weiblichen Lust verbirgt, die verbunden ist mit dem Machtanspruch der Männer, der sich in der Brutalität des Geschlechtsverkehrs manifestiert.¹⁹⁰

Jelinek geht nicht soweit, die Konstruktion des Diskurses über Sexualität allein den Männern zuzuschreiben. Sie wolle in *Lust*, so formuliert sie neutral, die Schuldigen benennen, »die sich Sexualität aneignen und das Herr/Knecht-Verhältnis zwischen Männern und Frauen produzieren. Im Patriarchat ist es auch heute noch so, daß nicht Männer und Frauen gleichermaßen genießen, wie sie genießen wollen. Ich will dieses Machtverhältnis aufdecken.«¹⁹¹ Wer das Machtverhältnis konstituiert, darauf lässt sich Jelinek nach Lektüre ihres Romans *Lust* nicht eindeutig festlegen. Sie führt die Symptome

188 Vgl. ebd., S. 210, und vgl. Jelinek, *Lust*, 38.

189 Ingelfinger, »Jelineks Gegenentwurf zu Batailles Geschichte des Auges«, S. 211.

190 Luserke sieht den Diskurs über Sexualität, wie ihn *Lust* verhandelt, aufgrund seiner Funktion untrennbar verwoben mit den anderen, patriarchalen Diskursen des Buches wie Trivialmythen, Kapitalismus, Klassenverhältnissen, Natursausbeutung und Religion (vgl. Luserke, »Ästhetik des Obszönen«, S. 93ff.)

191 Jelinek, »Der Sinn des Obszönen«, S. 102.

dieses Herrschaftsverhältnisses auf und codiert Männer und Frauen als deren Opfer und Täter. Indem Gerti sich als »aufgeputztes sexualobjekt«¹⁹² generiert und sich dadurch der diskursgegebenen Geschlechterordnung fügt, trägt sie nicht unwesentlich zum Erhalt des Diskurses und der Verhältnisse bei, und wird neben dem Mann zur Täterin. Der Diskursdefinition Foucaults folgend sind sowohl Frauen als auch Männer fremdbestimmt, denn die Herrschaftsverhältnisse werden nicht durch einzelne Personen oder Institutionen konstituiert, sondern abstrakter durch ein Netz aus vielen miteinander verwobenen Kräften. Die Diskurserhaltung geht bis in die höchsten gesellschaftlichen Instanzen wie im Fall der ehelichen Pflichten¹⁹³, die juristisch die sexuelle Befriedigung des Mannes durch die Ehefrau zur »Norm und Normalität« erhoben, aber auch gegenwärtig ein zu überwindender Mythos nach Jelineks Lesart bleiben.¹⁹⁴ Ein anderer, im Roman verhandelter Mythos ist die stete Bejahung des Geschlechtsverkehrs durch die Frau. Jelinek eruiert neben dem medialen und ökonomischen Interesse an der Vermittlung dieses Bildes von der Frau die pornographischen Filme als Quelle der Tradierung. Auch das Paar in *Lust* bleibt nicht von »Pornos« unberührt, die den Mann in seinen Vorstellungen über das weibliche Lustempfinden bestätigen und diese nicht zuletzt formen.¹⁹⁵

Jelinek hat den Begriff des Trivialmythos von Barthes übernommen und in der Weise, in der sie diesen Begriff verwendet, ähnelt er Foucaults Diskursverständnis. Der Trivialmythos behandelt die Oberfläche der Dinge und entsteht aus »manipulierter materie«.¹⁹⁶ Die Mythen sind zurückzuführen auf monopolistische, institutionalisierte Kontrollinstanzen, die sich aus Interessen von Machthabern zusammensetzen und daher die Lenkung und implizit auch die Kontrolle der Massen übernehmen, von denen sie getragen und verbreitet werden. Der Bereich Sexualität ist dadurch in trivialmythischer Bearbeitung mit Tabus belegt, um libidinöses Begehren zu steuern. Jelinek sieht

192 Jelinek, »Die endlose Unschuldigkeit«, S. 76. - In diesem Punkt möchte ich Luserke (1999) widersprechen, der allein den Männern die Erzeugung und Stabilisierung des Machtdiskurses zuspricht. Auch die Frau übernimmt tragende Funktion, indem sie ihre Rolle als Ware und aufgeputztes Sexualobjekt annimmt. Auf diese Weise produziert sie ihre Frigidität (vgl. auch Müller, »Ich lebe nicht«, o.S.).

193 »Der Mann beschließt, der Frau das Einhalten des Ehevertrags zu gebieten.« (Lu, 26)

194 Eine eingehende Darstellung der juristischen und historischen Umstände zur Stabilisierung der Ehepflicht hat Ina Hartwig ausgearbeitet (vgl. Hartwig, *Sexuelle Poetik*, S. 237-242).

195 »In saftiger Ruhe schiebt der Mann das Bild seiner Frau in den Schlitz des Betrachters. Schaudern greifen die Wälder nach dem Haus, in dem die Bilder der Videos, eine bepackte Herde von Zeugungsfähigen, vor den Augenzeugen über den Schirm ziehen. An ihren Fesseln werden die Frauen ins Bild gezerrt, [...]« (Lu, 53)

196 Jelinek, »Die endlose Unschuldigkeit«, S. 49.

beispielsweise in der Lenkung der Aufmerksamkeit auf den Konsum von Waren und Medien eine Ersatzbefriedigung mit handfestem, ökonomischem Interesse. Die echte, sexuelle Handlung wird marginalisiert, weil sie nicht in gleicher Form Befriedigung schafft wie der Warenkonsum. Jelinek hat hier insbesondere die Gruppe der unemanzipierten Konsumentinnen mit ihren Frustrationen im Blick, zu der auch Gerti gehört.¹⁹⁷ Es kann angenommen werden, dass die Vergewaltigung Gertis durch Trivialmythen über die Frau motiviert ist, die aufgrund deren Vorgaben entsexualisiert wird, d.h. keine eigene sexuelle Lust besitzt. Die weibliche Selbstentfremdung in der patriarchalen Welt ist durch die Rollen als Ehefrau und Geliebte bestimmt, da die Ehefrau die Lust der »feste[n] Ordnung von Leben und Besitz« nachstellt, die Geliebte hingegen nur Lust bietet, ohne Anspruch auf die ehelichen Besitzverhältnisse zu erheben.¹⁹⁸ Die Trivialmythen suggerieren auch Hermann ein Bild vom Mann, das stark auf seinen (sexuellen) Machterhalt ausgerichtet ist. Die Sexualität des Mannes wird als naturgegeben verharmlost dargestellt und von werbestrategischen Sekundärmerkmalen wie Anzug oder teurem Auto unterstützt.¹⁹⁹ Der Sexualtrieb erfährt in der im Roman geschilderten Bürgerlichkeit eine Instrumentalisierung, indem Sinnlichkeit und Sex unter Machtzwänge bzw. Besitzverhältnisse subsumiert werden, woraus der Sex deformiert hervorgeht. Die Aufhebung der Sexualmythen erfolgt in *Lust* über den Dualismus der Wortbedeutungen, der systembedingte Brüche aufdeckt und die Mythen widerlegt.²⁰⁰ Jelinek hinterfragt beispielsweise den Mythos des »aufgeputzten sexualobjekt[s]« Frau, der im Roman durch die Promiskuität Hermanns und die Ablehnung Gertis durch Michael einen Bruch erfährt, womit auf seine Unzulänglichkeit hingewiesen wird, weil eine absolute, sexuelle Attraktion nicht möglich ist.

Zu Beginn des Kapitels über Jelineks *Lust* wurde kurz der Vertrieb des Buches unter dem Etikett der Anti-Pornographie diskutiert. Nimmt man die von Verlag und Autorin annoncierte Bezeichnung ernst, so lässt sich folgendes Argument für diese Einordnung

197 Vgl. ebd., S. 61.

198 Vgl. Horkheimer/Adorno, »Exkurs I. Odysseus oder Mythos und Aufklärung«, S. 81. Das Verhältnis der Geschlechter zueinander exemplifizieren Horkheimer/Adorno an den Beziehungen von Odysseus zu Kirke und Penelope, die wesentliche Hilfestellungen leisten, um Odysseus' Heldenstatus zu erhalten.

199 Vgl. Jelinek, »Die endlose Unschuldigkeit«, S. 67f.

200 Als Beispiel für die Überwindung der Mythen wählen Horkheimer/Adorno die Figur des aufklärerisch arbeitenden Odysseus, der sich auf die Mythen, die seine Irrfahrt begleiten, wissentlich einlässt, um sich von ihnen zu emanzipieren (vgl. Horkheimer/Adorno, »Exkurs I. Odysseus oder Mythos und Aufklärung«, S. 67).

finden. Der pornographische Film zeichnet sich dadurch aus, dass er die herrschenden Sexualdiskurse zitiert. Jelinek zitiert ebenfalls diese Diskurse,²⁰¹ stellt sie dabei aber zur Diskussion, indem sie über die sprachliche Darstellung der sexuellen Handlungen Distanz zum Leser schafft. Das Etikett der Anti-Pornographie sei demnach gerechtfertigt. Ingelfinger geht noch einen Schritt weiter und sieht in *Lust* »eine Art Meta-Pornografie, die wegen ihrer aggressiven Destruktivität als satirische Anti-Pornografie bezeichnet werden muss«. ²⁰²

Fazit

In Jelineks Roman *Lust* dominieren zwei Aspekte den Sinnlichkeitsdiskurs. Zum einen wird die vom Mann missverstandene Lust der Frau zur Diskussion gestellt und zum anderen wird der durch seine (mediale) Umwelt sexuell bevormundete Mensch zur gefühllosen Maschine. Beide Punkte lassen die Sinnlichkeit beim Geschlechtsverkehr vermissen. Die Ignoranz gegenüber der Lust der Frau ist auf Mythen zurückzuführen, die ihr in der Hauptsache keine aktive, selbstbewusste Rolle beim Geschlechtsverkehr zugestehen. In diesem Zusammenhang gerät der Akt auf beiden Seiten zu einer die Leidenschaft entbehrenden Kür, in der der Mann die Machtposition verkörpert.

4.2 Houellebecqs ›Nouvelle Pornographie‹

Auf dem französischen Buchmarkt, der dazu neigt, Autoren auf bestimmte Genres zu verpflichten,²⁰³ hat sich seit Mitte der 1990er Jahre eine literarische Richtung ausgebildet, die in dem Erscheinen von Marie Nimiers Buch *La Nouvelle Pornographie* (2002) eine griffige Bezeichnung und ein Manifest fand.²⁰⁴ Neben Houellebecqs mit pornographischen Szenen gespickten Romanen zählen dazu des Weiteren die Autoren Catherine Millet, Christine Angot, Frédéric Beigbeder und Catherine Breillat. Allen gemeinsam ist die explizite Darstellung des sexuellen Lebens ihrer Protagonisten, wobei Sexualität und

201 Beim Zitieren der Sexualitätsdiskurse adaptiert Jelinek Techniken des pornographischen Films wie die Großaufnahme der Genitalien, den ›money shot‹ und die Quantität der sexuellen Handlungen.

202 Ingelfinger, »Jelineks Gegenentwurf zu Batailles Geschichte des Auges«, S. 212.

203 Zum französischen Literaturbetrieb äußert sich Philippe Djian im Interview mit Mathias Penzeld (vgl. Penzeld, »Ich kenne keine Grenzen«, o. S.).

204 Jürgen Ritte verwendet den Begriff ›Nouvelle Pornographie‹ schon 2001, um die Entwicklungen des französischen Buchmarktes zu beschreiben (vgl. Ritte, »Sex und andere Katastrophen«, o. S.). Martina Meister fasst diese Entwicklungen hingegen unter dem Schlagwort ›le porno chic‹ zusammen, das die Intellektualität der neuen pornographischen Literatur hervorheben soll (vgl. Meister, »Le Porno chic«, S. 17).

deren Erleben zu einem Dreh- und Angelpunkt der Existenz werden und oft durch Vereinsamung und Leere gekennzeichnet sind. Der Warencharakter der Sexualität, die sich an den Prinzipien des liberalen Kapitalismus messen lassen muss, wird in den Romanen deutlich herausgestellt.

Houellebecqs jüngster Roman *Die Möglichkeit einer Insel* erschien 2005 zeitgleich in Frankreich, Deutschland, Italien, Spanien und England im Rahmen einer umfassenden Promotionkampagne.²⁰⁵ Die deutschen Rezensenten erkannten in diesem Werk die Wiederholung des von Houellebecq favorisierten Themas ›Sex als Heilversprechen für den vereinsamten, westlichen Menschen‹, mit einer leichten Variation der Lebensumstände der Protagonisten, aber dafür mit einem ausgeprägteren Kulturpessimismus, als ihn seine Vorgängerromane zeichneten.²⁰⁶

4.2.1 Ordnung der Geschichte

Der Roman *Die Möglichkeit einer Insel* wird formal von drei Erzählern bestimmt: Daniel1, dem französischen Starhumoristen und Gründungsmitglied der Sekte der Elohimiten, und den seinen Lebensbericht kommentierenden Klonen Daniel24 und dessen Nachfolger Daniel25.

Daniel1, der sich schon früh als depressiver Misanthrop zu erkennen gibt, entdeckt als 17-Jähriger seine Berufung zum Clown und entwickelt sich nach Schauspielstudium und einigen ruhmlosen Jahren zum Kultcomedian. Als er Isabelle, die Chefredakteurin eines Lifestyle-Magazins, kennen lernt, ist er bereits einmal geschieden und hat seinen Sohn aus dieser Ehe durch Selbstmord verloren. Ein Schicksalsschlag, den er ziemlich ungerührt zur Kenntnis nimmt. Mit Isabelle zieht er nach Almería in eine Luxusvilla. Nach drei Jahren folgt die Heirat; in dieser Zeit deutet sich bereits die Verzweiflung Isabelles an, die ihren eigenen 40-jährigen Körper nicht mehr mit dem Jugendlichkeitskonzept ihres Magazins vereinbaren kann. Die Eheleute trennen sich.

Überraschend ist die Selbstverständlichkeit, mit der die beiden Protagonisten das Altern der Frau als Grund für die Trennung akzeptieren. Nach Isabelles Auszug trifft Daniel1 bei einem Nachbarschaftsabend auf Anhänger der elohimitischen Sekte. Diese Sekte verehrt

205 Vgl. Demonpion, Michel Houellebecq, S. 286, und vgl. Lecerf, »Houellebecq – eine Frage des Wertes«, o. S.

206 Vgl. Radisch, »Der geklonte Roman«, o. S., und vgl. Falcke, »Er provoziert wieder,« o. S.

»außerirdische Wesen, Elohim genannt, die für die Schöpfung der Menschheit verantwortlich wären, und sie erwarten deren Rückkehr« (MeI, 97). Ein weit wesentlicherer Aspekt der Sekte ist jedoch das Klonen der Mitglieder, die hierfür je eine DNA-Probe und ihren gesamten Besitz der Sekte vermachen. Neben der Aussicht auf ewiges Leben legt der Anführer der Sekte verstärkt Wert auf den Aspekt der sexuellen Freiheit, die jeglichen Besitzanspruch auf geliebte Menschen abspricht. Daniell wird zu zwei Lehrgängen der Sekte eingeladen, in deren Verlauf er den Anführer kennen lernt. Dessen Ermordung löst einen weltweiten Aufschwung der Sekte aus, der in der Einsetzung des Prophetensohnes als angeblicher Klon des Propheten begründet liegt. Daniell wird auf diese Weise zum Zeitzeugen des Elohimismus, der zunehmend Anhänger gewinnt und sich aufgrund seiner Beliebtheit vor die bisher bekannten Weltreligionen schiebt. Während dieser Entwicklungen lernt Daniell die junge Spanierin Esther kennen. Während seine Beziehung zu Isabelle von beiderseitiger Liebe und gleichberechtigtem Zusammenleben geprägt war, lässt sich seine Verbindung zu Esther eher als lustbasiert beschreiben. Für sie ist es eine Affäre, die für ihn zur unglücklichen Liebe wird. Nachdem sich Esther trennt, versucht sich Daniell durch Besuche beim neuen Sektenführer, seinem mittlerweile guten Freund, abzulenken. Auch ein erneutes Wiedersehen mit Isabelle bringt keinen Trost und lässt die beiden ehemaligen Eheleute nur noch stärker den eigenen Verfall und das eigene Leiden spüren. Isabelle nimmt sich das Leben und Daniell erniedrigt sich selbst, wie sein Kommentator Daniel25 2000 Jahre später eruiert, indem er Esther belästigt und sich in seinem Selbstmitleid suhlt. Er begeht Suizid.

Der Lebensbericht des Daniell, wie ihn die Sekte fordert, ist durchsetzt mit Kommentaren der beiden Klone, die – beeinflusst durch diesen Bericht – an ihrem neo-menschlichen Dasein in völliger Isolation zu zweifeln beginnen, wobei sich letztlich Daniel25 dazu entschließt, seine sichere Station zu verlassen, um außerhalb ein menschliches Leben kennen zu lernen. Dass er mit diesem Wunsch nicht allein ist, zeigen seine spärlichen digitalen Kontakte zu anderen Neo-Menschen. Der Epilog beschreibt die Wanderung des Daniel25 durch eine vereinsamte, nur von Tieren und marodierenden Wilden bevölkerte Welt.

Die Darstellungen des Sexualaktes beschränken sich innerhalb der Romanhandlung auf den Lebensbericht des Daniell.²⁰⁷ Zwar verfügen seine Klone Daniel24 und Daniel25 über

207 Im Folgenden soll ›Daniell‹ lediglich als ›Daniel‹ bezeichnet werden.

voll ausgebildete Geschlechtsorgane, aber sie sind nicht in der Lage, in sexueller Hinsicht menschliche Gefühle zu entwickeln, und aufgrund ihres isolierten Lebens bieten sich ihnen keine Sexualpartner. Auch ist der Verkehr zwischen den Neo-Menschen nicht mehr notwendig, da der Aspekt der Fortpflanzung durch die Möglichkeit des Klonens gänzlich entfällt. Zwar könnte Sex nun allein lustorientiert praktiziert werden, aber ironischerweise verspüren die Neo-Menschen nur vereinzelt ein Bedürfnis danach.

4.2.2 Die Sinnlichkeit eines Egozentrikers

Der Titel *Die Möglichkeit einer Insel* deutet das utopische Konzept des Romans bereits an, das in enger Verbindung mit den pornographischen Darstellungen gesehen werden kann, da Sex vorrangig an Gegenorten praktiziert wird, die zum realen Bereich der Gesellschaft gehören und diesen repräsentieren, aber auch in Frage stellen sowie ins Gegenteil verkehren.²⁰⁸ Sie stellen die Refugien der individuellen Lust dar.

Houellebecqs Sprache der Lust

Im Sinne der Theorie Barthes' lässt sich vorwegnehmen, dass der Textkörper in *Die Möglichkeit einer Insel* eine lustvolle Rezeption der im Roman beschriebenen sexuellen Handlungen zulässt. Houellebecq wird von der Kritik vorgeworfen, er präge einen stilistischen Minimalismus bzw. schreibe einen »non-style«.²⁰⁹ Für die in dieser Arbeit untersuchten Beschreibungen sexueller Handlungen in *Die Möglichkeit einer Insel* könnte der Eindruck der Kritiker auch bestätigt werden, der sich aber durch den Zusatz korrigieren lässt, dass Houellebecq lediglich ohne sprachliche Markierungen auskommt und somit dem Missverständnis der Stilneutralität aufliegt. Das ist zum anderen auch darin begründet, dass er in seinen Ausführungen auf die übermäßige Verwendung von ausschmückenden Adjektiven verzichtet und den Berichtsstil pflegt. Die Beschreibungen der Sexualpraktiken und -organe alterniert zwischen Terminologie und Fäkaliensprache, d.h. sie bergen kein ausgesprochen sprachschöpferisches, aber ein Tabus verletzendes Potential.

208 Vgl. Foucault, »Von anderen Räumen«, S. 935.

209 Vgl. Mihm, *Studien zum französischen Roman der Jahrtausendwende*, S. 444. – Auch Thomas Steinfeld erwähnt, dass Houellebecq schon für seine Vorgängerromane keine hohen poetischen Ansprüche erhob und seine pornographischen Passagen eher klinisch als erotisch seien (vgl. Steinfeld, »Einleitung«, S. 11, 21). Auf den Stil der klinischen Pornographie aufgrund der darstellungssezierenden Beschreibungen weist auch Krause hin (vgl. Krause, »Schafft den Menschen ab«, S. 71).

Sie hatte die Hose des Mannes aufgeknöpft und bedachte ihn mit einer *Fellatio* [Hervorhebung von mir, J.J.]. (MeI, 143)

Über eine Stunde lang saß sie [Esther, J.J.] im Reitersitz auf mir [Daniel, J.J.], bewegte sich auf meinem *Pimmel* auf und ab, wobei sie die Muskeln ihrer kleinen *Muschi* [Hervorhebungen von mir, J.J.], die sie gerade rasiert hatte, spannte und wieder lockerte. (MeI, 299)

An Sade wurde seine Direktheit bei der Beschreibung des Sexualverkehrs als luststimulierend empfunden; Ähnliches müsste sich in Anbetracht der ausdrücklichen Schilderungen der Sexualakte für Houellebecq annehmen lassen. Eine Abwertung des Geschlechtsverkehrs findet durch die Verwendung der terminologischen Begriffe wie »Cunnilingus« (MeI, 127), »Fellatio« (MeI, 143) und »Glieb« (MeI, 185) nicht statt, eher wird dieser durch den Einsatz positiv konnotierter Ausdrücke aufgewertet bzw. spiegelt das selbstverständliche Verhältnis des Hauptcharakters zum Sex wider. Auf stilabweichende Wortverwendung wird im Text durch kursive Hervorhebungen aufmerksam gemacht: »Der Rock der jungen Frau war gerafft, ihr T-Shirt bis über die Brüste hochgeschoben, kurz gesagt, sie machte den Eindruck einer *geilen Sau*« (MeI, 143). Allerdings zeichnet sich im Stil Houellebecq's eine bestimmte Art der Verwendung von Verben ab, wie sie im oberen Beispiel »Sie [...] *bedachte* [Hervorhebung von mir, J.J.] ihn mit einer *Fellatio*« zu finden ist. Gerade wenn in distanzierender, aber auch witzig-ironischer Weise Sex beschrieben wird, verwendet Houellebecq Verben der gehobenen Sprache, um Stileffekte zu erzielen. Dieser Mischung aus Alltags-, Funktions- und gehobener Sprache, die eine Monotonie im Lesefluss verhindert, folgt der Leser mit Lust. Barthes' Aussage zur Wollust, die durch geglückte Ausdrucksformen hervorgerufen würde, könnte in dieser Weise verstanden werden.

Die inhaltliche Darstellung der Sexualakte bleibt durch den unmarkierten Stil eher sachlich-beschreibend als prosaisch-verbindend.

Sie [Isabelle, J.J.] legte sich auf die Düne, zog ihren Slip aus und spreizte die Beine. Ich [Daniel, J.J.] drang in sie ein – zum erstenmal von Angesicht zu Angesicht. Sie blickte mir fest in die Augen. Ich erinnere mich noch genau an die Bewegungen ihrer *Muschi*, an ihre leisen Schreie gegen Ende. Ich erinnere mich auch deshalb so gut, weil es das letztmal war, daß wir miteinander schliefen. (MeI, 71)

Einerseits vermittelt die nahezu hypotaktische Reihung der Sätze die Distanz des Erzählten zu Erzähler und Leser. Andererseits präsupponiert Houellebecq in dieser

schlichten Darstellung die Schwierigkeit der Beziehung der beiden handelnden Protagonisten, für die das Erlebnis des letzten gemeinsamen Sex so bedeutsam ist. Es geht demnach um viel mehr als um den bloßen Akt und der Leser kann, allein durch die Kenntnis der Beziehung der beiden, d.h. ohne unnötige sprachliche Hinzufügungen, die Tiefe der Szene nachvollziehen. Die Gegend um Almería als Rückzugsort des Paares Isabelle und Daniel konnte sie nicht von den gesellschaftlichen Sexual- und Körperdiskursen, die auf Jugendlichkeit und reger Sexualaktivität beruhen, schützen. In ihrer spanischen Heterotopie haben sie die Diskurse der Realität fortgeführt und hypertrophiert. Ihre Beziehung zerbrach, weil sie die Illusion der Diskurse nicht als hinfällige Realität entlarven konnten. Houellebecq gibt, wie in dieser Szene, oftmals lediglich die Eckpunkte vor, allerdings nicht nur in der Beschreibung des Geschlechtsverkehrs, sondern auch bei der Figurendarstellung, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, und der Leser kann den Textkörper selbst generieren, indem er – wie Barthes formuliert – den Text als Gewebe bearbeitet, um ihm dadurch einen eigenen Sinn zu geben. In der Bearbeitung des Textkörpers sieht Barthes Potential zur Erfahrung der maximalen Lust. Diese kann ebenfalls hervorgerufen werden, wenn Sachverhalte nur angedeutet, aber nicht ausgeführt werden, und dadurch die Imagination des Lesers anreizen. Ein Umstand, der gerade bei pornographischen Texten eine verstärkte Lustwirkung ausübt, da Inhalt und Textstruktur gemeinsam eine größere Wirkung erzielen können.

[...], als er [der Prophet, J.J.] die Hand in ihre [Francescas, J.J.] Bluse gleiten ließ, [...]. [...] Der Prophet verließ den Tisch in Begleitung von Francesca, noch ehe der Nachtschiff serviert war. (MeI, 242)

Barthes vergleicht das Andeuten im Text mit dem körperlichen Striptease, und die dadurch angestrebte Anregung der Imagination des Lesers steigert dessen Lust. Im obigen Beispiel wird das erotische Intermezzo zwischen Francesca und dem Propheten durch das Gleiten seiner Hand und die Suggestion Francescas als Desserts substituiert angedeutet. Diese Liaison hat neben der Anregung der Leserimagination handlungstragende Funktion für den Roman, da in ihr die Entwicklung der Sekte zur Weltreligion begründet liegt.

Bei Houellebecq findet sich ebenfalls die Strategie, zunächst Lust hervorzurufen, um dann über verzögernde Einschübe, die kurze Unlust schaffen, aber gleichzeitig die Lust, mithin auch die Spannung steigern, die Beschreibungen sexueller Sachverhalte fortzusetzen.

Auch hier kann das Hinauszögern der Handlung einem körperlichen Striptease gleichgesetzt werden, indem das Lustobjekt Text zunehmend Sachverhalte preisgibt, aber auch wieder zurücknimmt.

Ich [Daniel, J.J.] war mitten in der Aktion und stellte mit Befriedigung fest, daß Esther allmählich Lust bekam, penetriert zu werden, als ich plötzlich hörte, wie jemand ein paar Meter hinter mir mit lauter, fröhlicher Stimme »Guten Tag« rief. [...] Es war Fadiah, [...]. [...] Ich stand auf, stellte die beiden Frauen einander vor, und dann begann eine rege Unterhaltung auf englisch. Esthers kleiner weißer Arsch war sehr anziehend, aber Fadiahs schön geformter runder Hintern war ebenfalls verführerisch, auf jeden Fall schwoh mein Schwanz immer stärker an, [...]. [...] Patricks Ankunft ließ mich etwas zurückhaltender werden. [...] Im Prinzip hatte ich auch nichts gegen einen Vierer, aber im Moment hatten sich meine sexuellen Regungen eher etwas abgekühlt. (MeI, 174f.)

Im unlustvollen Ausgang der Situation spielt Houellebecq mit der Lesererwartung. Der Leser, inzwischen sensibilisiert für die Logik des Romans, hält eine Fortführung dieser erotischen Szene für wahrscheinlich und wird bereits drei Seiten später bestätigt.²¹⁰

Allerdings belässt es Houellebecq meist nicht bei Andeutungen, sondern führt, gemäß den bestimmenden Merkmalen der Pornographie, fast alle sexuellen Handlungen aus. Den Höhepunkt an detaillierter Beschreibung bildet der letzte Geschlechtsverkehr mit Esther.²¹¹

Ein weiterer Punkt neben der direkten Lexik ist die flüssige Lesbarkeit des Houellebecqschen Textes, der durch die parataktische Syntax und die nur auf geringer Ebene untergeordneten Sätze begünstigt wird. Sie ist eines der ›Attraktivitätskriterien‹, nach denen sich der Lustleser einen Text wählt. Dieser Aspekt verleiht Barthes' Forderung nach einem erotischen Textkörper, der als Lustobjekt fungiert, Ausdruck.

Um Texte zu analysieren, macht Barthes inhaltliche Zugeständnisse; Lust könne demnach auch hervorgerufen werden, wenn der erotische Körper im Text selbst erscheine. Geradezu ein Paradebeispiel für die von Barthes bezeichnete Figuration ist Houellebecq's Esther. Sie ist schon allein aufgrund ihrer Generationszugehörigkeit »pornographisch kodiert«,²¹² und daher wird ihre Attraktivität, aber auch ihre sexuelle Leidenschaft am ausführlichsten beschrieben. Sie sei äußerst erfahren in jeglicher Art von Penetration und wisse eine Fellatio auszuführen, wie es die Pornofilme lehren. Sie vermittele über »Gesten und

210 Esther führt einen Fellatio an Daniel aus (vgl. Houellebecq, *Die Möglichkeit einer Insel*, S. 178f.).

211 Ebd., S. 299f.

212 Falcke, *Er provoziert wieder*, o.S.

Gebärden« (MeI, 185) das Bild einer »geilen Frau« (MeI, 185), wäre schnell erregbar und immer zu Sex imstande. Sie kleide sich freizügig, zumeist ohne Unterwäsche, und ihr Körper sei noch »wunderbar frisch und glatt« (MeI, 183). In der Figur der Esther personifiziert sich die Textlust des Verhüllens und Andeutens, sie ruft dadurch bewusst Lust hervor und zeigt ihre eigene Lust an:

Als sie [Esther, J.J.] ihr Gepäck im Kofferraum verstaute, hob ein Windstoß ihren Rock an, und ich [Daniel, J.J.] hatte den Eindruck, daß sie keinen Slip trug. Sobald ich am Steuer saß, stellte ich ihr die Frage. Sie nickte lächelnd, schob den Rock bis zur Taille hoch und spreizte leicht die Beine: die Haare ihrer Muschi bildeten ein kleines, gut gestutztes blondes Rechteck. (MeI, 172)

Die Charakterisierung der Esther kulminiert im Roman in ihrer Darstellung als gefühllose ›Sexmaschine‹, die den Diskurs der pornographischen Filme widerspruchslos als ihre eigenen, sexuellen Bedürfnisse annimmt. Alle Frauenfiguren im Roman sind von der medialen Konstruktion ihres Geschlechts und ihrer Sexualität beeinflusst. Esther hat sich von allen weiblichen Protagonisten den Sexualdiskurs am vollständigsten angeeignet, da sie begleitend zu ihren ersten sexuellen Erfahrungen pornographische Filme konsumierte.

In *Die Möglichkeit einer Insel* ist die Attraktivität der sexuell aktiven Romanfiguren äußerst auffällig. Entweder handelt es sich um besonders schöne, junge Frauen oder um beruflich erfolgreiche, ältere Männer, die sich aber trotz ihres Alters auf einen relativ gut erhaltenen Körper berufen können. Frauen jenseits des 40. Lebensjahres sind von diesem Kreis ausgenommen: »Und es war mir [Daniel, J.J.] auch nicht möglich, ihr [Isabelle, J.J.] immer wieder zu sagen, daß sie noch genauso begehrenswert und schön sei wie eh und je; noch nie hatte ich mich so unfähig gefühlt, sie auch nur im geringsten anzulügen« (MeI, 46). Jegliche unerotisch evozierte Vorstellung wird aus dem Roman verbannt und die Anreize der Lust werden deutlich heraufgesetzt, weil die dargestellten sexuellen Handlungen dem durchschnittlichen Geschmack entsprechen und keine Nischenvorlieben bedienen. Möglicherweise hat Barthes diese speziellen Vorlieben in seine Überlegungen einbezogen, als er schrieb, dass Pornographie nicht sicher sei. Aus diesem Grund könnte er darauf bedacht sein, die Lust am Text vom Inhalt zu trennen, möglicherweise auch, weil dadurch eine weitere Anwendung seiner Theorie auf Texte jeglicher Genres zugelassen werde.

Die Lust am Text kann unter bestimmten Aspekten in Wollust umschlagen. Barthes sieht diese Situation dann erreicht, wenn der Text die historischen, kulturellen, psychologischen, aber auch sprachlichen Vorstellungen des Lesers infrage stellt. Aus Barthes' Überlegungen zur Wollust lässt sich ableiten, dass diese inhaltlich entweder negativ oder positiv sein könne, aber auf jeden Fall positiv wirken müsse. So weit zu gehen und bei Houellebecq von einer durch stilistische Mittel ausgelösten Wollust zu sprechen, wäre übertrieben.

Die inhaltliche Darstellung des Unbehagens an der Entwicklung der Selektion zwischen sexuell aktiven und inaktiven Menschen ist allerdings durchaus neu und erfüllt somit eine der Forderungen Barthes' bezüglich der Wollust.²¹³ Ob dieses neue, aber negative Gefühl zur Erzeugung von Wollust genügt, ist fraglich. Auch muss an dieser Stelle Anz widersprochen werden, der pornographischen Texten grundsätzlich Wollusterzeugung zuspricht. Denn hier sollte nach den Vorlieben und Erwartungen der Leser differenziert werden.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Stil Houellebecqs auf den Leser als unsinnlich wirke, würde man allein die hypotaktische Syntax der Sexualakte und deren sachliche Beschreibung berücksichtigen, und diese als Distanzmoment werten. Doch die Möglichkeiten der Lexik und die prototypische Beschreibung der sexuell agierenden Romanfiguren bieten einen Zugang, die Lust der Protagonisten, aber auch den Text sinnlich zu erfassen. Textlust entsteht in *Die Möglichkeit einer Insel* weniger über syntaktische Besonderheiten als über ein Zusammenwirken von Inhalt und Lexik.

Das (aussichtslose) Kontinuitätsstreben

Bataille spricht von einer leidenschaftlichen Hingabe zur Erotik, die den Menschen befähigt, während des Geschlechtsverkehrs den Zustand der Kontinuität zu erlangen. Das Sichverlieren im Sex ist ein wiederkehrender Aspekt im Roman. Die Darstellung dieses Sichverlierens ist jedoch sehr einseitig, denn bedingt durch die personale Erzählsituation in *Die Möglichkeit einer Insel* können lediglich Daniels Leidenschaften nachvollzogen werden, die Befriedigung seiner Sexualpartnerinnen wird außer Zweifel gestellt, solange

213 Vgl. Fetz, »Wer schnell scharf schießt«, S. 67. – Fetz eruierte den Punkt des Unbehagens an der eigenen Kultur als etwas Neues bei Houellebecq in seiner Rezension des Romans *Elementarteilchen*, doch bin ich der Meinung, dass dieses Unbehagen ein universaler Aspekt in Houellebecqs Werk ist und sich damit auch auf *Die Möglichkeit einer Insel* anwenden lässt.

sie »ohne zu zögern und mit einer gewissen Begeisterung« (MeI, 166) eine Fellatio vollziehen. Daniel, als Hauptcharakter, fühlt sich ausschließlich wohl, solange er sich in einer Frau, vor allem aber in der jungen Esther, befindet. Der Geschlechtsverkehr mit ihr lässt ihn höchste Wollust empfinden:

In ihr [Esther, J.J.] zu sein war für mich [Daniel, J.J.] eine Quelle endloser Freuden, ich spürte jede Bewegung ihrer Muschi, wenn sie mein Glied sanft oder heftig umschloß, mehrere Minuten lang schrie und weinte ich zugleich, wußte nicht mehr, wo ich war, und wenn sie sich zurückzog, merkte ich manchmal, daß die Musik ganz laut gestellt war und ich nichts gehört hatte. (MeI, 185)

Das Streben nach Kontinuität in leidenschaftlicher Liebe wird im Roman ausschließlich Daniel zuteil. Für Esther, wie er sie beschreibt, ist der Sex nur ein Weg der freien Lebensführung, bei dem Liebe nicht unbedingt zum Vollzug gehört, obgleich Daniel annimmt, sie verspüre ebenso große Lust wie er. Seine Annahmen beruhen auf ihren Imitationen der Gesten aus pornographischen Filmen, die gemäß dem entsprechenden Diskurs als Ausdruck einer lüsternen Frau gelten. Isabelle hingegen misst ihr Glück anhand einer liebevollen Partnerschaft, deren einer Aspekt der gemeinsam vollzogene Sex ist. Obwohl Daniel die Möglichkeit hat, mit Isabelle eine Partnerschaft zu führen, zieht er es vor, sich in der leidenschaftlichen Liebe zu einer jungen Frau zu verlieren. Im Sinne der Erotik der Körper könnte Daniels Handeln als Entscheidung für die maximale Kontinuitätsreichung gedeutet werden, da der Sex mit Esther leidenschaftlicher und intensiver beschrieben und bewertet wird als seine Verbindung zu Isabelle:

Sie [Esther, J.J.] war auf so einfache und ehrliche Weise von der Sexualität fasziniert gewesen und hatte sich so bereitwillig auf alle Spiele, alle Erfahrungen sexueller Art eingelassen, [...]. Ich [Daniel, J.J.] hatte nur das hartnäckige, schmerzliche Gefühl, daß ich sie zu spät, viel zu spät kennengelernt und dadurch mein Leben verpfuscht hatte; [...]. (MeI, 187f.)

Durch die Beziehung zu Esther wird die Luxusvilla Daniels und die Umgebung von Almería zu einer Heterotopie, die ausschließlich den Sexualdiskurs der pornographischen Filme umsetzt. Auf diese Weise werden alle anderen Diskurse des Sexualitätsdispositivs ignoriert und eine Illusion des Sex erzeugt, die beide Figuren unreflektiert übernehmen und die der Verlauf der Handlung letztlich als solche entlarvt.

Esther lehnt jedoch eine zu enge Beziehung ab, wodurch Daniel emotional enger an sie gebunden wird. Seine Ahnung und Angst, dass sie nicht im Rahmen einer dauerhaften

Partnerschaft bei ihm bleiben wird, begründet seine emotionale Abhängigkeit. In Esther offenbart sich, wie Bataille in der Erotik der Herzen ausführt, Daniels Kontinuität, die der alternde Liebhaber bewahren will. Je näher die Trennung der beiden Partner rückt, desto intensiver wird der gemeinsam erlebte Sex. Die körperliche Sinnlichkeit steigert sich in dem Maße, in dem der Tod für die Figuren fühlbar wird. Beim letzten Mal »gab sich Esther mir [Daniel, J.J.] mit noch größerer Lusternheit hin als sonst« (MeI, 299). Sollte die Beziehung zweier Partner, innerhalb derer sie nach Kontinuität streben, von Leidenschaft beherrscht sein, schließe sie, so Bataille, den Tod durch Mord oder Selbstmord ein. Vor diesem theoretischen Hintergrund kann der Suizid Daniels eingeordnet werden, nachdem dieser Esther in einem Film sieht, der die Gefühllosigkeit beim Geschlechtsverkehr thematisiert, und dessen Inhalt, so suggeriert der Roman, auf Daniels und Esthers Beziehung anwendbar ist. Obwohl hier nicht nur das Kontinuitätsstreben eine Rolle spielt, sondern auch die Zerstörung der eigenen, egozentrischen Vorstellungen von der ewig verfügbaren, lockenden, attraktiven Frau, die seine Gefühle teilt und die er in Esther gefunden zu haben glaubt.

Er [Daniel, J.J.] hat sich umgebracht, nachdem er sie [Esther, J.J.] in einem Film gesehen hat, [...] – es war eine Verfilmung des Romans einer jungen Italienerin, [...] in dem sie schilderte, wie sie zahllose sexuelle Erfahrungen gemacht hatte, ohne je die geringste Gefühlsregung dabei zu empfinden. (MeI, 392)

Die Beziehung zu Esther war von Beginn an nicht auf Ewigkeit ausgelegt, wie Daniel annahm, was sich in Esthers sexuellem Lebenswandel und ihrem Objektcharakter für Daniel deutlich abzeichnet. Nach Bataille war der Tod die gesamte Beziehung über eine erwartbare Konsequenz und hat Daniel den Sex umso intensiver spüren lassen. Übrigens zeigt der Roman durch das Klonen der Sektenmitglieder einen Weg auf, wie diese Kontinuität dennoch erhalten werden kann. Houellebecq begegnet der Theorie Batailles ungewollt mit einem literarischen Lösungsansatz.²¹⁴

Obwohl im Roman keinerlei sexuelle Nischenbedürfnisse praktiziert werden, die in der gegenwärtigen Gesellschaft noch mit Tabus belegt sind, lassen sich innerhalb der

214 Mit der Thematik des Klonens, die für den Roman zentral ist, bleibt freilich stets ein Unbehagen des Autors verbunden, der das Bild einer geklonten Weltbevölkerung und den daraus erwachsenden Konsequenzen für das gesellschaftliche Leben in einer düsteren Vision zeichnet. Die Bedeutung des Klonens für die sexuelle Entwicklung der Menschheit in Houellebecq's Romanen stellt einen Aspekt dar, der weiterer Untersuchungen bedarf.

Handlung dennoch Überschreitungen sexueller Art durch die Protagonisten erkennen, deren Ausführungen, wenn nicht Ekstase, so doch wenigstens eine Steigerung der Leidenschaft hervorrufen: das öffentliche Ausleben der eigenen Sexualität mit einer Tendenz zum Exhibitionismus und die Preisung der sexuellen Macht über die Frau.

Eines Nachmittags wurden wir [Esther und Daniel, J.J.] in dieser Stellung [Fellatio, J.J.] vom Kellner überrascht: Sie nahm meinen Pimmel aus dem Mund, behielt ihn aber in der Hand, hob den Kopf, schenkte dem Kellner ein breites Lächeln und wichste mich weiter mit zwei Fingern; er lächelte ebenfalls und kassierte das Geld für unsere Getränke, [...]. (MeI, 185f.)

Sie [Susan, J.J.] kniete sich wortlos zwischen seinen [des Propheten, J.J.] Beinen hin, schob den Bademantel auseinander und begann ihm einen zu blasen; sein Glied war kurz und dick. Er wollte offensichtlich von vornherein seine dominante Stellung unzweideutig zum Ausdruck bringen; ich [Daniel, J.J.] fragte mich kurz, ob er das nur aus Vergnügen tat oder ob das Teil eines Plans war, um mich zu beeindrucken. (MeI, 210)

Einige Zeit darauf, als der Tag über Madrid anbrach, onanierte ich [Daniel, J.J.] mit schnellen Handbewegungen neben dem Swimmingpool. Ein paar Meter von mir entfernt saß eine schwarzgekleidete junge Frau mit leerem Blick; ich hatte gedacht, sie hätte meine Anwesenheit nicht einmal bemerkt, aber in dem Augenblick, in dem ich ejakulierte, spuckte sie seitlich auf den Boden.« (MeI, 309)

Bataille sah in der Verbotsüberschreitung die Möglichkeit des Individuums, sich von allen artifiziell auferlegten Schranken zu lösen – im Falle der Pornographie handelt es sich um moralische Begrenzungen, um die eigene Souveränität und Unabhängigkeit zu erlangen, aber auch um die Begierde zu intensivieren. Er hält die Überschreitung für grundlegend für den erotischen Genuss.

Anhand der aufgeführten Textbeispiele lässt sich erkennen, dass die Erlangung der persönlichen Freiheit über Verbote hinweg nur begrenzt erfahrbar wird. Der Tabubruch des öffentlichen Sex führt nicht zwangsläufig zur Souveränität, es sei denn, er ist mit dem Aspekt der Macht verbunden wie in den beiden ersten Zitaten durch die Fellatio, aber auch durch den Reiz des Entdecktwerdens. Die Souveränität und somit die subjektive Freiheit behält nur derjenige, der die Macht ausübt und dessen Macht anerkannt wird. Der Prophet hat sich, vergleichbar mit der Almería-Heterotopie, einen eigenen Gegenort auf

Lanzarote²¹⁵ geschaffen, der ihn in seiner polygamen Lebensweise schützt. Seine Wohnort auf der Insel ist im Stil der 1970er Jahre gehalten und lässt vermuten, dass der Prophet zugleich eine Heterochronie anstrebt, d.h. auf eine Retardierung der Zeit zielt, was in seinem Klon-Projekt kulminiert, das auf eine unendliche Wiederholung des Immergleichen ausgelegt ist. Das letzte Textbeispiel behandelt die Selbstbefriedigung. Eine Sexualpraktik, die Houellebecq in seinen Romanen einsetzt, um die sexuelle und soziale Vereinsamung der Protagonisten vorzuführen. Unter diesem Aspekt wirkt Daniels öffentliches Onanieren am Swimmingpool erbärmlich und entspricht nicht dem positiven Charakter, den die beiden anderen Fellationes ausüben.

Der Reiz der Literatur liege darin, so Bataille, dass der Leser, seinem Wunsch nach starken Erregungen gemäß, innerhalb der Literatur diese Gemütsregungen erleben kann, ohne ernsthafte Konsequenzen fürchten zu müssen. Allerdings lässt Houellebecq diesem Erleben kaum Raum, da er nicht nur über einen distanzierenden Stil verfügt, wie im Abschnitt über *Houellebecq's Sprache der Lust* erörtert, sondern sich überhaupt seine Protagonisten wenig zur Identifikation eignen, da sie überzeichnet sind und der Roman die Konsequenzen aus den pornographischen Episoden einem Lehrstück gleich inszeniert, d.h. die Vorstellungen über Sexualität eines jeden Protagonisten innerhalb des Romans bilden einen Baustein des jeweiligen Charakters und sind der Grund für die Art des Geschlechtsverkehrs und die daraus folgenden Handlungen. Daniel als personaler Erzähler unterstützt diese Handlungen mit reflektierenden Analysen. Die Innigkeit der Kommunikation, wie Bataille sie für Autor und Leser fordert, kann unter dieser Distanz nicht entstehen.

Die Arten des Sexualwissens

Geständig werden vielfältige Arten des Sex in *Die Möglichkeit einer Insel* aufgeführt. Houellebecq's Figuren üben sowohl Praktiken wie Fellatio, Cunnilingus und Penetration

215 Die Insel Lanzarote diente schon in Houellebecq's gleichnamiger Erzählung als Rückzugsort der azraëlistischen Sekte, die ähnlich den Elohimiten auf die Ankunft der außerirdischen Erdenerschöpfer Anakim wartet und die ebenso an die Unsterblichkeit durch das Klonen glaubt. Aufgrund der Thematisierung der künstlichen Reproduktion des Menschen ist *Lanzarote* als Bindeglied zwischen *Elementarteilchen*, in welchem die theoretischen Grundlagen für das Klonen angelegt werden, und *Die Möglichkeit einer Insel*, welches letztlich das Klonen realisiert, zu verstehen. Auf diese Weise entsteht eine stringente Linie von der Preisung des Klonens, die vom Schmerz der sexuellen Einsamkeit beeinflusst ist, zur erneuten Suche der Sinnlichkeit, nach der sich die von allen zwischenmenschlichen Gefühlen befreiten Neo-Menschen sehnen.

als auch verschiedene Sexualstellungen aus. Esthers dreitägige Geburtstagsparty wird als Orgie beschrieben. Selbst der gesellschaftlich als Perversion geächtete Exhibitionismus ist im Roman eher positiv konnotiert, solange er bestimmte Maßgaben beachtet: »[...] und die losen Sitten, die bei Jugendlichen so bezaubernd, so erfrischend und so verlockend waren, konnten bei mir [Daniel, J.J.] nur zum abstoßenden Verhalten eines alten Schweins werden, [...]« (MeI, 191). Kurz erwähnt werden darüber hinaus Sadomasochismus sowie Homo-, Bi- und Transsexualität, ebenso die Polygamie, die der Sektenführer propagiert und lebt.

Als nicht akzeptabel gelten Pädophilie und Impotenz. Gerade Pädophilie überschreitet eine Grenze, die selbst libertäre Kreise, wie der um Esthers bisexuelle Schwester, ablehnen. Impotenz wirkt in einer hedonistischen Gesellschaft lediglich störend.

Die Aufzählung der verschiedenen Möglichkeiten des Geschlechtsverkehrs wirken wie das Geständnis, in welchem Foucault die Bildung des Sexualwissens begründet sieht. Ein Geständnis im Geständnis bildet die Situation, in der Daniel Esther nach ihrem bisherigen Sexualleben befragt und offene Antworten über beinahe präpubertären Sex, Dreierbeziehungen und Experimentierfreude erhält:

Sie [Esther, J.J.] hatte mit zwölf Jahren zum erstenmal mit einem Jungen geschlafen, und zwar nach einem Abend in einer Diskothek während eines Sprachaufenthalts in England; [...]. [...] Dann habe sie begonnen, in Madrid auszugehen, und da sei allerdings ziemlich viel gelaufen, da habe sie die sexuellen Spiele wirklich kennengelernt. Ein paar Sexpartys, ja. Ein paar SM-Erfahrungen. Selten etwas mit anderen Mädchen [...]. An ihrem achtzehnten Geburtstag habe sie zum erstenmal Lust gehabt, gleichzeitig mit zwei Jungen zu schlafen, und das sei ihr in äußerst angenehmer Erinnerung geblieben, [...]. (MeI, 187)

Nach Foucault würde das Geständnis dem Zuhörer die Macht der Bewertung und Diskursschaffung zugestehen. Die Figur der Esther erhält durch diese Beschreibungen einen als frühreif zu bezeichnenden Charakter, der unter bestimmten moralischen Gesichtspunkten kritisiert werden könnte. Doch Daniel, wie ihn Houellebecq zeichnet, ist ausschließlich fasziniert von ihrer Natürlichkeit, die Sexualität als etwas Selbstverständliches versteht, sodass der ursprüngliche Diskurs über infantile und adoleszente Sexualität infrage gestellt und gegendiskursiv behandelt wird.²¹⁶ Darin liegt Daniels Macht

216 Der ursprüngliche Diskurs sieht die sexuelle Aktivität als ungehörig und gefährbringend für das »vorsexuelle« Wesen Kind an (vgl. Foucault, *Der Wille zum Wissen*, S. 126).

als Urteiler. Der von Esther und Daniel geschaffene Gegendiskurs verändert die Norm hin zum ausschließlich hedonistischen Geschlechtsverkehr, der keinen anderen Zweck kennt als die Befriedigung durch ein vielfältiges Sexualleben. In diesem Sinne könnte der neue Diskurs ebenfalls als repressiv angesehen werden, da eine Ablehnung der Freizügigkeit nicht mehr dem Diskurs entspräche und stigmatisiert werden könnte.

Aufgabe der Literatur ist es, Foucault zufolge, Gegendiskurse darzustellen. Houellebecq erfüllt diese Forderung in umfassender Weise, indem er die »vier großen strategischen Komplexe, die um den Sex spezifische Wissens- und Machtdispositive entfalten«,²¹⁷ in *Die Möglichkeit einer Insel* widerlegt. Bezüglich des Komplexes der Hysterisierung des weiblichen Körpers wird die Frau in Houellebecqs Roman ihrer Funktion als Mutter enthoben und kann sich wie der Mann einer allein lustorientierten Sexualität zuwenden. Das Dispositiv der Pädagogisierung des kindlichen Sex wird im Roman, wie im Textbeispiel oben gezeigt, nicht unterstützt, sondern die Akzeptanz der kindlichen Sexualität scheint einen natürlicheren Umgang mit Sexualität allgemein zu fördern. Ein Dispositiv, das die Protagonisten des Romans schlicht verwerfen, ist die Sozialisierung des Fortpflanzungsverhaltens. Foucault eruierte, dass zum Erhalt dieses Komplexes Maßnahmen ergriffen wurden, die das genormte Paar an ihre Verpflichtungen gegenüber dem Gesellschaftskörper erinnerten und in die gewünschte Richtung lenkten. Nichts dergleichen greift der Roman auf. Sämtlicher geschilderter Geschlechtsverkehr verfolgt den sinnlichen Genuss als einzigen Zweck. Im Zusammenhang mit der folgenlosen Sinnlichkeit könnte man die Lehre der elohimitischen Sekte sehen, die der Fortpflanzungsthematik mit Forschungen im Bereich des Klonens begegnet. Die von Foucault eruierte Norm des fortpflanzungsbereiten Ehepaares wird im Roman bewusst verworfen und als nicht zukunfts tragend erachtet. Auch die Psychiatrisierung von Formen perverser Sexualität erhält hier nicht den ursprünglich negativen Korrekturcharakter in Bezug auf Anomalien, sondern ungewöhnliche sexuelle Vorlieben werden als luststeigernd bewertet. Eine Normabweichung von der Luststeigerung gibt es in *Die Möglichkeit einer Insel* nicht. Das sexuell aktive Personal des Romans kann alle Möglichkeiten, die sich ihm im Bereich der sexuellen Erregung und Befriedigung bieten, zur Steigerung der eigenen Lust nutzen.

217 Ebd., S. 125.

Der Roman schafft Dispositive, die alle stigmatisierten und dem Kontrollbedürfnis der Diskursmacht zugeordneten Formen der Sexualität aufnehmen. Diese Gegendispositive, die Houellebecq in seinem Roman bildet, wirken jedoch nicht befreiend, sondern behalten die Repression bei, die schon den entgegengesetzten Diskursen eigen ist. Allerdings mit der Ausnahme, dass der Gegendiskurs akzeptiert, was in den ursprünglichen Diskursen nicht unkontrolliert zugelassen wird. Im Gegendiskurs, so wie ihn der Roman zeichnet, gelten die Abnormitäten als positiv und zielorientiert. Es scheint, als nehme die Repression durch die gestiegene Erwartungshaltung gegenüber dem Sex, der den Menschen nun umfassend befriedigen soll, zu, d.h. im Roman ist Sex zum einzigen Mittel der Bestätigung und Bewertung eines Menschen avanciert, worunter die Liebesfähigkeit der Protagonisten stark leidet. Houellebecq beschreibt in diesem verzweifelten Ringen seiner Protagonisten das Grundprinzip der westlichen Gesellschaft.²¹⁸ Der liberale Kapitalismus des Warenmarktes wird vom Bereich der Sexualität adaptiert. Aufgrund dessen entbehren Houellebecq's Figuren jeglicher Sentimentalität in zwischenmenschlichen Beziehungen; die egoistische Lustausschöpfung steht im Vordergrund. Die Sinnlichkeit, die ein Geschlechtsverkehr bieten kann, wird ersetzt durch eine Art Mechanisierung der sexuellen Beziehungen, in der jeder Partner seine sexuellen Trümpfe ausspielt.²¹⁹

Zum Abschluss des Abschnittes soll auf Flaßpöhlers Anmerkungen zur Funktion der Pornographie eingegangen werden, denn diese nutzt die Diskurse, um zu wissen, was erregend wirkt. Sie funktioniert nicht wie eine Macht, die bewertet und dadurch konstruiert, sondern sie will, indem sie die verschiedenen Praktiken darstellt, erregen. Für die ausdrückliche Intention der Erregung des Lesers bietet Houellebecq keine Anhaltspunkte. In seinem Roman liegt der Schwerpunkt auf der erzählten Geschichte, die zum unterstützenden Verständnis der Figuren und ihrer Handlungen pornographische Beschreibungen enthält. Die Erregungsabsicht verschiebt sich in diesem Fall in den Roman, in dem sich die weiblichen Protagonisten, vor allem aber Esther, stark am Erotikdiskurs der pornographischen Filme orientieren, um dem Bild einer sexuell attraktiven und lustvollen Frau zu entsprechen. Aufgrund dessen hat sie Automatismen angenommen, die sie unreflektiert einsetzt und dadurch selbst in sexueller Hinsicht zu einer Maschine wird:

218 Vgl. Meister, »Der dreiundzwanzigste Klon«, S. 15.

219 Vgl. Demonpion, *Michel Houellebecq*, S. 108, 278f.

Sie hatte eine ausgefeilte Technik, die bestimmt von Pornofilmen inspiriert war – das sah man sofort, denn sie warf mit einer Geste, die man schnell in diesen Filmen lernt, ihr Haar in den Nacken, damit der Mann, [...], sie bei ihrem Werk betrachten konnte. Die Fellatio war schon immer die Glanznummer der Pornofilme gewesen, die einzige Figur, die jungen Mädchen als nützliches Vorbild dienen konnte; [...]. Tatsächlich erzählte mir Esther hinterher, daß sie sich während ihrer ersten sexuellen Beziehung geweigert habe, dem Typen diesen Liebesdienst zu erweisen, und daß sie sich erst zu diesem Akt entschlossen habe, nachdem sie ziemlich viele Filme gesehen hatte. (MeI, 178)

Der Sexualitätsdiskurs, den die pornographischen Filme vorgeben, ist der einzige Diskurs, der im Roman scheinbar widerspruchlos übernommen wird. Nicht nur Esther, auch Daniel hat die pornographischen Bilder der Filme adaptiert, indem er seine Machtposition beim Geschlechtsverkehr mit Esther vergegenwärtigt und genießt. In den pornographischen Romanszenen, die den medialen Lustdiskurs wiederum zitieren, überwiegt daher die Fellatio vor beispielsweise dem Cunnilingus, die oft mit der aus den pornographischen Filmen übernommene Technik des ›money shot‹ bzw. ›cum shot‹, das Ekajulieren des Mannes auf Gesicht und Brüste der Frau, verbunden ist, um die sexuelle Befriedigung des Mannes für den Zuschauer erkennbar werden zu lassen und zu authentifizieren.²²⁰ Die Auswirkungen der unreflektierten Übernahme der medial geprägten Lustdiskurse sind besonders stark an Esthers und Daniels Beziehung zu ersehen. Das mechanische Abspulen der Techniken und der Glaube, die Lust des anderen, aber auch des eigenen Geschlechts zu kennen, führen zur emotionalen Verkümmern der egozentrisch anmutenden Protagonisten. Sobald die sexuelle Attraktivität schwindet, wie im Fall des alternden Daniel, tritt zur emotionalen die physische Vereinsamung.

Daniels Macht wird hinfällig, als Esther sich weigert, die Beziehung fortzusetzen. In dieser Situation wird deutlich, dass Daniels Machtvorstellungen selbstbetrügerisch waren und eigentlich Esther mit ihrer jugendlichen Attraktivität die Beziehung dominierte. Der Machtdiskurs der pornographischen Filme, der in der sexuellen Beziehung von Esther und Daniel durchgespielt wird, endet nicht mit Daniels Erlangung des »vollendeten Selbstbewusstseins«,²²¹ sondern in seiner Zerstörung durch Esthers Weigerung, ihn zu begehren. Das Begehren könnte hier mit Hegels Prämisse von der Konstitution des

220 Anz regt an, die literarische Umsetzung der Bekundungen der höchsten Lust, die im pornographischen Film den Schauspielern abverlangt werden, einer genaueren Untersuchung zu unterziehen (vgl. Anz, *Literatur und Lust*, S. 227).

221 Flaßpöhler, *Der Wille zur Lust*, S. 139. – Flaßpöhler beruft sich auf Hegels Bedingung der wechselseitigen Anerkennung, um zum wahren Selbstbewusstsein zu gelangen.

Subjekts durch die Handlung gleichgesetzt werden.²²² Erst die Begierde macht dem Ich deutlich, an welchem Mangel es leidet und lässt es dadurch die Selbständigkeit des Begehrten erfahren. Es wird sich aufgrund dieser Begierde seiner selbst bewusst. Die von Daniel teilweise praktizierte, aber immer herbeigesehnte sexuelle Unterwerfung Esthers könnte als Versuch gedeutet werden, ihre Anerkennung zu erhalten und dadurch seine Vollendung zu erlangen.²²³ In der Zerstörung bzw. dem Selbstmord Daniels offenbart sich das Machtverhältnis, wie es dem Lustdiskurs des pornographischen Films inhärent ist, als Täuschung. In seiner spanischen Heterotopie hat Daniel zudem die eigenen Gefühle, die der von ihm verfolgte Sexualitätsdiskurs ausklammert, nicht bedacht.

Fazit

Houellebecq verbindet in *Die Möglichkeit einer Insel* den Sex mit drei Bereichen, die ihn sinnlich wesentlich beeinflussen. Es ist die jugendliche Attraktivität und Sorglosigkeit Esthers, die entscheidend zum freien Ausleben von Daniels Sexualphantasien beiträgt. Darunter subsumiert sich auch die Erregungssteigerung durch die Gefahr des Entdecktwerdens beim öffentlichen Sex. Der jugendliche bzw. gut erhaltene Körper wird zu einem Garant für regelmäßigen Sex unter Ausblendung des zweiten Bereichs, der Fortpflanzung. Der Sex der Romanfiguren folgt allein hedonistischen Genüssen und bleibt dadurch zweckfrei. Der Sex erinnert dadurch stark an die problemfreien, hedonistischen Szenen aus pornographischen Filmen und wird noch durch den dritten Aspekt der Machtdominanz des Mannes und der die pornographischen Gesten imitierenden Frauen untermauert. Insgesamt sind die sexuellen Begegnungen der Houellebecqschen Protagonisten frei von Sinnlichkeit und vorrangig an der Steigerung und am Erhalt des eigenen sexuellen Marktwertes interessiert. Die Figuren können sich nur innerhalb der einseitigen Konstruktion des in der Heterotopie geschaffenen Sexualdiskurses bewegen, dessen illusionäre Kraft die Wirklichkeit zerstreuen sollte, aber diese doch nicht ganz ausklammern konnte, wie der Tod des emotional gebrochenen Daniel zeigt.

222 »Für J.G. Fichte – ähnlich G.W.F. Hegel – ist das S[ubjekt] ein absolut freies, aktives Ich, das sowohl sich selbst als auch die gesamte Wirklichkeit erst konstituiert (›Tathandlung‹)« (Brockhaus. Enzyklopädie, Bd. 26, S. 551). Die Gleichsetzung von Begierde und Handlung resultiert aus Hegels Parallelismus zwischen der Begierde des Herrn und der Arbeit des Knechts. Beide Formen verhelfen ihnen zur Erlangung des Selbstbewusstseins (vgl. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 153). Kojève interpretiert die Begierde bei Hegel als Antrieb zur Tat (vgl. Kojève, *Hegel*, S. 21).

223 Vgl. Flaßpöhler, *Der Wille zur Lust*, S. 139.

4.3 Roches geständige Pornographie

In ihrem im Frühjahr 2008 erschienenen Debütroman *Feuchtgebiete* vereint Charlotte Roche die provokativ-obszöne Pornographie Jelineks mit der hedonistischen Sicht auf Sexualität, wie Houellebecq sie prägte.²²⁴ Roche ist die einzige der drei Autoren, die ihrem Buch Erregungspotential zugesteht.²²⁵

4.3.1 Ordnung der Geschichte

Den Rahmen der Handlung von *Feuchtgebiete* bildet der Krankenhausaufenthalt der Ich-Erzählerin. Die 18-jährige Helen Memel zog sich während einer Intimirasur eine Analfissur zu und muss deshalb operiert werden. Die Zeiten vor und nach der Operation nutzt die Heldin, um ihr Verhältnis zur Sexualität, zu ihrem Körper und zu ihren geschiedenen Eltern zu reflektieren und in Rückblenden zu erzählen. Wobei diese Bereiche, so suggeriert der Roman, eng miteinander verknüpft sind, da Helens nahezu nymphomanische Begierde und ihre radikale Ablehnung jeglicher tradiertter Hygieneregeln in ihrem Widerstand gegen die Eltern, vor allem gegen die Mutter, begründet liegen. Ihre Ablehnung gegen die Mutter erstreckt sich bis zu Helens freiwilliger, heimlicher Sterilisation.

Das wahllose Ausleben ihrer Sexualität mit wechselnden Partnern rührt von Helens Suche nach Anerkennung und körperlicher Nähe. Sie ersetzt familiäre Liebe durch Sex. »Ich [Helen, J.J.] würde mit jedem Idioten ins Bett gehen, damit ich nicht alleine im Bett sein muss. Jeder ist besser als keiner« (Fg, 103). Ihre Sehnsucht nach einer funktionierenden Familie wird durch ihr Hobby der Avocadoaufzucht, wobei die Pflanzen als Familie strukturiert werden, untermauert.

Ihre bewusste Missachtung der, nicht nur weiblichen, Hygienenediskurse geht jedoch über den privat-intimen Rahmen nicht hinaus. Sie scheut sich, ihre Meinung öffentlich zu machen. Aus diesem Grunde sind die Erkenntnisse, die sie gewinnt, indem sie Selbstversuche über weibliche Intimpflege durchführt, nur ihr und dem Leser bekannt, der als Rezipient ihrer sexuellen Geständnisse fungiert. Das Ergebnis einer dieser Selbstversuche ist ein konstant gehaltener Vaginalgeruch, den sie als Lockstoff erfolgreich

224 »Als Österreicher weht einem bei all dieser ›Unlust‹ ein Hauch von Elfriede Jelinek an, als Franzose womöglich ein Odeur von Michel Houellebecq« (Klauhs, »Feuchtgebiete: Untenrum«, o.S.).

225 In der NDR Talkshow vom 29.02.2008 beschreibt Roche ihren Roman im Interview mit dem Moderator Hubertus Meyer-Burckhardt als Wichsvorlage für ältere Männer.

bei ahnungslosen Sexualpartnern anwendet. Auf diese Weise trägt sie ihre gegensätzlichen Ansichten in die Öffentlichkeit.

Der Krankenhausaufenthalt bietet Helen die Möglichkeit, darüber nachzudenken, wie sie ihre Eltern erneut zusammenführen könnte. Zugleich verarbeitet sie das Trauma des versuchten Suizids ihrer Mutter. Die Geschichte des Selbstmords ist jedoch erzählerisch nicht abgesichert und könnte auch der Phantasie Helens entstammen. Als sie bemerkt, dass ihre Bemühungen hinsichtlich der Zusammenführung ihrer Eltern nicht fruchten, verletzt sie sich selbst, indem sie ihre bereits verheilende Operationswunde aufreißt und sofort einer Notoperation unterzogen werden muss. Aber auch dieser Plan, der die, so nimmt Helen an, sich sorgenden Eltern umgehend in Krankenhaus locken soll, schlägt fehl. In ihrer Enttäuschung bittet sie daher den verständnisvollen Pfleger Robin, ihre Bezugsperson im Krankenhaus, bei und mit ihm wohnen zu können. Er fungiert als *deus ex machina*, der dem Roman einen künstlich herbeigeführten, glücklichen Abschluss ermöglicht.

4.3.2 Die Sinnlichkeit einer ›pornographisierten‹ Generation

Ansätze zu einer pornographischen Sprache der Frau

Der Erzählstil in *Feuchtgebiete* entbehrt einer prosaischen Sprache, die Roche bewusst nicht verwendete: »Ich schreibe einfach so, wie ich spreche – also ziemlich platt, immer auf Gag.«²²⁶ Sie imitiert den laxen Ton der Umgangssprache, verfolgt ihn konsequent im gesamten Roman und erhält dadurch einen befreiten und direkten Zugang zu den sexuellen Eigenheiten ihrer Protagonistin. Auf diese Weise erzeugt sie ihren Stil, der sich auf syntaktischer Ebene in charakteristischen Freiheiten des Satzbaus und kurzen Sätzen sowie auf lexikalischer Ebene in der Wortwahl und den Neologismen begründet.

Besonders auffallend an Roches Stil ist die Bildung von Sätzen ohne die Besetzung der Subjektstelle, d.h. die häufige Verwendung elliptischer Syntax sowie die Verwendung von »Allerweltswörtern« wie ›machen‹ und ›sein‹, die als typische Charakteristika der Umgangssprache gelten.²²⁷

226 Liere, »Verknallt in Charlotte«, S. 16.

227 Vgl. Lühr, *Neuhochdeutsch*, S. 242.

Ich mag den Namen Peter. Hatte mal was mit einem. Den hab ich Pinkel-Peter getauft. Der konnte sehr gut lecken. Hat er stundenlang für mich gemacht. Er hatte so eine spezielle Technik. (Fg, 72)

Indem Roche ihre Alltagssprache als stilistische Grundlage für *Feuchtgebiete* wählt, suggeriert sie authentische weibliche Ausdrucksformen und kann somit die Darstellungen der Sexualität wesentlich beeinflussen: »Denn letztlich konstituiert sich dieses neue Subjekt, die neue Weiblichkeit, vor allem durch die Sprache; durch diese stellt es sich selbst erzählerisch her.«²²⁸ Bei Roche könnten die Neologismen für die weiblichen Geschlechtsorgane wie »Perlenrüssel« (Fg, 22) für die Klitoris, »Vanillekipferln« für die äußeren Schamlippen und »Hahnenkämme« für die inneren Schamlippen als Teil der neuen weiblichen Sprache gesehen werden. Die männlichen Genitalien sind lediglich mit den in Fach- und Umgangssprache üblichen Begriffen »Penis« und »Schwanz« benannt. Bei Jelinek ist das Verhältnis noch umgekehrt. Die Möglichkeiten, das männliche Geschlecht zu benennen, sind vielfältiger und zudem auch positiver konnotiert als die des weiblichen. Wobei die Metaphern für Vagina, Schamlippen und Klitoris bei Jelinek dem männlichen Blick entspringen sollen und entsprechend abwertend bezeichnet werden.²²⁹ Der Begriff »Fotze« (Fg, 118) wird in *Feuchtgebiete* nur im Zusammenhang mit der Prostitution genannt. Roches Heldin Helen bevorzugt es, ihre Vagina als »Muschi« (Fg, 9) zu bezeichnen. Die Verwendung der Begriffe verweist auf die Stellung und das Ansehen der weiblichen Genitalien im Geschlechtsverkehr. Die weiteren verwendeten Wortschöpfungen, die nicht nur auf Roche zurückzuführen sind, sondern in der Sprache ihrer Generation angelegt sind, erstrecken sich auf das Kompositum »Selbstfick« (Fg, 161) für Masturbation, das Adjektiv »unfickbar« (Fg, 207) und das Adverb »muschal« (Fg, 201) als analoge Bildung zu »vaginal«, die auf die von Helen präferierte Bezeichnung Muschi zurückzuführen ist. Als umgangssprachlich-pragmatische Bildung kann »Sexe« (Fg, 9), die Mehrzahl von Sex, angesehen werden. Spermaresten unter den Fingernägeln werden von ihr in »Sexandenkenkaubonbon« (Fg, 26) umbenannt. Sie verwendet für die Beschreibung der Sexualvorlieben und -akte ihrer Heldin viele Begriffe, die der

228 Waldow, »Vom Objekt der Lust zur Lust des (weiblichen) Subjekts«, S. 40.

229 Die weiblichen Geschlechtsorgane waren meist leere, mit ihrem männlichen Gegenstück zu füllende Objekte bzw. Löcher oder einfach – in Anlehnung an Freud – ein Nichts. Bei Roche wird das zu füllende Loch der Vagina zusammen mit dem Anus ein Lustobjekt, die gerade dadurch sexuell funktionieren, weil sie »gestopft« werden: »Die beiden Finger in der Muschi spreize ich auseinander und mache mit ihnen drehende Bewegungen in mir. Normalerweise stecke ich mir bei steigender Geilheit die Muschifinger in den Arsch« (Fg, 152).

Fäkalsprache zugeordnet werden können.²³⁰ Diese Hypertrophierung in der Sprache führt bis zur Nobilitierung der Begriffe in der literarischen Prosa.

Jede von Roche beschriebene Sexualpraktik ist positiv konnotiert. Diese Sichtweise ergibt sich aus dem spielerisch-lustvollen Umgang Helens mit ihrer Sexualität und nimmt auch der verwendeten Lexik ihre Obszönität. Der Moment der Leselust wird bei Roche neben den oben aufgezählten, sprachschöpferischen Ausdrucksformen über die inhaltliche Ebene durch die Schilderung der sexuellen Eskapaden der Heldin und deren teilweise ironische Reflexion hergestellt:

Er [Mattes, J.J.] hat mich ins Bett gelegt. Die Beine auseinandergehalten. Die Kipferln weggedrückt und meine Hahnenkämme rechts und links mit der Wimpernzange leicht eingeklemmt. [...] Mattes wollte mich sofort da rein ficken und dann auf die gespannten Lippen spritzen, er müsste aber erst ein Foto machen, damit ich sehe, wie hübsch meine Muschi so weit ausgebreitet aussieht. Wir klatschten vor Freude in die Hände. Also er. Meine Hände waren ja beschäftigt. (Fg, 66f.)

Das Wecken der libidinösen Lust durch pornographisches Erzählen ist ein wichtiges Moment für die sexuelle Stimulation der Heldin, die auch durch die Schilderung eigener sexueller Erlebnisse erregen möchte. Auf einer Art Metaebene reflektiert Helen die stimulierende Kraft pornographischer Erzählungen:

Ich kann mich nicht entscheiden, was besser ist: mit Nutten zu ficken oder sie darüber auszufragen, was Männer alles schon mit ihnen gemacht haben oder sie mit Männern. Das geilt mich eigentlich genauso auf. Beides gleichzeitig, Ficken und Ausfragen, ist am besten. (Fg, 117)

Helen kokettiert mit der Lustwirkung des Geständnisses ihrer sexuellen Taktiken auf die Figur des Robin, dessen Reaktion als ironische Vorwegnahme der Leserlust gedeutet werden könnte:

Robin steht da mit leicht geöffnetem Mund, und meine Geschichte zeigt Wirkung. Ich kann seine Schwanzbeule durch die weiße Pflegerhose sehen. (Fg, 102)

Der weibliche Ansatz in der von Roche verwendeten, männlich-dominierten pornographischen Sprache²³¹ liegt in der positiven und selbstbewussten Beschreibung der weiblichen Lust. Sie wertet die als erniedrigend betrachteten Sexualpraktiken auf, indem

230 Roches Sprachgebrauch erstreckt sich über Wörter wie u.a. »Arsch« (Fg, 9), »Ficker« (123), »Kacke« (90), »Pinkeln« (91), »kotzen« (194), »wachsen« (70).

231 Vgl. Löffler, »Elegant und gnadenlos«, S. 96.

sie diese ebenfalls in spielerisch-lustvoller Weise von Helens männlichen Sexualpartnern ausführen lässt. Dadurch erhalten diese Praktiken einen höheren Stellenwert in der weiblichen Sexualitätsdebatte. Roche schafft jedoch nicht nur positive Gegenbilder, sondern unterwandert ironisch Diskursvorstellungen über die Frau.²³² Auf diesen Aspekt wird im Abschnitt *Diskurs über die moderne Lust* eingegangen werden.

Eine spielerische Form von Lust

Der überhöhende Blick, mit dem Bataille Sexualität und Pornographie charakterisierte, hat sich bei Roche in einen ironisch-lustvollen gewandelt. Die von ihr beschriebenen Sexualpraktiken bergen kein grenzüberschreitendes Potenzial, sondern sind am Konsens pornographischer Filme orientiert. Die Protagonistin hat ein entspanntes Verhältnis zu Analverkehr, Cunnilingus und Fellatio. Die spielerische Art des Ausführens der unterschiedlichen Möglichkeiten des Geschlechtsverkehrs legt die lust- und spaßorientierte Intention der Protagonistin in diesem Bereich offen. Als Beispiel soll hier erneut auf die Situation mit »Pinkel-Peter«, der einen Cunnilingus an Helen ausführt, referiert werden.

Beide Techniken waren sehr gut. Ich bin meistens mehrmals gekommen. Einmal so dolle, dass ich ihm ins Gesicht gepinkelt habe. Erst war er sauer, weil er dachte, ich hätte das extra gemacht. Ist ja auch ein bisschen erniedrigend, wie er da so kniet, und dann das. Ich hab ihn trockengetupft und mich entschuldigt. Ich fand aber, er sollte stolz sein. Hat nämlich bis jetzt sonst keiner geschafft. [...] Etwas später war er dann auch sehr stolz. An dem Tag habe ich von Pinkel-Peter für mein Lebensbuch gelernt, dass Pisse im Auge sehr brennt. Wie hätte ich das sonst je erfahren? (Fg, 72)

Die sexuellen Darstellungen in *Feuchtgebiete* entbehren, wie das Beispiel zeigt, nicht einer gewissen Situationskomik. Helen selbst wird während des Geschlechtsverkehrs zur Akteurin, die sich ebenso der Luststimulierung und der Sexualpraktiken bedient wie ihre männlichen Partner und nicht lediglich in der passiven Rolle verharrt, die Bataille den Frauen im Kontext des sexuellen Kontinuitätsstrebens zugesteht. In diesem Zusammenhang steht auch die von Helen praktizierte Selbstbefriedigung, die es ihr ermöglicht,

232 Roche entspricht mit dieser Technik den Vorgehensweisen anderer postfeministischer Künstlerinnen und Schriftstellerinnen, da sich in den gegenwärtigen theoretischen und künstlerischen Arbeiten von Frauen abzeichnet, dass nicht mehr nach einer spezifisch weiblichen Darstellungsweise von Pornographie und Sexualität gesucht wird, sondern sich vielmehr »gerade in der dezidiert parodistischen, oftmals provokativen Inszenierung des spannungsvollen Wechselverhältnisses von subversiven Unterhöhungen und positiven (Gegen)Entwürfen eine wesentliche Gemeinsamkeit der Inszenierungsmodalitäten von Sexualität in der Gegenwartskunst von Frauen ausmachen« lässt (Bannasch/Waldow, *Lust?*, S. 8).

unterschiedliche Stimulierungsarten auszuprobieren und sich unabhängig von einem Partner sinnlich zu erregen. Roche bewertet die Masturbationen Helens positiv. Sie ist in *Feuchtgebiete* kein Zeichen von Verzweiflung und Erbärmlichkeit, wie es der alternde Daniel in *Die Möglichkeit einer Insel* suggeriert, sondern bedeutet individuelle Autonomie, Freiheit und sexuelle Energie. Helen empfindet Lust durch das Berühren und Öffnen der Schamlippen und der Klitoris. Roche beschreibt das Besondere an der weiblichen Autoerotik, das in der Möglichkeit liegt, sich auf vielfältige Art zu stimulieren:

Jetzt habe ich Lust, meine Muschivorderwand zu ertasten. Muschihinterwand ist genug erforscht. Wenn ich die beiden Finger einmal ganz rumdrehe, was sich sehr geil anfühlt – ich mag diese schnellen Drehbewegungen da drin –, bin ich an der Muschivorderwand angekommen, direkt hinter dem Schambein. Das fühlt sich die Muschi an wie ein Waschbrett. [...] Wenn ich da feste gegendrücke, habe ich das Gefühl, dass ich mir gleich über die Hand pinkele, und komme meistens sofort. Wenn ich so komme, schießt oft auch eine Flüssigkeit da raus, wie Sperma. [...] So will ich aber heute nicht kommen. (Fg, 153f.)

Im Rahmen der Selbstbefriedigung thematisiert Roche die Lust am hedonistischen, zweckfreien Sex, denn Masturbation kommt einem allein um der Lust willen praktizierten Geschlechtsverkehr sehr nahe.²³³ Auf den Aspekt des zweckfreien Geschlechtsverkehrs wird im Abschnitt *Diskurs über die moderne Lust* detaillierter eingegangen. Die im Roman vielfach betriebene Selbstbefriedigung vereitelt das beim Sex angestrebte Verschwinden im Anderen.²³⁴ Bataille hat den Aspekt der Masturbation in seiner Theorie nicht erwähnt, aber es wäre zu überlegen, ob der Orgasmus der Selbstbefriedigung eine ähnliche Auflösung hervorruft wie die leidenschaftliche Lust zwischen zwei sich vereinigenden Partnern.²³⁵ Teilweise wird der lustvolle Charakter der Autoerotik in *Feuchtgebiete* von in Gebrauchsanweisungen üblichen Schilderungen überlagert, die auf eine schnelle Triebabfuhr abzielen. Auf diese Weise wird ein Aspekt des Geschlechtsverkehrs thematisiert, der dem ekstatischen Konzept, das Bataille für den Koitus anstrebt, widerspricht.

233 Vgl. Laqueur, *Die einsame Lust*, S. 51.

234 Den gleichen Effekt wie die Masturbation erzielen auch Cunnilingus und Fellatio, die in *Feuchtgebiete* neben der Selbstbefriedigung am häufigsten zitierten Sexualpraktiken.

235 Man könnte, so Irigaray, das Andere als der Frau inhärent sehen, da sie als kleines Mädchen bereits eine, nach Freud, männliche Phase durchlaufen hat (vgl. Irigaray, *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, S. 30). Als Konsequenz müsste die Masturbation der Frau wie der heterosexuelle Koitus als gemeinsames Ziel die Kontinuität anstreben.

Nach gefühlten vier Litern drehe ich [Helen, J.J.] das Wasser ab und ziehe ganz vorsichtig den Duschkopf wieder raus, damit so wenig Wasser wie möglich rausläuft. Das brauche ich nachher noch zum Abspritzen. Mit dem Duschkopf klopfe ich so lange meine vom Aufspreizen geschwellenen Vanillekipferln, bis ich komme. Das geht bei mir meistens sehr schnell – wenn ich nicht gestört werde. Durch das Gefühl, komplett gestopft zu sein, wie jetzt von dem Wasser, schaffe ich das in wenigen Sekunden. [...] Meistens komme ich vom rauslaufenden Wasser gleich noch mal. Das ist für mich eine schöne, erfolgreiche Selbstbefriedigung. (Fg, 25f.)

Die Formen der Selbsterregung sind bei Helen derart differenziert, dass selbst ihre eigenen Popel und der Vorgang des Ohrenreinigens Stimulationswirkung haben. Sie sexualisiert nicht nur ihre eigenen Körperausscheidungen, sondern ihre gesamte Umwelt kann zur erotischen Erregung beitragen. Auf diese Art überschreitet sie teilweise, im Zuge des ›Obszönitätsdiskurses‹, die Grenzen des erotischen Konsens:²³⁶ »Ich würde gerne mal eine Pizza mit fünf verschiedenen Spermasorten essen. Das ist ja wie Sex mit fünf fremden Männern gleichzeitig« (Fg, 71). Roche gelingt es, das Heterogene – Bataille nennt es das Böse – der Sexualität darzustellen. Sie kritisiert nicht nur den hygienischen Konsens vom sauberen Sex, der allem Menschlichen, wie beispielsweise der körpereigenen Ausscheidungen, entbehrt, sondern sie flicht Phänomene ein, die gerade in Hinsicht auf Sexualität Verwirrung, Abscheu und Ekel beim Leser hervorrufen.²³⁷ Diese Heterogenitäten stören die Ordnung des diskontinuierlichen Lebens durch die Überschreitung der ästhetischen Grenzen. Der im Roman geschilderte, partnerschaftlich vollzogene Koitus dagegen wirkt im Vergleich zu den verschiedenen Arten der Selbstbefriedigung Helens harmlos und bewegt sich innerhalb der gesellschaftlich sanktionierten Grenzen, die im Roman nur im Falle der ekelerregenden Beschreibungen überschritten werden.

Für Roches Protagonistin scheint die sexuelle Erregung zentraler als der Orgasmus zu sein, der eigentlich als Höhepunkt gilt, aber aufgrund einer ständig angewendeten Technik auch ohne vorherige Stimulation von Helen erreicht werden kann: »Ich lecke sie [die Prostituierte, J.J.] und reibe meine Muschi wie wild an ihrem angewinkelten Knie. So komme ich sehr schnell. Ich bin die Rubbelkönigin« (Fg, 125). Das Vorspiel und die

236 Auf den Aspekt der Obszönität wird im Abschnitt *Diskurs über die moderne Lust* genauer eingegangen, auch wenn der Rückgriff dabei wesentlich auf Batailles Theorie erfolgt. Da aber die Frage der Obszönität selbst immer stark am derzeit herrschenden Diskurs orientiert ist, habe ich diese Untersuchung in den nächsten Abschnitt übernommen.

237 Verwirrung stiften u.a. Helens inzestuöse Gedanken in Verbindung mit ihrem Vater oder der Fetisch der Körperrasur, der eine Parodie auf den Hygienediskurs darstellt. Abscheu und Ekel hingegen entstehen beispielsweise aus Helens Erzählungen über ihre Stimulierung durch körpereigene Ausscheidungen oder die Verwendung ihres Vaginalsekrets als Lockstoff.

Situation, in der Geschlechtsverkehr praktiziert werden, sind für Helen dafür umso entscheidender. Als erregend stellt sich für sie beispielsweise ein Cunnilingus während der Periode dar, da sie sich und ihren Partner als Wölfe assoziiert, »die grad ein Reh gerissen haben« (Fg, 110). In dieser Episode wird die erotische Wirkung einer Opferung bzw. eines Gewaltaktes thematisiert. Der Tod des imaginierten Rehs lässt an Batailles Kontinuitätsahnung bei Opferungen denken. Helens Erregungsphantasien entbehren der realen Gewalttätigkeit, die nach Batailles Ansicht das Kontinuitätsstreben begleitet. Sie spricht hier dennoch die Lust an Gewaltphantasien an, die die bisherige Ordnung, das diskontinuierliche Leben, in Frage stellen und deshalb so verführerisch-erregend wirken.

Roche wendet die pathetischen Begriffe der Verschwendung, des Todes und der Überschreitung eher auf banale Situationen an und entzieht sich auf diese Weise der Bataille'schen Überhöhung des Sex. Verschwendung stellt sie in den Zusammenhang mit erbrochenen Drogen, die erneut konsumiert werden müssen. Bezüglich der Überschreitung erwähnt sie Helens ungefragtes Ausdrücken von Mitessern bei ihren Mitmenschen. Die Phrase vom »kleinen Tod« assoziiert Helen lediglich als Orgasmus des Mannes oder eines Tieres und stellt damit beide Spezies nebenher auf eine Stufe. Die Schilderung der vaginalen Einführung eines Eies erinnert an Batailles *Die Geschichte des Auges*, da sie hier im sexuell erregenden Spiel eingesetzt wird. Bei Roche aber erhält es nicht den Status eines Fetischs, wie die vaginal eingeführten Objekte in Batailles Erzählung, sein Einsatz legitimiert sich aus einer infantilen Albernheit heraus. Roche profaniert in *Feuchtgebiete* den ausgeübten Sex und stellt auf diese Weise einen klaren Kontrast zur mystischen Ekstase Batailles dar.

Diskurs über die moderne Lust

Im Roman *Feuchtgebiete* wird die libidinöse Lust Helens stark fokussiert, alle anderen Themen hingegen werden lediglich marginal behandelt. Aufgrund der von Roche gewählten Perspektive der Ich-Erzählerin erhalten die pornographischen Schilderungen den Charakter eines Geständnisses, sodass Helens Lust in den Status eines Diskurses erhoben wird. Auf diese Weise können, wie Foucault herausgearbeitet hat, Perversionen, hier in Form von Obszönitäten, offen gelegt und diskursiv eingeordnet werden. Helens Sexualitätsdiskurs speist sich aus zwei Subdiskursen. Diese gehen aus der Schilderung von Sexualpraktiken, die an pornographischen Filmen orientiert zu sein scheinen und damit

den Diskurs der weiblichen Lust bemühen, und aus den teilweise Ekel hervorrufenden Beschreibungen körperlicher Ausscheidungen und ihrer erneuten (oralen) Aufnahme, die im Diskurs über obszöne Lust kulminieren, hervor.

Helen formuliert in ihrem Geständnis eine eigene Wahrheit über den Sex. Auffallend ist die Tatsache, dass sie ihre sexuellen Erlebnisse dominierend steuert. Roche bricht in der Darstellung ihrer Figur der Helen mit der feministischen Diskurskonstruktion der weiblichen Sexualität und versieht ihre Heldin auch mit Verhaltensweisen und Vorlieben, die dem Sexualdiskurs der pornographischen Filme entstammen. Die von Roche dargestellte Weiblichkeit bildet dadurch keine Distanz zum Männlichen. Die sexuellen Verhaltensweisen beider Geschlechter erreichen Deckungsgleichheit, die ihren Höhepunkt in dem Umstand erreicht, dass auch Helen »[a]bspritzen« kann, wenn sie sich entsprechend präpariert hat, abgesehen von ihrem Ejakulat, das sie dem männlichen Sperma gleichsetzt.²³⁸ Das Erlangen eines Orgasmus innerhalb kürzester Zeit ist für Helen lediglich eine Technikfrage:

Beide Hände brauche ich jetzt. Ich reibe mit den Zeigefingern sehr feste über die Hahnenkämme, gleich, gleich, eine Hand wandert nach oben. Ich will mich an der Fensterbank festhalten. Wenn ich komme, halte ich mich gerne an Sachen fest. Das Kommen geht bei mir sehr schnell. Meistens. Plötzlich werde ich ganz nass. Es ist eisekalt. Kommen versaut. Ich habe ein Avocadoglas umgeworfen, und das ganze Wasser ist mir über Kopf und Brust gelaufen. (Fg, 154)

Roche nutzt den Sexualitätsdiskurs ihrer Protagonistin, um eine eigene weibliche Lust zu definieren. Neu an diesem Ansatz ist die (Selbst-)Ironie, mit der die reflektierte wie lustvolle Positionierung des weiblichen Subjekts vorgenommen wird.²³⁹

Die Neupositionierung der Frau geht in *Feuchtgebiete* mit Helens Verweigerung einher, die gesellschaftlich vorgesehene Rolle der Mutter einzunehmen, der sie mit ihrer Entscheidung für eine Sterilisation radikal Nachdruck verleiht.²⁴⁰ Dadurch negiert sie den Fortpflanzungsaspekt in der weiblichen Identität bzw. den vom Diskurs als primär angesehenen Zweck des Koitus. Die Leugnung der kulturell erwarteten, weiblichen Reproduktionsaufgaben könnte auf Helens starke Fokussierung der Klitoris bzw. deren

238 »Wenn ich so komme, schießt oft auch eine Flüssigkeit da raus, wie Sperma. Gibt, glaube ich, keine großen Unterschiede zwischen Männern und Frauen« (Fg, 154).

239 Vgl. Bannasch/Waldow, *Lust?*, S. 8f.

240 Helen konterkariert den Gedanken an eine Mutterschaft mit der Aufzucht ihrer Avocadobäume, die sie mütterlich betreut (vgl. Roche, *Feuchtgebiete*, S. 38ff.).

zentraler Stellung innerhalb ihrer Sexualität zurückzuführen sein, während die Vagina als Organ der Mutterschaft fungiert und eine Negation über die sie meidenden Sexualpraktiken erfährt.²⁴¹ Die Sterilisation wird im Roman zwar als Trotzreaktion gegen die Mutter begründet, sie ermöglicht Helen jedoch auch, ein von allen Konsequenzen freies Sexualleben zu führen, ein bisher männliches Merkmal innerhalb der Sexualität.²⁴² Als Konsequenz aus der Übernahme der dem Sexualdiskurs der pornographischen Filme zugeordneten Verhaltensweisen spielt Helen in ironischer Weise mit den Schlüsselbegriffen der feministischen Kritik an Pornographie wie der Vergewaltigung, der Erniedrigung und der filmischen Pornographie. Männer hätten bezüglich Frauen »Vergewaltigungsfantasien. Normal.« (Fg, 70). Wenn ein Mann einen Cunnilingus ausführt, ist es erniedrigend, »wie er da so kniet« (Fg, 72). Helen lehnt auch pornographische Filme nicht ab, sie verwendet diese ironisch, um sich über weibliche Sexualität und weibliche Sexualorgane zu informieren, in Helens Sprache »Muschistudium« (Fg, 116) genannt. Auch den Vergleich zwischen Frau und »Gummipuppe« (Fg, 91) scheut sie nicht. Die Vermischung von männlicher Begierde und weiblicher Kritik wird in Helens Bekenntnis deutlich, oft zuerst die Brüste einer Frau zu fixieren, bevor sie ihr ins Gesicht schaut, um letztlich doch dem Gesicht mehr Bedeutung beizumessen, die Reduzierung der Frau also wieder aufzuheben. Die Gelassenheit im Umgang mit diesen Begriffen resultiert aus Helens neuer, positiver Sichtweise auf ihre weibliche Sexualität. Roche verändert den feministischen Diskurs, indem sie die Akzente verschiebt.²⁴³

Zur Bildung dieser neuen Wahrheit über die Lust der Frau zählt Roche ebenfalls die körperlich eher unangenehmen Aspekte, die bisher in der Pornographie der Massenmedien unerwähnt blieben. Der Analsex wird in *Feuchtgebiete* durch Helens Hämorrhoiden erschwert, aber trotzdem lustvoll ausgeführt, ob mit oder ohne gereinigten Enddarm. Sie selbst erregt sich an Popeln, Mitessern und Ohrenreinigung. Gesteuerte Blähungen können ihr ein wohliges Gefühl zwischen den Schamlippen erzeugen. Sämtliche

241 Vgl. Laqueur, *Auf den Leib geschrieben*, S. 264ff. – Laqueur spricht hier die von Freud vorgenommene Unterscheidung von klitoraler und vaginaler Phase in der Entwicklung der Frau an. Während sich Mädchen in ihrer Entwicklung zunächst auf die Klitoris konzentrieren, zeichnen sich die erwachsenen Frauen durch ihre sexuelle Fokussierung auf die reproduzierende Vagina aus.

242 Das Thema der Verhütung wird daher hinfällig. Dieser Aspekt in Roches Roman erinnert an die Diskussion um den Vorbildcharakter der pornographischen Filme bezüglich der Verwendung von Kondomen und die Widerstände, die an diese Forderung gebunden sind.

243 Diese Akzentverschiebung zeigt sich beispielsweise deutlich in der Szene mit Mattes, der Helens weit geöffnete Vagina fotografiert, damit sie seinen Blick einnehmen kann. Auf diese Weise eignet sie sich den sonst dem Sexualpartner vorbehaltenen Blick in ihre Vagina an.

Körperausscheidungen dienen der Erregung. Zum Aspekt der Ausscheidungen tritt die detaillierte Art, in der Roche Helens Körper dem Rezipienten präsentiert und der ausschließlich in Fragmenten gezeigt wird. Anus und Vagina sind hierbei zentral. Beide sind gleichwertig eingesetzte ›Löcher‹ in Helens sexuellen Handlungen. Die Vagina wird beispielsweise als »ein weit aufgerissenes, geiles Maul mit Fleischzotteln« (Fg, 50) beschrieben und der Anus ist vor Helens Operation von »wolkenförmige[n] Hautlappen«, den Hämorrhoiden, umgeben, »die aussehen wie die Fangarme einer Seeanemone« (Fg, 8). Andere Körperpartien wie Brüste oder Beine werden marginalisiert, die übrigen bleiben unerwähnt. Helen wird zum »fraktalen Subjekt« stilisiert, d.h. ihre einzelnen Körperteile enthalten sämtliche Informationen, die auch für Roches Heldin charakteristisch sind und in diesem Sinne in ständiger Bereitschaft für den Geschlechtsverkehr zur Verfügung stehen. Die fraktale Darstellung des Körpers ist ein wesentlicher Aspekt von Pornographie und der Rezipient verlangt nach dieser undefinierten Zerstückelung, die in ihrer Künstlichkeit sein Begehren und den Genuss anreizt. Die Fragmentarisierung führt zu einer Fetischisierung der in *Feuchtgebiete* vergrößert dargestellten Geschlechtsteile.²⁴⁴ Beim Geschlechtsakt selbst ist die Aufgabe des Körpers, lediglich als Projektionsfläche zu dienen, letztlich evident und er verliert »seine Endlichkeit, seine begehrenswerte Darstellung und seine Verführungskraft«.²⁴⁵ Bei Roche, die sich des in pornographischen Filmen üblichen Close-ups der Genitalien bedient, werden die fokussierten Geschlechtsteile Helens von vornherein jeder Projektion und Illusion beraubt dargestellt. Aufgrund dieser ironischen Verwendung bricht sie mit der reinen Tradition des pornographischen Films, die diese Ekel hervorrufenden Eigenschaften, gerade auch bei weiblichen Darstellern, vermeidet.

Eine Bewertung der ekelerregenden Beschreibungen innerhalb des ›Obszönitätsdiskurses‹ bietet Batailles Theorie der Übertretung, d.h. der Überschreitung des rationalen Bereichs, die mit der Erfahrung der Souveränität einhergeht. Im Rahmen dieses Ansatzes unterscheidet er zwischen einer heterogenen und einer homogenen, Überschuss produzierenden Welt. Die heterogene Welt ist das Resultat des unproduktiven Verbrauchs, der Verschwendung. Sie nimmt das auf, was die homogene Gesellschaft verwirft wie beispielsweise die körperlichen Ausscheidungen, aber auch die Teile des Körpers, die

244 Vgl. Barthes, *S/Z*, S. 115.

245 Baudrillard, »Videowelt und fraktales Subjekt«, S. 254.

einen erotischen Wert suggerieren.²⁴⁶ Die durch das Prinzip der Nützlichkeit gelenkte homogene Welt ist entfremdet, d.h. nur die Überschreitung ermöglicht die Erfahrung des Ekels und der menschlichen Souveränität.²⁴⁷ In der Überwindung des Nützlichkeitsprinzips durch Verschwendung und Verausgabung erlebt der Mensch die Seinerfahrung der Souveränität. Eine ästhetische Darstellung dieser Obszönitäten kann es dem herrschenden Diskurs nach nicht geben. Bataille hält die Ablehnung von Obszönitäten für anerzogene Aversionen. Er ergreift sexualästhetische Opposition für die kulturell unterdrückte und neurotisierte Sphäre der Sinnlichkeit.²⁴⁸ Würde der Ekel vollständig verschwinden, gäbe es nach Bataille keine Intensität, gewaltsame Transgression und Heterogenität mehr; die regulierenden und willkürlichen Verbote würden überflüssig. Zusammen mit den Verboten schwinde auch die Sexualität.²⁴⁹

Roches lustvolle Darstellungen ekelregender Sexualpraktiken erhalten in Batailles Ansatz eine theoretische Grundlage. Durch die Überschreitung der Grenzen der homogenen Welt erlangt Helen ihre eigene Souveränität und konserviert diese über einen Kreislauf der Konsumtion ihrer eigenen Exkretionsprodukte und der dadurch ausgelösten autoerotischen Erregung. Mit der Überschreitung der ästhetischen Tabus geht die Auflösung der Nützlichkeit einher. In der allein den Sinnen folgenden, zweckfreien Sexualität Helens ist die Überschreitung daher als konsequent anzusehen. Sowohl Auflösung als auch Souveränität werden durch die Überschreitung bedingt. Helens Auflösung und ihr Verschwinden erfolgt daher nicht über die dem Diskurs gemäßen Sexualpraktiken, sondern über die die ›Sexualordnung‹ störenden, heterogenen Obszönitäten, die sie durch souveräne Überschreitung in ihre Sinnlichkeit integriert. Der Roman stellt in überzeichneter Weise die andere Seite der diskurskonformen Sexualität und Pornographie dar. Angesichts der stetigen Verbotsverschiebung und -brechung innerhalb der Sexualität nutzt Roche den Zugang über die Obszönität, um sich am Diskurs zu beteiligen, da Obszönität der letzte Tabubereich ist, der über Grenzen verfügt, die noch Bestand haben, und der somit zur Überschreitung anreizt. Nach Bataille müssen diese Grenzen jedoch bestehen bleiben, um den Reiz der Überschreitung zu bewahren.

246 Vgl. Bataille, *Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität*, S. 17.

247 Vgl. Meister, »Die Sprache, die nichts sagt und die nie schweigt«, S. 255.

248 Vgl. Gorsen, *Sexualästhetik*, S. 25.

249 Vgl. Menninghaus, Ekel, S. 499f., und vgl. Bataille, *Der heilige Eros*, S. 112f.

Fazit

In Roches Roman setzt sich das Bild der Pornographie aus verschiedenen Diskursen zusammen, die in ironischer Verwendung zur Definition eines neuen Diskurses der weiblichen Lust herangezogen werden. Helens Sexualverhalten erinnert stark an von pornographischen Filmen geprägte Verhaltensweisen, ohne dabei den von der feministischen Kritik in den Diskurs über Pornographie eingeführten Machtbegriff zu übernehmen und zu praktizieren. Die Verhaltensvorgaben der Filme geben ihr Sicherheit und bauen eine illusorische Nähe auf, die jederzeit physisch und emotional beendet werden kann. Die von Helen partnerschaftlich, aber auch allein ausgeführten sexuellen Erlebnisse haben einen spielerisch-lustvollen Charakter ohne Absicht, die Kontinuität anzustreben. Es ist die Lust auf Befriedigung und die Suche nach Nähe bzw. Geborgenheit, die Helen antreibt. Das Überschreiten von Verboten und mithin die Transgression bezieht sich bei Roche nicht auf die mit allen Sinnen erfahrene, ekstatische Lust, sondern die Grenzüberschreitung findet nur im Rahmen der sexuellen Erregung, des Vorspiels, aufgrund Helens exzentrisch-obszöner Vorlieben statt. Roches Figur der Helen spielt mit den feministisch geprägten Diskursen über die Lust der Frau, deren Umkehrung sie praktiziert, und setzt den durch die Medien bedingten Vorstellungen über Sexualität in provozierender Weise Beschmutzung und Profanierung entgegen. Im Sinne der Post-Pornographie wird aus dem obszönen Pornographiemodell Helens eine Alternative zur normierten Sexualität. Roche bricht den feministischen Diskurs, indem sie Helen entsprechend der Maßgaben des pornographischen Films agieren lässt und konterkariert diesen Diskurs wiederum durch die ekelerregenden Stimulanzen der Hauptfigur. Dadurch entsteht eine Verwirrung, die die Widersprüche der Diskurse offen legt und sie als konstruiert entlarvt.

5 Noch einmal: Die Verführungskraft des pornographischen Textes

Wie verführt ein pornographischer Text? Die Antwort auf diese Frage fällt differenziert aus, wenn der Blick auf die in der literarischen Öffentlichkeit etablierten und in den Feuilletons vielfach diskutierten Romane *Lust* von Elfriede Jelinek, *Die Möglichkeit einer Insel* von Michel Houellebecq und *Feuchtgebiete* von Charlotte Roche gerichtet wird. Die vorliegende Arbeit nähert sich der Frage durch die Untersuchung der dargestellten Sinnlichkeit in den ausgewählten Romanen und das Erfassen dieser Darstellungen über die ›Sinnlichkeitskonzepte‹ Roland Barthes', Georges Batailles und Michel Foucaults. Die Legitimität, Kunst unter Sinnlichkeitsaspekten zu betrachten, ergibt sich aus der seit Jahrhunderten geführten Ästhetikdiskussion, die in der modernen Forderung nach einer Reformulierung der ästhetischen Standpunkte zugunsten der sinnlichen Erfassung kulminiert.

Die in diesem Zusammenhang ausgewählten Theorien eröffnen verschiedene Zugänge, sich den Romanen anzunähern. Im Ansatz von Roland Barthes erfolgt der sinnliche Zugriff auf die Literatur über die Ebene der Sprache. Der Text wird im Verständnis Barthes' zu einem fetischisierten Lustkörper, der über gelungene Ausdrucksformen Lust beim Leser erzeugen kann, aber auch ein Gewebe darstellt, über das sich der Leser den Sinn des Textes erarbeitet bzw. den Text selbst strukturell fortführen kann. Die Imagination des Lesers hat entscheidenden Anteil an dessen Lusterfahrung durch den Text. Enthält ein Textkörper umwälzende Diskontinuitäten oder Widersprüche, erzeugt die Textrezeption über die Lust hinaus Wollust. Die Textlust kann sich nach Ansicht Barthes' auch auf die inhaltliche Ebene verlagern, indem eine Romanfigur durch ihre literarische Beschreibung als erotischer Körper fungiert. Bis auf diese Ausnahme trennt Barthes zwischen sprachlicher und inhaltlicher Lusterzeugung, wobei er der sprachlichen den Vorzug gibt, da der Inhalt eines Textes nicht notwendigerweise vom Leser nachvollzogen werden muss. In diesem Sinne bewertet er auch pornographische Texte.

Barthes' Ästhetik der Textlust orientiert sich stark am Gelingen von Ausdrucksformen, die in Jelineks *Lust* im Vergleich zu den anderen beiden Romanen am ausgeprägtesten sind, da sie die sprachlichen Möglichkeiten, die den Textkörper zu einem Lustobjekt für den Leser werden lassen, umfassend ausschöpft. Sie experimentiert mit der Sprache, indem sie zur

Charakterisierung des Geschlechtsverkehrs Bilder aus anderen Lebensbereichen übernimmt, im Rahmen dieser Bilder Metaphern für die menschlichen Genitalien findet und intertextuelle Referenzen in den Text einarbeitet und verfremdet. Da Houellebecqs Stil unmarkiert ist, wird die Leselust bei ihm fast ausschließlich von der Figuration, d.h. der sinnlichen Darstellung der sexuell aktiven Protagonisten, und den Präsuppositionen, die den Gedanken Barthes' vom Text als noch vom Leser zu spannendes Gewebe umsetzen, getragen. Sie gleichen ebenfalls die Distanz zum Erzählten aus, die Houellebecq über seinen Stil erzeugt. Der von Barthes thematisierte Striptease des Textkörpers, der sich durch das Spiel von Verhüllung und Aufdeckung charakterisiert, wird in *Die Möglichkeit einer Insel* nicht nur auf textstruktureller Ebene aufgebaut, sondern auch durch die Figurendarstellung. Sie birgt wie beispielsweise in der Figur der Esther, deren Ablehnung von Unterwäsche für einen Moment beim Verrutschen des kurzen Rocks für den Leser offensichtlich wird, ebenfalls ein Öffnen und Zurücknehmen. Bei Roche hingegen wird die Leselust über originelle Neologismen hergestellt, die sich vor allem auf die Genitalien und den Bereich der Sexualität im Allgemeinen beziehen. Bedingt durch den in der Umgangssprache gehaltenen Stil erschöpft sich Roches sprachexperimentelles Potential in der Lexik, die aber zusammen mit den positiv konnotierten, sexuellen Darstellungen und einer durch den Stil der Umgangssprache suggerierten Authentizität einen Ansatz zu einer weiblichen Sprache bilden könnte. Sie thematisiert wie Sade den stimulierenden Einfluss von Erzählungen über Sexualpraktiken und -vorlieben auf den Zuhörer, der wesentlich über die Sprache erregt wird. Viele der sexuellen Episoden, die Roches Heldin Helen erzählt, haben einen ironisch-witzigen Ausgang, der vom umgangssprachlichen Stil des Buches profitiert. Die Textlust resultiert hierbei aus der Verbindung von inhaltlichem Fauxpas und sprachlicher Schlagfertigkeit. Anhand der drei Romane lässt sich der starke Einfluss der Sprache auf die sinnliche Rezeption von Textstrukturen ermessen. Sie entscheidet über die positive oder negative Aufnahme der dargestellten Sexualität durch den Leser. Förderlich für dessen, auch libidinöse, Leselust sind vor allem Sprachexperimente, wohlgestaltete Figuren und in unkonventioneller Weise beschriebener Geschlechtsverkehr.

Der Zugriff auf Batailles Theorie erlaubt die Annäherung an den sinnlichen Gehalt obszöner Texte, die das Heterogene/Böse, das einer Gesellschaft inhärent ist, thematisieren. Im Hinblick auf Pornographie ist vor allem das Kontinuitätsstreben

bedeutend, das im Tod Vollendung findet und in Ansätzen in der sexuellen Verschmelzung und der Opferung erfahrbar wird. Der Begriff des Todes stellt in diesem Zusammenhang nicht zwangsläufig das Ende des Lebens dar, sondern steht für eine maximale Störung des diskontinuierlichen Lebens durch das Brechen von Tabus und die Überschreitung von Verboten, gerade auch unter Gewalteinwirkung. Diese Grenzen sind erforderlich, um den Lustgewinn durch deren Überschreitung zu steigern. Bataille hält Grenzüberschreitungen für unentbehrlich für den erotischen Genuss, sie bilden die Schlüsselfigur in seinem Denken.²⁵⁰ Die erotische Transgression ermöglicht dem Subjekt zudem, seine volle Souveränität zu erfahren. Bataille geht davon aus, dass grenzüberschreitende Literatur es dem Leser ersatzweise erlaubt, sich ebenfalls über Verbote hinwegzusetzen und die daraus entstehende Lust sinnlich zu erfahren.

In den Analysen der Romane zeigt sich deutlich, dass Batailles Kontinuitätsgedanke nur in *Die Möglichkeit einer Insel* in der Beschreibung der sexuellen Ausschweifungen der Hauptfigur Daniel Anwendung findet. Von den Lüsten der Protagonistinnen erfährt der Leser nur über Daniels eingeschränkte Perspektive. Aus diesem Grund entsprechen Esthers und Isabelles sexuelle Vorlieben denen von Daniel. Anstatt die sexuelle Erregung durch Gewaltakte zu steigern, brechen Houellebecqs Protagonisten sexuelle Tabus und steigern ihre Lust beispielsweise durch Sexualakte in der Öffentlichkeit. Das Konzept Batailles beruht auf der sexuellen Aktivität des Mannes, der sich der passiven Frau bemächtigt und dadurch das Streben nach Kontinuität steuert. Dieser Ansatz reizt Jelinek in *Lust* zur differenzierteren Betrachtung des Leidens der Frau, die die Gewaltexzesse des Mannes, die nach Bataille zur Sexualität gehören, erträgt. Die Möglichkeit der Transgression verbleibt in *Lust* allein beim aktiven Mann, da die sexuelle Erregung der Frau nicht an die des Mannes geknüpft ist, wie Bataille impliziert. Jelinek stellt ihre brutalen Beschreibungen der Vergewaltigungen kritisch den ekstatischen Vorstellungen Batailles entgegen. Der Vergleich zwischen ihr und Houellebecq zeigt, dass sich Batailles Theorie einseitig an der männlichen Sexualität orientiert. Roche banalisiert ähnlich wie Jelinek den Geschlechtsakt, d.h. sie verzichtet auf ekstatische, aber auch gewaltsame Darstellungen, obwohl sie sich der erregenden Kraft der gewaltsamen Grenzüberschreitung bewusst ist. Sexualität ist bei Roche ein Bereich der kreativen und unkonventionellen Stimulierung, der Raum für die sexuellen Wünsche beider

250 Vgl. Meister, »Die Sprache, die nichts sagt und die nie schweigt«, S. 254.

Sexualpartner lässt. Der partnerschaftlichen Auflösung im Geschlechtsakt setzt sie aktive, spielerische Lust und umfassende Selbstbefriedigung entgegen, die den Transgressionsgedanken konterkarieren. Durch den Vergleich der drei Werke zeigt sich, dass die Bataille'sche Überhöhung des Sex nur von Houellebecqs männlichem Protagonisten Daniel getragen wird, die weiblichen Hauptcharaktere in Jelineks und Roches Romanen stehen der sexuellen Lust nüchterner gegenüber bzw. denken differenzierter.

Foucaults Konzept ermöglicht die Untersuchung der Ausformungen von Sexualitäten, die über das pornographische Sprechen im Geständnis diskursiv geschaffen werden. Die Macht und Diskurshoheit obliegt dem Geständnisrezipienten, der aus seinem erworbenen Wissen die Sexualitätsdiskurse formuliert, über die auf diesem Weg die Kontrollfunktion des herrschenden Systems ausgeübt wird. Im Zusammenhang mit der Kontrolle der Sexualitäten ist die Repressionshypothese entstanden, die von Foucault in Zweifel gezogen wird, da er im Unterdrückungsdiskurs eine Konstruktion sieht, die, durch den Faktor der Freiheit beflügelt, zum Sprechen über Sex animieren soll. Darüber entstehen Diskurse, die wiederum Macht sichernde Aufgaben haben. Zusammen bilden sie um die Sexualität ein Dispositiv. Die Pornographie greift die verschiedenen Diskurse über den Sex auf, um durch deren Zitieren Lust hervorzurufen. In Foucaults Verständnis darf pornographische Literatur die herrschenden Diskurse nicht unreflektiert übernehmen, sondern muss durch ihre Möglichkeiten der, auch sprachlichen, Darstellung Gegendiskurse schaffen.

In den ausgewählten Romanen werden aus den Komplexen, die das Sexualitätsdispositiv wesentlich beeinflussen, die Gegendiskurse gebildet. Die drei Autoren thematisieren gegendiskursiv die Verweigerung der Fortpflanzungsaufgabe, die mit einer allein lustorientierten Sexualität einhergeht. Jelineks Figur der Gerti erzeugt ihre Unfruchtbarkeit durch die Einnahme von Kontrazeptiva und verweigert ihre vom Diskurs zugeordnete Aufgabe der Kinderbetreuung durch den Mord an ihrem Sohn. Houellebecq geht soweit, die Fortpflanzung abzuschaffen und durch die umfassende Einführung des Klonens zu ersetzen. Roches Heldin Helen verweigert sich diesem Aspekt des Diskurses, indem sie sich sterilisieren lässt. Auf die Ausschaltung des Fortpflanzungsaspekts folgt bei Houellebecq und Roche die Hinfälligkeit der Mutterrolle, die den weiblichen Protagonisten der Romane erlaubt, auf eine hedonistische Art ihre sexuellen Bedürfnisse zu befriedigen. Houellebecq bezieht ebenfalls im Rahmen der Sexualitätsdispositive um

den kindlichen Sex eine zum Diskurs gegensätzliche Stellung. Seiner Figur Esther werden ihre frühen sexuellen Erlebnisse zugestanden und im Roman, sei es durch andere Protagonisten oder den Erzähler, selbst nicht verurteilt. Houellebecq und auch Roche etablieren darüber hinaus den Gegendiskurs der abweichenden Sexualitäten, die sich gerade bei den weiblichen Figuren in der Bisexualität und dem Exhibitionismus äußern. Jelinek wählt den Weg über die diskurskonforme Darstellung, innerhalb derer sie die Diskursvorstellungen des Sexualitätsdispositivs sprachlich entlarvt.

Der Sexualitätsdiskurs ist in den Romanen eng mit anderen Diskursen verknüpft. In *Lust* sind es die ökonomischen und sozialen Diskurse, die Sexualität beeinflussen, indem diese dem bürgerlichen Warendenken untergeordnet und instrumentalisiert wird. Darüber hinaus behandelt Jelinek die Trivialmythen, die das Verhältnis von Mann und Frau formen und von der Gesellschaft unreflektiert übernommen werden. Sie thematisiert den Mythos von der Lust der Frau, deren Erregung sich aus der des Mannes speist und die entsprechend dem Besitzdenken für seine Lust verfügbar ist. Einen entscheidenden Beitrag zur Verbreitung dieses Mythos leistet der pornographische Film. Die sich daraus ergebende sexuelle Frustration der Frau wird dann ersatzweise im Konsum befriedigt. Für die Betrachtung der Sexualität in *Lust* ist der Machtdiskurs wesentlich, da Jelinek diesen als grundlegend für die aus dem Herrschaftsverhältnis zwischen Mann und Frau erwachsenden Missverständnisse und Probleme sieht. Obwohl sie entgegen dem feministischen Diskurs nicht eindeutig klärt, durch wen diese Herrschaftsverhältnisse konserviert werden. Houellebecq verbindet Sexualität mit dem Utopiediskurs. Das Ausleben der individuellen Lustbedürfnisse der Protagonisten erfolgt in Heterotopien, die die geschaffene Illusion der jugendlichen Sexualaktivität, die entscheidend vom Lustdiskurs des pornographischen Films lebt, durch den Einbruch der Wirklichkeit entlarven. Roche unterwandert zudem die illusorische Vorstellung vom ästhetischen und hygienischen Sex durch die Vorlieben ihrer Protagonistin, sich mit ekelerregenden Körperausscheidungen zu stimulieren. Sie stellt in ihrem Gegendiskurs das Sinnliche an verdrängten, als hässlich erachteten Objekten heraus und verknüpft auf diese Weise Sexualität mit dem Hygienesdiskurs, dessen Tabus sie bricht. Jelinek und Roche nähern sich über unterschiedliche Konzepte der weiblichen Sexualität, die in einer über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehenden Untersuchung mit dem herrschenden, feministischen Diskurs in Beziehung gesetzt werden könnten, um zu zeigen, wie sich

dieser im Laufe der jahrzehntelangen Debatte veränderte bzw. welche Entwicklungen weibliche Pornographie in den letzten zwanzig Jahren vollzog.

Die sinnliche Annäherung an die drei Romane zeigt, dass Textverführung pornographischer Literatur auf unterschiedlichen Ebenen funktioniert und nicht immer auf die explizite Beschreibung sexueller Handlungen zurückzuführen ist. In Jelineks Roman sind es die sprachlichen Besonderheiten, die die Lust des Lesers ansprechen. Houellebecqs *Die Möglichkeit einer Insel* verführt über die Figuration und die lustvolle Beschreibung der Geschlechtsakte. Roche hingegen beschreibt mit Lust die Sinnlichkeit des aus der Ästhetik der Pornographie Verbannten. Allen drei Romanen gemeinsam ist das lustvolle Spiel mit den Diskursen. Aus der Untersuchung geht hervor, dass der Begriff Pornographie, um alle Wertungen auszuschließen und die interdisziplinäre Anwendung zu gewährleisten, zwar über die Definition als »Darstellungsweisen von Sexualität« erfasst werden kann, in Bezug auf die untersuchte Literatur bietet sich jedoch ein Pornographiebegriff an, der das Spiel »mit erotischen und erregenden Bildern und Sprachgesten«,²⁵¹ die zusammen mit obszönen Überzeichnungen den herrschenden Sexualdiskurs durchbrechen, hervorhebt. Die in den Romanen dargestellte Pornographie ermöglicht die sinnliche Partizipation an der Diskussion um die Sexualitätsdiskurse. Zudem wird mit Hilfe der pornographischen Darstellungen gezeigt, wie Sprache ihre Wahrnehmung beeinflussen und bewerten kann und welche individuellen Grenzüberschreitungen an den Sex geknüpft sind.

251 Vgl. Bannasch/Waldow, *Lust?*, S. 7.

6 Literatur

HOUELLEBECQ, MICHEL, *Die Möglichkeit einer Insel*, 2. Auflage, Köln 2005.

JELINEK, ELFRIEDE, *Lust*, Reinbek 1989.

ROCHE, CHARLOTTE, *Feuchtgebiete*, Köln 2008.

ANTON, ANNETTE u.a., »Das Dossier Pornografie« in: *Emma*, Heft 5, 2007, S.70-101.

ANZ, THOMAS, »Literarische Wertung«, in: *Literaturlexikon*, herausgegeben von Walter Killy, Band 14, Gütersloh 1993, S. 21-26.

— »Über die Lust und Unlust am Text. Zu Elfriede Jelineks *Lust*«, in: *Methoden in der Diskussion*, herausgegeben von Johannes Cremerius u.a., Würzburg 1996, S. 195-210 (Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Band 15).

— *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*, München 1998.

BANNASCH, BETTINA / WALDOW, STEPHANIE (Hrsg.), *Lust? Darstellungen von Sexualität in der Gegenwartskunst von Frauen*, München 2008.

BARCK, KARLHEINZ, »Einleitung: Zur Aktualität des Ästhetischen«, in: *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, herausgegeben von Karlheinz Barck u.a., Band 1, Stuttgart 2000, S. 308-317.

BARTHES, ROLAND, *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main 1964.

— *Über mich selbst*, München 1978.

— *Die Lust am Text*, Frankfurt am Main 1986.

— *Sade Fourier Loyola*, Frankfurt am Main 1986.

— *S/Z*, 3. Auflage, Frankfurt am Main 1998.

BATAILLE, GEORGES, *Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität*, München 1978.

— *Der heilige Eros (L'Érotisme)*, Frankfurt am Main 1979.

— *Die Literatur und das Böse. Emily Brontë – Baudelaire – Michelet – Blake – Sade – Proust – Kafka – Genet*, München 1987.

— *Die Erotik*, München 1994.

-
- *Die innere Erfahrung nebst Methode der Meditation und Postskriptum 1953*, München 1999.
- *Das obszöne Werk*, 20. Auflage, Reinbek 2007.
- BAUDRILLARD, JEAN, »Videowelt und fraktales Subjekt«, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, herausgegeben von Karlheinz Barck u.a., Leipzig 1990, S. 252-264.
- *Die Macht der Verführung*, Audio-CD, Köln 2006.
- BAUMGARTEN, ALEXANDER GOTTLIEB, *Ästhetik*, Band 1, Hamburg 2007.
- BERGFLETH, GERD, »Die Souveränität des Bösen. Zu Batailles Umwertung der Moral, in: Bataille, Georges, *Die Literatur und das Böse. Emily Brontë – Baudelaire – Michelet – Blake – Sade – Proust – Kafka – Genet*, München 1987, S. 187-236.
- »Leidenschaft und Weltinnigkeit. Zu Batailles Erotik der Entgrenzung«, in: Bataille, Georges, *Die Erotik*, München 1994, S. 313-396.
- Brockhaus Enzyklopädie in dreißig Bänden, 21. Auflage, 21. Band, Leipzig 2006, S. 757-760.
- Brockhaus Enzyklopädie in dreißig Bänden, 21. Auflage, 26. Band, Leipzig 2006, S. 550-551.
- BRUNE, CARLO, *Roland Barthes. Literatursemiologie und literarisches Schreiben*, Würzburg 2003.
- BUBLITZ, HANNELORE, *Judith Butler zur Einführung*, 2., ergänzte Auflage, Hamburg 2005.
- BUTLER, JUDITH, »Schmähereide«, in: *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, herausgegeben von Barbara Vinken, München 1997, S. 92-113.
- *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 2003.
- CHARLES, MICHEL, »Die Liebe zur Literatur«, in: *Roland Barthes*, herausgegeben von Hans-Horst Henschen, München 1988, S. 209-244.
- CORNELL, DRUCILLA, *Die Versuchung der Pornographie*, Berlin 1995.
- DEMONPION, DENIS, *Michel Houellebecq. Die unautorisierte Biographie*, Berlin 2006.

- DIEDERICHSEN, DIEDRICH / ROTTMANN, ANDRÉ / THOMANN, MIRJAM, »Vorwort«, in: *Texte zur Kunst, Porno*, Heft 64, Berlin 2006, S. 4-5.
- ERDMANN, EVA, »Die Literatur und das Schreiben. ›L'écriture de soi‹ bei Michel Foucault«, in: *Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung*, herausgegeben von Eva Erdmann, Rainer Forst und Axel Honneth, Frankfurt am Main 1990, S.260-279.
- ERTEL, HENNER, *Erotika und Pornographie. Repräsentative Befragung und psychophysiologische Langzeitstudie zu Konsum und Wirkung*, München 1990.
- FALCKE, EBERHARD, »Er provoziert wieder. In Houellebecqs neuem Roman geht die Welt unter«, in: *Deutschlandradio*, (04.09.2005), 02.07.2008, <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/416035/>.
- FAULSTICH, WERNER, *Die Kultur der Pornografie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*, Bardowick 1994.
- FETZ, BERNHARD, »Wer schnell scharf schießt«, in: *Das Phänomen Houellebecq*, herausgegeben von Thomas Steinfeld, Köln 2001, S. 61-67.
- FIEDLER, LESLIE A., »Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne«, in: *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, herausgegeben von Uwe Wittstock, Leipzig 1994, S. 14-39.
- FINK-EITEL, HINRICH, *Michel Foucault zur Einführung*, 4. Auflage, Hamburg 2002.
- FINTER, HELGA, »Vorwort«, in: *Bataille lesen: Die Schrift und das Unmögliche*, herausgegeben von Helga Finter und Georg Maag, München 1992, S. 7-10.
- FLASSPÖHLER, SVENJA, *Der Wille zur Lust. Pornographie und das moderne Subjekt*, Frankfurt am Main 2007.
- FOUCAULT, MICHEL, »Das Abendland und die Wahrheit des Sexes«, in: Ders., *Dispositive der Macht. Michel Foucault. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 96-103.
- »Nein zum König Sex. Gespräch mit Bernard-Henry Lévy«, in: Ders., *Dispositive der Macht. Michel Foucault. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 176-198.
- *Sexualität und Wahrheit, Bd.1: Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main 1983.

-
- »Vorrede zur Überschreitung«, in: Ders., *Von der Subversion des Wissens*, Frankfurt am Main 1991, S. 28-45.
- *Sexualität und Wahrheit, Bd. 2: Der Gebrauch der Lüste*, 3. Auflage, Frankfurt am Main 1993.
- *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main 1996.
- »Die Macht und die Norm«, in: Ders., *Short Cuts*, Frankfurt am Main 2001, S. 39-55.
- »Die Machtverhältnisse durchziehen das Körperinnere. Gespräch mit Lucette Finas (1977)«, in: Ders., *Foucault. Ausgewählt und vorgestellt von Pravu Mazumdar*, München 2001, S. 423-433.
- *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main 2003.
- *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt am Main 2005.
- »Von anderen Räumen«, in: Ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Band 4, Frankfurt am Main 2005, S. 931-942.
- GALLAS, HELGA, »Sexualität und Begehren in Elfriede Jelineks Roman *Lust* (1989)«, in: *Methoden in der Diskussion*, herausgegeben von Johannes Cremerius u.a., Würzburg 1996, S. 187-194 (Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Band 15).
- GEHRKE, CLAUDIA, »Anmerkungen zur Sexualität und Pornografie«, in: *Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornografie*, herausgegeben von Heike Penkwitt, Freiburg 2004, S. 237-253 (Freiburger Frauenstudien 15).
- GNÜG, HILTRUD, *Der erotische Roman. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2002.
- GORSEN, PETER, *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg 1987.
- »Die Eingrenzung der Kunstfreiheit durch neue Pornographie- und Erotikdefinitionen. Die Kollision zwischen erotischer Kunst und der feministischen Pornographie-Indikation«, in: *Frauen & Männer und Pornographie. Ansichten – Absichten – Einsichten*, herausgegeben von Eve Dane und Renate Schmidt, Frankfurt am Main 1990.

- GROSS, ROLAND, »Nichts ist möglich zwischen den Geschlechtern. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 20.01.1987, S. 10.
- HAGE, VOLKER, »Unlust«, in: *Die Zeit*, (07.04.1989), 13.08.2008, <http://www.zeit.de/1989/15/UNLUST>.
- HARTWIG, INA, *Sexuelle Poetik. Proust. Musil. Genet. Jelinek.*, Frankfurt am Main 1998.
- HEGEL, GEORG W. F., *Phänomenologie des Geistes*, in: Ders., *Werke*, Band 3, Frankfurt am Main 1970.
- *Vorlesungen über die Ästhetik I*, in: Ders., *Werke*, Band 13, Frankfurt am Main 1970.
- HORKHEIMER, MAX / ADORNO, THEODOR W., »Exkurs I. Odysseus oder Mythos und Aufklärung«, in: Ders., *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main 1998, S. 50-87.
- HOUELLEBECQ, MICHEL, *Lanzarote*, 2. Auflage, Reinbek 2004.
- *Elementarteilchen*, 15. Auflage, Berlin 2006.
- *Lebendig bleiben. Die Schöpferische Absurdität. Pariser Beton*, Köln 2006.
- HUNT, LYNN, »Obszönität und die Ursprünge der Moderne«, in: *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*, herausgegeben von Lynn Hunt, Frankfurt am Main 1994, S. 7-43.
- »Pornographie und die Französische Revolution«, in: *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*, herausgegeben von Lynn Hunt, Frankfurt am Main 1994, S. 243-283.
- HYDE, H. MONTGOMERY, *Geschichte der Pornographie*, Frankfurt am Main, 1969.
- INGELFINGER, ANTONIA, »»Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen.« Jelineks Gegenentwurf zu Batailles Geschichte des Auges«, in: *Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornografie*, herausgegeben von Meike Penkwitt, Freiburg 2004, S. 199-218 (Freiburger Frauenstudien 15).
- INGELFINGER, ANTONIA / PENKWITT, MEIKE, »Einleitung. Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornografie«, in: *Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornografie*, herausgegeben von Meike Penkwitt, Freiburg 2004, S. 13-45. (Freiburger Frauenstudien 15).

- IRIGARAY, LUCE, *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin 1979.
- JELINEK, ELFRIEDE, »Der Sinn des Obszönen«, in: *Frauen und Pornografie*, herausgegeben von Claudia Gehrke, Tübingen 1988, S. 101-103 (konkursbuch extra).
— *Gier*, Reinbek 2000.
— *Der Tod und das Mädchen I – V*, 2. Auflage, Berlin 2004.
- JOOST, ULRICH, »Die Angst des Literaturwissenschaftlers bei der Sexualität. Thesen zur Begrifflichkeit, Systematik und Geschichte der Pornographie in neuerer fiktionaler Literatur«, in: *Sprache – Erotik – Sexualität*, herausgegeben von Rudolf Hoberg, Berlin 2001, S. 308-327.
- JURGENSEN, MANFRED, *Beschwörung und Erlösung: zur literarischen Pornographie*, Bern 1985.
- KLAUHS, HARALD, »Feuchtgebiete: Untenrum«, in: *Die Presse*, (22.02.2008), 13.09.2008, http://diepresse.com/home/spectrum/literatur/364988/index.do?direct=397964&_vl_backlink=/home/kultur/literatur/397964/index.do&selChannel=.
- KOCH, GERTRUD, »Sittengemälde aus einem röm. kath. Land. Zum Roman ›Lust‹«, in: *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, herausgegeben von Christa Gürtler, Frankfurt am Main 1990, S. 135-141.
- KÖGLER, HANS HERBERT, *Michel Foucault*, Stuttgart 1994.
- KOHLHEIM, ROSA / KOHLHEIM, VOLKER, *Lexikon der Vornamen. Herkunft, Bedeutung und Gebrauch von mehreren Tausend Vornamen*, 3., neubearbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim 1998 (Duden-Taschenbücher, Band 4).
- KOJÈVE, ALEXANDRE, *Hegel. Kommentar zur Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt am Main 1975.
- KRAUSE, TILMAN, »Schafft den Menschen ab. Michel Houellebecqs Roman über das liberale Zeitalter«, in: *Das Phänomen Houellebecq*, herausgegeben von Thomas Steinfeld, Köln 2001, S. 68-72.
- LAUTMANN, RÜDIGER / SCHETSCHKE, MICHAEL, *Das pornographierte Begehren*, Frankfurt am Main 1990.

- LAQUEUR, THOMAS, *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, Frankfurt am Main 1992.
- *Die einsame Lust. Eine Kulturgeschichte der Selbstbefriedigung*, Berlin 2008.
- LECERF, CHRISTINE, »Houellebecq – eine Frage des Wertes«, in: *Arte*, (05.10.2005), 02.07.2008, <http://www.arte.tv/de/kunst-musik/buchtipps/Buchtipp-der-Woche/Michel-Houellebecq/997112.html>.
- LIERE, JUDITH, »Verknallt in Charlotte«, in: *UniSpiegel*, Heft 4, 2008, S. 14-16.
- LÖFFLER, SIGRID, »Elegant und gnadenlos«, *Brigitte*, Heft 14, 1989, S. 94-97.
- LUCKOW, MARION, »Nachwort«, in: Bataille, Georges, *Das obszöne Werk*, 20. Auflage, Reinbek 2007, S. 225-232.
- LÜHR, ROSEMARIE, *Neuhochdeutsch: eine Einführung in die Sprachwissenschaft*, 5. Auflage, München 1996.
- LUSERKE, MATTHIAS, »Ästhetik des Obszönen. Elfriede Jelineks ›Lust‹ als Protokoll einer Mikroskopie des Patriarchats«, in: *Text+Kritik*, *Elfriede Jelinek*, Heft 117, 2., erweiterte Auflage, München 1999, S. 92-99.
- MACKINNON, CATHARINE A., *Nur Worte*, Frankfurt am Main 1994.
- MAJETSCHAK, STEFAN, *Ästhetik zur Einführung*, Hamburg 2007.
- MEISTER, MARTINA, »Die Sprache, die nichts sagt und die nie schweigt. Literatur als Übertretung«, in: *Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung*, herausgegeben von Eva Erdmann, Rainer Forst und Axel Honneth, Frankfurt am Main 1990, S. 235-259.
- »Le Porno chic – Frankreichs neue erotische Literatur«, in: *Frankfurter Rundschau*, 22.11.2001, S. 17.
- »Der dreiundzwanzigste Klon«, in: *Frankfurter Rundschau*, 25.08.2005, S. 15.
- MENNINGHAUS, WINFRIED, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt am Main 1999.
- MERTNER, EDGAR / MAINUSCH, HERBERT, *Pornotopia. Das Obszöne und die Pornographie in der literarischen Landschaft*, Frankfurt am Main 1970.

- METELMANN, JÖRG, »Flesh for Fantasy. Das Porno-Pop-Format«, in: *Porno-Pop. Sex in der Oberflächenwelt*, herausgegeben von Jörg Metelmann, Würzburg 2005, S. 41-58.
- MIHM, EMIL, *Studien zum französischen Roman der Jahrtausendwende*, o. O. 2006.
- MORITZ, RAINER, »Ekelprosa mit sekretfixierter Heldin«, in: *Deutschlandradio*, (29.02.2008), 30.07.2008, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/747181/>.
- MÜLLER, ANDRÉ, »Ich lebe nicht«, in: *Die Zeit*, (22.06.1990), 13.08.2008, <http://www.zeit.de/1990/26/Ich-lebe-nicht>.
- NEUHAUS, STEFAN, *Sexualität im Diskurs der Literatur*, Tübingen 2002.
- PASTÖTTER, JAKOB, »Generation Porno«, in: *Der Tagesspiegel* (04.03.2007), 15.09.2008, <http://www.tagesspiegel.de/meinung/kommentare/art141,1891463>.
- PENZELD, MATHIAS, »Ich kenne keine Grenzen«, in: *Die Tageszeitung*, (02.05.2005), 07.10.2008, <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2005/05/02/a0238>.
- RADISCH, IRIS, »Der geklonte Roman«, in: *Die Zeit*, (01.09.2005), 21.05.2008, <http://www.zeit.de/2005/36/L-Houellebecq>.
- RALL, VERONIKA, »Die neue Leiblichkeit: Zum Fallen der Hüllen im Autorenkino«, in: *Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornografie*, herausgegeben von Meike Penkwitt, Freiburg 2004, S. 315-330 (Freiburger Frauenstudien 15).
- RITTE, JÜRGEN, »Sex und andere Katastrophen. Der französische Bücherherbst«, in: *Neue Züricher Zeitung*, (23.10.2001), 17.07.2008, <http://www.nzz.ch/2001/10/23/fe/article7Q7PZ.html>.
- ROSENKRANZ, KARL, *Ästhetik des Häßlichen*, 2., unveränderter reprografischer Nachdruck, Darmstadt 1989. – Zuerst Königsberg 1853.
- RÜCKERT, CORINNA, *Frauenpornographie. Pornographie von Frauen für Frauen. Eine kulturwissenschaftliche Studie*, Frankfurt am Main 2000.
- »Grundsätzliche Betrachtungen zur Debatte über ›gute‹ Frauenerotik und ›schlechte‹ Männerpornografie«, in: *Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornografie*, herausgegeben von Meike Penkwitt, Freiburg 2004, S. 181-197 (Freiburger Frauenstudien 15).

- SCHIRRMACHER, FRANK, »Musik gehört einfach dazu. Über das Wüten der Männer – Elfriede Jelineks ›Lust‹«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.04.1989, o.S.
- SCHÖN, ERICH, *Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*, Stuttgart 1993.
- SEESSLEN, GEORG, »Neue Paradigmen der Pornografie«, in: *Die Tageszeitung*, 27.07.2000, S. 13.
- *Der pornographische Film: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main 1993.
- SONTAG, SUSAN, »Die pornographische Phantasie«, in: Dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main 1982, S. 48-87.
- STEINFELD, THOMAS, »Einleitung«, in: *Das Phänomen Houellebecq*, herausgegeben von Thomas Steinfeld, Köln 2001, S. 7-26.
- STINGELIN, MARTIN, »Nachwort. Foucault-Lektüren. Die Literatur im Denkraum der drei Dimensionen Wissen, Macht und Selbstverhältnis«, in: Foucault, Michel, *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main 2003, S. 371-400.
- STÜTTGEN, TIM, »Proletarier des Anus«, in: *Jungle World* (01.12.2004), 28.11.2007, <http://www.jungle-world.com/seiten/2004/49/4461.php>.
- TERKESSIDIS, MARK, »Wie weit kannst du gehen?«, in: *Die Tageszeitung*, 18.08.2006, S. 15.
- Texte zur Kunst, Porno, Heft 64, Berlin 2006.
- VINKEN, BARBARA, »Einleitung: Cover up – Die nackte Wahrheit der Pornographie«, in: *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, herausgegeben von Barbara Vinken, München 1997, S. 7-22.
- »Das Gesetz des Begehrens – Männer, Frauen, Pornographie«, in: Cornell, Drucilla, *Die Versuchung der Pornographie*, Berlin 1995.
- WALDOW, STEPHANIE, »Vom Objekt der Lust zur Lust des (weiblichen) Subjekts: Authentifizierungsstrategien weiblicher Sexualität in der gegenwärtigen Literatur«, in: *Lust? Darstellungen von Sexualität in der Gegenwartskunst von Frauen*, herausgegeben von Bettina Bannasch und Stephanie Waldow, München 2008, S. 39-56.

WIECHENS, PETER, *Bataille zur Einführung*, Hamburg 1995.

WILLIAMS, LINDA, *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Basel/Frankfurt am Main 1995.

WITTSTOCK, UWE, »Für die Lust an der Literatur. Ein Plädoyer«, in: *Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur?*, herausgegeben von Uwe Wittstock, München 1995, S. 7-35.

ZIMA, PETER V., *Literarische Ästhetik*, 2. Auflage, Tübingen 1995.