



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

## Skandalöse Körper

Weibliche Körperdarstellungen in der postfeministischen Skandalliteratur

verfasst von / submitted by

Carmen Jessner, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaften

Betreut von / Supervisor:

Dr. Christine Ivanovic, Privatdoz. MA



Für Melanie.



# Inhaltsverzeichnis

|                                                                                      |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Einleitung .....</b>                                                              | <b>1</b>  |
| <b>Skandalliteratur .....</b>                                                        | <b>5</b>  |
| <i>Exkurs: Transnationalität von Literaturskandalen .....</i>                        | <i>10</i> |
| <b>Postfeminismus .....</b>                                                          | <b>12</b> |
| <b>Der <i>postfeministische Körper</i> .....</b>                                     | <b>24</b> |
| <b>Charlotte Roche: <i>Feuchtgebiete</i> .....</b>                                   | <b>30</b> |
| <i>Körperdarstellungen in Feuchtgebiete .....</i>                                    | <i>31</i> |
| Jugendliche Neugier und versehrter Körper .....                                      | 31        |
| Lustvoller Ekel .....                                                                | 36        |
| Lexikon des Unbenannten .....                                                        | 39        |
| Skandalös und traumatisiert .....                                                    | 40        |
| <i>Projektionsfläche Charlotte Roche .....</i>                                       | <i>43</i> |
| <b>E. L. James: <i>Fifty Shades of Grey</i> .....</b>                                | <b>48</b> |
| <i>Körperdarstellungen in Fifty Shades of Grey .....</i>                             | <i>49</i> |
| Mängelwesen Anastasia Steele .....                                                   | 49        |
| Sexualität: Von Maria zu Magdalena .....                                             | 53        |
| BDSM Mainstreaming oder sexuelle Devianz? .....                                      | 55        |
| <i>Fifty Shades</i> als BDSM-Romanze .....                                           | 59        |
| <i>Kann Versklavung Befreiung sein? Zur Rezeption von Fifty Shades of Grey .....</i> | <i>62</i> |
| <b>Lena Dunham: <i>Not That Kind of Girl</i> .....</b>                               | <b>67</b> |
| <i>Körperdarstellungen in Not that Kind of Girl .....</i>                            | <i>68</i> |
| Body Realism .....                                                                   | 68        |
| Einfach schlechter Sex .....                                                         | 72        |
| <i>Postfeministische Mädchen</i> .....                                               | 76        |
| Female Storytelling .....                                                            | 79        |
| <i>Hollywoods Skandalnudel .....</i>                                                 | <i>81</i> |
| <b>Stefanie Sargnagel: <i>Statusmeldungen</i> .....</b>                              | <b>85</b> |
| <i>Körperdarstellungen in Statusmeldungen .....</i>                                  | <i>86</i> |
| Digitaler Textkörper .....                                                           | 86        |
| Sargnagel als linksradikale Feministin .....                                         | 87        |
| Postfeminismus auf der Abschussbahn .....                                            | 89        |

|                                                     |            |
|-----------------------------------------------------|------------|
| Körperstatus .....                                  | 90         |
| Schreiben im Wiener Stil .....                      | 95         |
| <i>Autorinneninszenierung als P(r)o(l)etin.....</i> | <i>96</i>  |
| <b>Conclusio .....</b>                              | <b>104</b> |
| <b>Bibliografie.....</b>                            | <b>110</b> |
| <i>Primärliteratur .....</i>                        | <i>110</i> |
| <i>Sekundärliteratur .....</i>                      | <i>110</i> |
| <b>Abbildungsverzeichnis .....</b>                  | <b>118</b> |
| <b>Abstract .....</b>                               | <b>119</b> |
| <b>Abstract in English .....</b>                    | <b>120</b> |

## Einleitung

„Sex sells“ – darüber ist man sich seit den frühen fünfziger Jahren einig. Dieser Alliteration ließe sich eine zweite – zugegeben unsauberere – zur Seite stellen: „scandal sells“. Sowohl Sex als auch Skandale zählen immer noch zu den effektivsten Marketingstrategien, die die moderne Medienwelt zu bieten hat. Vor allem in künstlerischen Bereichen sind Skandale Gold – nämlich Bekanntheitsgrad und damit steigende Verkaufszahlen – wert. Dies gilt insbesondere für die Literatur, denn das Medium Buch durchlebt schwierige Zeiten: Das geschriebene Wort muss sich heute nicht nur gegen audiovisuelle Medien beweisen, sondern sieht sich mit einem völlig neuen, digitalen Hybrid, der all das vereint und verkürzt, konfrontiert. Um als Autor\*in Erfolg zu haben, ist es demnach von Vorteil, wenn der Titel das literarische Feld verlässt, weitere Kreise zieht und innerhalb dieser „neuen Medien“ breitenwirksam diskutiert wird.

Dass sich Sex und Skandal auch in ihrer Kombination als wirksam erweisen, zeigt sich an der Skandalliteratur des 21. Jahrhunderts – man denke dabei an Maxim Biller, Günter Grass, Michel Houellebecq und eben auch an Charlotte Roche, Lena Dunham, E. L. James und Stefanie Sargnagel. Es scheinen sich zwei Motive abzuzeichnen: Vor allem politisch-moralische und sexuelle (insbesondere den weiblichen Körper betreffende) Grenzüberschreitungen erregen Empörung.

Genau jenen letztgenannten Normübertretungen gilt mein Interesse in dieser Arbeit. Am Skandal lassen sich die Grenzen des Akzeptablen erkennen, er gibt uns einen Hinweis auf die Gesellschaft, in der er wirkt. In einer Kultur, die sich als frei und freizügig, aufgeklärt und selbstbestimmt konstituiert, scheint der Diskurs über den Körper immer noch von unausgesprochenen Grenzen umgeben.

Die Werke von Charlotte Roche, Stefanie Sargnagel, Lena Dunham und E. L. James, die ich in diesem Zusammenhang untersuchen möchte, haben vordergründig wenig miteinander zu tun. Was sie jedoch gemeinsam haben ist eine weibliche Protagonistin, eine weibliche Autorin und die Tatsache, dass sie – eben durch Normübertretungen – mediale Entrüstung hervorriefen und in weiterer Folge zu Bestsellern wurden. Der Darstellung weiblicher Körper kommt dabei, nicht nur in den Werken selbst, sondern auch in ihrer medialen Rezeption, eine zentrale Rolle zu.

Grenzen und Normen verschieben sich unaufhaltsam, damit sind Skandale und deren Wirkungsmacht nicht universell, sondern funktionieren nur in ihrer unmittelbaren historischen – teils auch räumlichen – Begrenztheit. An ihnen lässt sich in der Folge eine Art Zeitgeist nachvollziehen.

Nachdem ich in der Darstellung von weiblichen (eigenen) Körpern durch Frauen das Empörungspotenzial der vorliegenden Texte vermute und die Produktion von Diskursen – um es mit Foucault zu halten – immer auch an Machtmechanismen gebunden ist, möchte ich mich den Texten außerdem von einer feministischen Warte aus, mit der Frage nach einem (post)feministischen Zeitgeist, nähern.

Postfeminismus steht als Sammelbegriff über einer ganzen Reihe an teils stark divergierenden Konzeptionen und Theorieansätzen, die versuchen das, was „nach“ den Feminismen der sechziger und siebziger Jahre kam, zu beschreiben. Die Konjunktur der Diskurse um den Feminismus mit Präfix zeigt jedenfalls eine wahrnehmbare Entwicklung von Feminismen an, die in Zusammenhang mit Entwicklungen der Medienkultur gesetzt werden müssen.

Trotz mannigfaltiger Divergenzen gibt es einige Merkmale, die weitestgehend übereinstimmend als wesentlich für den Postfeminismus gehandelt werden. Die Vorstellung von Weiblichkeit als körperliche Eigenschaft und die Verschiebung von Objektivierung zu Subjektivierung scheinen zentrale Thesen zu sein. Damit im Zusammenhang stehen Selbstkontrolle, Individualismus, Wahlfreiheit und Ermächtigung, die am eigenen Körper ausgelebt werden, aber auch Konsum, die Kommodifizierung von Unterschieden (Individualitäten) und die Sexualisierung der Kultur, die schließlich auf Körper zurückfallen.

Im Konkreten möchte ich mich mit Charlotte Roches *Feuchtgebiete*, E. L. James *Fifty Shades of Grey*, Lena Dunhams *Not That Kind of Girl* und Stefanie Sargnagels *Statusmeldungen* vier Texten nähern, die nicht nur zu Bestsellern wurden, sondern auf die ein oder andere Weise auch als Skandalwerke klassifiziert wurden. Mein Textkorpus bewegt sich dabei zeitlich innerhalb der letzten zehn Jahre, wobei das erste Buch 2009 und das letzte 2015 erschien.

Ziel ist es, zu untersuchen inwieweit die Texte und deren (Skandal-)Rezeption Ausdruck und/oder Weiterentwicklung eines postfeministischen Körperverständnisses sind.

Aus dieser Fragestellung ergeben sich für mich zunächst drei zentrale Begriffe, denen ich mich vor der eigentlichen Textanalyse nähern möchte: Skandal, Postfeminismus und Körper. Im zweiten Teil dieser Arbeit sollen jene theoretischen Überlegungen auf die Texte angewandt und überprüft werden.

Obwohl *Skandal* und *Körper* im Vergleich zu dem viel diffuseren *Postfeminismus* vielleicht als klar definierbare Begriffe erscheinen, gibt es auch hier verschiedene Herangehensweisen, streitbare Konzeptionen und unklare Eingrenzungen. Für die Textanalyse ist also der vorhergehende Versuch einer (Arbeits-)Definition unerlässlich. Beginnen möchte ich dabei mit dem *Literaturskandal*: Im ersten Kapitel soll geklärt werden, was einen Skandal im Generellen ausmacht, was die Besonderheiten eines Skandals im literarischen Feld sind und ob es heute überhaupt noch so etwas wie einen Literaturskandal geben kann.

Dem möchte ich einen kleinen Exkurs über die Transnationalität von Skandalen anstellen. Neben der historischen, wurde oben auch schon kurz die räumliche Begrenztheit des Skandals angesprochen, die jedoch mit steigender Globalisierung der medialen Kommunikation immer mehr zu schwinden scheint. Dennoch können Konzeptionen des Skandals – insbesondere im Bereich der Kunst – zwischen den verschiedenen Sprachräumen und Kulturen stark divergieren, was sich auch anhand der vorliegenden Texte, deren Autorinnen aus den USA, Großbritannien, Deutschland und Österreich stammen, ausmachen lässt.

Nachfolgend möchte ich mich dem doch sehr schwammigen Begriff des *Postfeminismus* widmen. Dabei sollen die verschiedenen Konzeptionen kurz umrissen und schließlich der Versuch einer für den Zweck dieser Untersuchung anwendbaren Definition unternommen werden.

Darauf aufbauend soll ein drittes Kapitel den *Körper* näher beleuchten. Nachdem die Physis als Ausgangspunkt einer Differenzierung der Geschlechter anzusehen ist und aus ihr heraus bis heute Argumentationen für (oder gegen) soziale Rollenzuschreibungen gefunden werden<sup>1</sup>, steht der (weibliche) Körper mitunter an zentraler Stelle feministischer sowie postfeministischer Betrachtungen.

---

<sup>1</sup> Biologismus nennt man übermäßig darwinistische Argumentationsmuster, die davon ausgehen, dass alles biologisch determiniert beziehungsweise mit biologischen Modellen erklärbar ist. Im Bereich des Feminismus / Sexismus wäre das eine Fokussierung auf die biologische Ungleichheit von Männern und Frauen, aus der notwendigerweise – scheinbar ganz natürlich – unterschiedliche soziale Rollen gefunden wurden.

Nach diesem theoretischen Vorbau sollen im zweiten Teil der Arbeit die Texte genauer unter die Lupe genommen und die vorangestellten Gedanken an ihnen erprobt werden. Dabei möchte ich auf textueller Ebene nach den Körperdarstellungen der (weiblichen) Figuren fragen. Haben wir es hier mit postfeministischen Figurationen zu tun? Kommt es hier vielleicht sogar schon zu Weiterentwicklung oder Überwindung postfeministischer Muster?

Als zweiten Schwerpunkt möchte ich die paratextuelle Ebene – also die Rezeption, die bewusste Kommunikation und die Autorinneninszenierung – untersuchen. Welche Rolle spielt es, dass die Texte von Frauen geschrieben wurden? Und worin liegt ihr Skandalpotential?

## Skandalliteratur

Vor einiger Zeit erschütterte Österreich ein waschechter Polit-Skandal: Die Ibiza-Affäre um den damaligen Vizekanzler Heinz-Christian Strache und den ehemaligen Nationalratsabgeordneten Johann Gudenus brachte nicht nur die Karrieren der genannten zu einem (vorerst) abrupten Ende, sondern bedeutete auch das frühzeitige Aus der Regierungskoalition zwischen ÖVP und FPÖ.<sup>2</sup>

Kurze Zeit später füllte die Schredder-Affäre<sup>3</sup> um vernichtete Datenträger die Schlagzeilen – ebenfalls klar als Skandal markiert.

Skandalträchtige Politik wird nicht nur in Österreich betrieben.<sup>4</sup> Man denke dabei beispielsweise an den ehemaligen Präsidenten der USA, Donald Trump, der schon vor seinem Amtsantritt mit seiner „Grab’em by the pussy“-Saga für Furore sorgte und in regelmäßigen Abständen Nachschub liefert.<sup>5</sup>

Alles eindeutige Skandale. Aber was bedeutet das überhaupt? Das Konzept scheint auf den ersten Blick ein recht simples zu sein: Ein Skandal ist etwas, „das Anstoß und Aufsehen erregt“ („Duden: Skandal, der“). Diese doch sehr vage Definition wird im Englischen etwas erweitert: *Merriam Webster* beschreibt den „scandal“ folgendermaßen: „loss of or damage to reputation caused by actual or apparent violation of morality or propriety“ („Merriam-Webster: scandal“ o. J.). Genauso legt auch das *Cambridge Dictionary* die Betonung auf moralische Verfehlungen und Vergehen wider den Anstand: „(an action or event that causes) a public feeling of shock and strong moral disapproval“ („Cambridge Dictionary: scandal“). Wir sprechen mit „Skandal“ also von einem Geschehnis – oder der von dem Geschehnis ausgelösten anschließenden Debatte (auch das wird im Eintrag deutlich) – das gängige Normen von Anstand und Moral so weit überschreitet, als dass es zur Empörung coram publico kommt.

Der Öffentlichkeit kommt dabei eine bedeutende Rolle zu, denn „Entrüstung ist zunächst Privatsache und eine Frage des Geschmacks. Skandal dagegen geht alle an“

---

<sup>2</sup> Im Mai 2019 wurde ein Video veröffentlicht, dass die beiden FPÖ-Funktionäre bei einem Treffen auf Ibiza mit einer vermeintlichen russischen Oligarchin zeigt. Im Verlaufe des Gesprächs zeigte sich seitens der Politiker die Bereitschaft zur Korruption und der Wunsch nach einer „Übernahme“ der *Kronen Zeitung* (der auflagenstärksten Tageszeitung Österreichs). Die mediale Entrüstung war über die Grenzen Österreichs hinaus spürbar. Für einen guten Überblick in der *NZZ* siehe Mijnsen 2019.

<sup>3</sup> Siehe dazu *Die Reisswolf-Affäre bringt Kurz unter Druck* in *Der Standard* (Völker, Sterkl, und Graber 2019)

<sup>4</sup> Es ließe sich fast eine Korrelation zwischen rechtspopulistischen Tendenzen und einer Skandal-Häufung vermuten.

<sup>5</sup> Für einer Auflistung der „Trump-Skandale“ im Jahr 2018 siehe den *Business Insider* Artikel *21 scandals that rocked the Trump administration in 2018* (Panetta 2018)

(Schütze 1985, 19). So spiegelt es auch die von Sighard Neckel eingeführte Skandal-Triade wieder, nach der sich Skandalisierte, Skandalierer und Publikum in einer Dreiecks-Konstellation gegenüberstehen. Der\*die Skandalisierte meint den Auslöser der Debatte – beispielsweise ein\*e Politiker\*in oder ein\*e Autor\*in, die gegen gängige Normen verstoßen. Skandalierer ist die Partei, die den Normübertritt erkennt und öffentlich tadelt – das könnte ein\*e Journalist\*in oder etwa eine Person von Rang und Namen mit der notwendigen medialen Reichweite sein. Und schließlich braucht es das Publikum, das in die Empörung einstimmt oder dagegen argumentiert, sodass das Geschehnis zur öffentlichen Debatte avanciert (Vgl. Kraus 2014, 19f).

Das Modell verdeutlicht ebenfalls die Relevanz, die die Medienberichterstattung für die Skandal-Genese innehat. Denn um ein Publikum erreichen zu können, muss das Geschehen erst einmal publik gemacht werden. Dies geschieht in aller Regel durch mediale Vermittlung; sei es über Printmedien, Fernsehen oder das Internet.

Dabei ziehen die Medien auch den größten Gewinn aus dem Skandal:

Profiteure aller Skandalsierungen im öffentlichen Leben sind meist jene, die über Skandale berichten, die tage- oder wochenlang dem Affen Zucker geben und um Aufmerksamkeit, konkreter: um Auflagen oder Einschaltquoten, buhlen. (Moritz 2007, 54)

Je größer der Skandal, desto größer das Publikum, desto höher die Einnahmen. An dieser Stelle beißt sich die Katze in den Schwanz: Wenn Medien diejenigen sind, die Skandale kommunizieren (und damit produzieren), und gleichzeitig diejenigen, die davon profitieren, ist es kaum verwunderlich, dass in den letzten Jahrzehnten eine „Intensivierung der Skandalkommunikation“ (Imhof 2005, 286) festgestellt werden konnte. Hinter der Entstehung eines Skandals stehen demnach neben einem Anstoß erregenden Ereignis auch wirtschaftliche Interessen.

Skandalisierung kann als Mechanismus der „Ökonomie der Aufmerksamkeit“<sup>6</sup> gelesen werden. Dies ist vor allem in einer Zeit ersichtlich, in der das Informationsangebot nahezu unendlich erscheint und die Rolle der klassischen Medien immer mehr ins Wanken gerät. Mittels Social Media und auf Blogs können nun auch Privatpersonen ihren Meinungen teilen und damit viral gehen – oder (viel wahrscheinlicher) in den Untiefen des World Wide Web verschwinden. Die Anzahl an Reaktionen auf eine Debatte bietet einen neuen Messwert der in der Bewertung von Reichweiten. In diesem

---

<sup>6</sup> „Die Ökonomie der Aufmerksamkeit“ bezeichnet eine informationsökonomische Konzeption Georg Francks, der die Aufmerksamkeit angesichts des Informationsüberflusses als knappes und erstrebenswertes Gut postuliert. Er beschreibt eine Art „mental Kapitalismus“, der abgekoppelt von tatsächlicher Warenproduktion, mit Aufmerksamkeit handelt. (Vgl. Franck 1998)

Zusammenhang möchte ich auch eine Diffusion der Grenze zwischen Skandalierer und Publikum vorschlagen: Das Publikum ist nun selbst an den Tasten und damit aktiver an der Skandalkommunikation beteiligt. Einzelpersonen ziehen zwar im Regelfall keinen finanziellen Gewinn aus ihrer „Arbeit“, wohl aber haben sie Aufmerksamkeit zu gewinnen – die sich, sofern genug angehäuft wird, im Endeffekt wieder kommodifizieren ließe.<sup>7</sup>

Abseits der Gewinne, die Skandalierer aus der Debatte ziehen können, hat der Skandal meist auch für die Skandalisierten (finanzielle) Konsequenzen. War bislang von einer allgemeinen Skandal-Konzeption die Rede, scheiden sich hier der Kunstsandal, um den es ja im Folgenden auch gehen soll, und der politische beziehungsweise wirtschaftliche Skandal.

Letztere produzieren für die Verursacher – wie beim eingangs erwähnten Ibiza-Skandal – meist negative Folgen. Bei Lebensmittelskandalen wie dem Pferdefleischskandal oder dem Weinskandal, wird das besonders deutlich; sie sind mit enormen Einbußen der betroffenen Unternehmen verbunden.

Anders ist das bei Skandalen, die künstlerische Bereiche, wie die Literatur betreffen. Dort sorgt eine Skandalisierung in aller Regel für steigende Verkaufszahlen, denn wer darüber sprechen möchte, muss sich selbst ein Bild vom betreffenden Text machen. Verlage und Autor\*innen können sich dies zu Nutzen machen und den Fokus in der Vermittlung des Texts auf jene Aspekte richten, die als provokant oder skandalös gelten könnten. Sie legen den Skandalierern unter Zuhilfenahme von Paratexten (Vgl. Reichwein 2007, 89) eine Fährte – ob sich daraufhin ein Skandal einstellt, ist jedoch nicht immer absehbar.

Die Erwartungen, die an einen Skandal gestellt werden, wachsen unaufhörlich. Die Publizistik trägt dazu bei, und so gibt es immer mehr Skandale, die immer weniger welche sind. (Schütze 1985, 22)

Die Frage nach der „Wahrhaftigkeit“ von Skandalen, stellt auch die Literaturwissenschaft immer wieder. So formuliert beispielsweise Martina Wagner-Egelhaaf in ihrem Sammelbandbeitrag, dass „Bücher von Charlotte Roche oder der Bestseller *Shades of Grey* [...] zwar viel besprochen [würden]; davon, dass sie Skandale ausgelöst hätten, [könne] mit Fug und Recht allerdings nicht die Rede sein“ (Wagner-Egelhaaf 2014, 28). „Echte Skandale“ scheinen nur diejenigen zu sein, die sich

---

<sup>7</sup> Man denke dabei an den Beruf des\*der Influencer\*in.

politischen, beziehungsweise rechtlichen Grenzüberschreitungen widmen (Vgl. Ebd.). Meiner Ansicht nach zeigt sich hier eine Tendenz der Wissenschaft, sich immer noch „über“ den Skandalen zu positionieren: Was früher noch als „ignorante Literaturfeindlichkeit“ deklariert wurde, sind heute „bloße Inszenierungen, die äußerst durchsichtig funktionieren und vor allem die Interessen des Boulevards und des Marketings befriedigen“ (Kraus 2014, 16).

Dort wo Literaturskandale das literarische Feld verlassen und vor allem, wenn sie in das ökonomische Feld eintreten, verliert die Literaturwissenschaft das Interesse.

Während die Rezeption von sogenannten „kommerziellen“ Produkten vom Bildungsstand der Rezipienten nahezu unabhängig ist, sind die „reinen“ Kunstwerke nur solchen Konsumenten zugänglich, die über die entsprechende und für ihr Bewerten notwendige Disposition und Kompetenz verfügen. (Bourdieu 2016, 237)

Eine solche Unterscheidung in *echte* Skandale, die *reine* Kunstwerke betreffen, und gewinnbringend als Publicity-Stunts in Szene gesetzte vermeintliche Literaturskandale ist meiner Einschätzung nach nicht zielführend und vernachlässigt den Erkenntnisgewinn, der aus einer Untersuchung von Skandalen gezogen werden kann.

Am Beispiel der oben genannten Politskandale sehen wir, dass dort klar geltende moralische, wenn nicht sogar juristisch festgeschriebene Normen verletzt wurden. Beim Literaturskandal verläuft das in den meisten Fällen subtiler.<sup>8</sup>

Literaturskandale machen in erster Linie „auf die jeweils aktuell wirksamen Akzeptanzgrenzen literarischer Artikulation aufmerksam“ (Dürr und Zembylas 2007, 75). Durch die Analyse können wir an ihnen geltende Normen sichtbar machen. Um mit Niklas Luhman zu sprechen, konstituiert sich die Norm sogar erst an ihrem Verstoß (Vgl. Luhmann 2017, 45). Literaturskandale zeigen Regelsysteme auf (und etablieren sie gleichzeitig), die für eine Literaturlandschaft oder die Gesellschaft im Allgemeinen gelten. Vor allem dort, wo der Skandal die Feuilletonseiten verlässt und es in die Schlagzeilen schafft, scheint der Text eine Norm verletzt zu haben, die über das literarische Feld hinausgeht und von sozialer Signifikanz ist. Denn es gibt „kaum eine Literatur die Massen so beschäftigt wie Skandalliteratur“ (Kraus 2014, 18). Selbst, wenn Skandale bewusst inszeniert werden, werden sie an dem Punkt spannend, an dem die Marketingstrategie ihre Wirkung zeigt und eine breitenwirksame Diskussion um das Werk stattfindet.

---

<sup>8</sup> Eine Ausnahme bildet sicher eine Diskussion um Urhebererschaft und Persönlichkeitsrechte.

Aus dem obenstehenden Zitat von Dürr und Zembylas wird auch ersichtlich, dass Skandale nur über „aktuell wirksame“ Normen Auskünfte geben können. Sie sind „hochgradig kontextabhängig“ und nur „unter Berücksichtigung gewisser räumlich begrenzter und historischer Umstände [...] zu verstehen“ (Kraus 2014, 24).

Interessant ist dies vor allem in Hinblick auf die „global diffusion of scandals“ (Thompson 2000, 61). Gerade dort, wo Skandalliteratur eher unspezifische Problemstellungen aufwirft, wird sie auch über nationale Grenzen hinweg rezipiert und kann unter einem Aspekt einer transnationalen Literatur untersucht werden.

Mit der Ausweitung des Skandals geht nach Robert Weninger jedoch auch immer eine gewisse „Entliterarisierung“ (2004, 11) der Debatte einher. Um wirklich skandalträchtig zu sein, müssen komplexe Inhalte grob vereinfacht werden. Dies wird beispielsweise durch Mechanismen wie Emotionalisierung, Visualisierung und Personalisierung erzielt.

Für Literaturskandale heißt das, dass bei ihnen die Autorinnen und Autoren verstärkt – bisweilen übermächtig – in den Mittelpunkt der Diskussion rücken. (Kraus 2014, 19)

Gerade wenn es um Autorinnen geht, spielt die Autorinneninszenierung durch Medien oder durch die Autorin selbst eine große Rolle. Das lässt sich in Folge auch anhand der zu analysierenden Texte nachvollziehen.

Auch wenn „der Skandal“ kein eindeutig festgelegtes Konzept darstellen kann und einige Stimmen den von mir ausgewählten Texten ihre Skandalträchtigkeit absprechen (Vgl. Meier 2009; Wagner-Egelhaaf 2014), möchte ich mich ihnen dennoch von dieser Warte aus, zumindest als konfliktgeladene Literatur nähern. Denn in Form von Konflikten werden soziale Strukturen besonders deutlich. „So kann Literatur bei Skandalen als eine Art Barometer für gesellschaftliche Wandlungen erscheinen“ (Kraus 2014, 18).

In diesem Sinne halte ich mich an die gelegen kommende Definition von Marc Reichwein:

Ein Literaturskandal ist demnach erst mal nichts anderes als die einen literarischen Text betreffende und umgebende (paratextuelle) Kommunikation, die vom Skandal spricht. (Reichwein 2007, 90)

## Exkurs: Transnationalität von Literaturskandalen

Die Welt ist ein Dorf. Wir schreiben E-Mails an Kolleg\*innen in den USA, kaufen Kiwis aus Neuseeland und tragen brasilianische Badelatschen, während wir im authentischen Thai-Restaurant zu Abend essen. Begriffe wie Globalisierung oder Transnationalität kennzeichnen die weltweite Vernetzung von Kommunikation, Wirtschaft, Politik und Kulturpraxis<sup>9</sup>. Supranationale Verflechtungen sind in ihrem Kern seit jeher von wirtschaftlichen Interessen geprägt – man denke dabei an die Erschließung neuer Handelsrouten und anschließende Kolonialisierung der „neuen Welten“. Auch heute noch steht der grenzübergreifende Konsum im Zentrum einer globalisierten Welt – dabei spielt die Schaffung von Identitäten und Individualismen eine entscheidende Rolle. Während die Oberschicht Chinas sich mit europäischen Luxusmarken eindeckt, begeben sich amerikanische Yoga-Praktizierende auf spirituelle Reise in einen indischen Aschram. Es geht dabei also nicht nur um den Konsum von Waren, sondern auch von kulturellen Praxen für deren Vermittlung die Medien eine entscheidende Rolle spielen.<sup>10</sup>

Dabei machen sich zwei antithetische Tendenzen bemerkbar – einerseits eine vermeintliche transnationale Homogenisierung<sup>11</sup>, andererseits das „Erstarken regionaler und lokaler Kulturen, Bewegungen und Identitäten“ (Schultz und Weßler 2005, 351).

Ähnliches lässt sich auch in Bezug auf den Medienkonsum festhalten. Obwohl Kulturprodukte wie Filme, Bücher oder Musik relativ unverändert in der Welt zirkulieren, ist deren Besprechung in den Medien oder Einschätzung durch Autoritäten in den Kontext des jeweiligen eigenen kulturellen Bedeutungshorizonts gestellt – mit teils rechtlichen Konsequenzen. Ein gutes Beispiel hierfür ist der internationale Bestseller *Fifty Shades of Grey*, der in Frankreich als „schmalzige Romanze“ mit der Altersfreigabe 12 Jahre versehen, während er in Malaysia als „zu sadistisch“ verboten

---

<sup>9</sup> Von einem tatsächlich globalen Netzwerk kann nicht – oder nur in Ansätzen die Rede sein: Globale Kommunikation und Warenverkehr übertreten zwar Grenzen, ziehen aber gleichzeitig neue, meist materielle Barrieren auf. Einige Regionen sind von Medientechniken weitgehend abgekoppelt (Vgl. Schultz und Weßler 2005, 348), während die Majorität der Weltbevölkerung nur einen geringen Anteil am globalen Warenverkehr hat. Der Großteil des transnationalen Konsums ist nach wie vor auf Industriestaaten und die finanziellen Eliten zurückzuführen.

<sup>10</sup> Man denke an Bollywood Partys, Halloween-Feiern oder den Hype um westlich gestaltete Hochzeiten in Japan.

<sup>11</sup> Zwar kommt es in vielen Bereichen zu Angleichungen, jedoch werden diese zumeist im Sinne einer kulturellen Aneignung mit eigenen lokalen Sinnbezügen und Abwandlungen versehen. (Vgl. Schultz und Weßler 2005, 355) Ein Beispiel hierfür ließe sich in der Esskultur finden: landestypische Küchen werden hierbei oft an die örtlichen Geschmäcker und Gegebenheiten angepasst. Sogar bei der Fastfood-Kette McDonalds, die immer wieder als Paradebeispiel für „Amerikanisierung“ – und damit Homogenisierung – der Welt genannt wird, gibt es regionale unterschiedliche Gerichte auf der Speisekarte.

wurde (Vgl. Alexander 2015). So wird auch das Skandalpotential der Werke in unterschiedlichen Staaten oder Kulturkreisen unterschiedlich bewertet. Wie wir in der folgenden Analyse sehen werden, wird Stefanie Sargnagel beispielsweise in Deutschland medial anders rezipiert als in Österreich.

Was für den einzelnen Skandal gilt – nämlich, dass er immer kontextbezogen ist – gilt auch für die Skandalkommunikation an sich. Was als Skandal klassifiziert wird, ist hochgradig durch die jeweilige „Skandalkultur“ (Friedrich 2009, 13) bestimmt. So stellt sich im internationalen Vergleich heraus, dass das Label *Literaturskandal* nicht überall auf die gleichen Ereignisse und Texte angewandt wird. Sucht man im Internet nach „Literaturskandal“, „scandale littéraire“ oder dem „literary scandal“ wird deutlich, dass im deutschsprachigen und französischen Bereich die Werke im Vordergrund stehen. Man liest beispielsweise von Flauberts *Madame Bovary*, Schillers *Die Räuber* oder Nabokovs *Lolita*. Im englischsprachigen Raum stehen hingegen außertextuelle Ereignisse im Fokus: Das wären Fragen zu Autorschaft, Plagiat, Publikationsgeschichten, Diebstählen oder gar Dispute mit der „Queen of Talk“ Oprah Winfrey. Auch auf der Suche nach wissenschaftlicher Literatur zum Thema wird deutlich, dass dem Literaturskandal im anglo-amerikanischen nicht dieselbe Aufmerksamkeit zukommt wie etwa im deutschsprachigen Raum – das Label „Literaturskandal“ als textbezogenes Ereignis existiert in der Form schlichtweg nicht. Dies stellt sich auch in der Analyse der Kommunikation rund um die vorliegenden Werke heraus. Obwohl *Feuchtgebiete* international als *Wetlands* genauso viel Erfolg hatte und ebenso umstritten war, wird die Zuschreibung „literary scandal“ nur sehr rar und meist in Bezug auf die Rezeption in Deutschland verwendet. Dass es das Etikett so nicht gibt, bedeutet jedoch nicht, dass das Konzept nicht existiert: So wird aus dem Skandal eben eine „controversy“ (Tisdale 2009). Letztlich geht es da wie dort um Diskurse, um das, was gesagt wird, was gesagt werden darf und was eben nicht gesagt werden darf. An der Stelle, wo der Literaturskandal weniger als fixiertes Label, sondern vielmehr als Konzeption und Mittel einer Standortbestimmung verstanden wird, macht auch ein transnationaler Vergleich solcher Kontroversen Sinn.

## Postfeminismus

Der Begriff Postfeminismus wirft zwei konkrete Problemstellungen auf: Zum einen ist das die Frage nach dem Präfix *Post* und auf der anderen Seite die nach *dem* Feminismus, auf den sich ein *Post* beziehen könnte. Es dürfte an dieser Stelle schon deutlich werden, dass es für den Begriff keine einheitliche Definition geben kann. Dennoch beschreiben Postfeminismen<sup>12</sup> Diskurse, die zu einer bestimmten Zeit konstitutiv für soziale Figurationen von Geschlecht und Gender – vor allem für Frauen – sind oder waren.

In der Folge möchte ich versuchen, verschiedenen Ideen und Strömungen, die dem Begriff Postfeminismus eingeschrieben sind, kurz zu umreißen und schließlich zu einer der Analyse dienlichen Arbeitsdefinition kommen.

Zunächst muss allerdings geklärt werden auf welche Feminismen sich das Präfix bezieht. Generell gesprochen ist die sogenannte zweite Welle des Feminismus gemeint, die sich in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts verorten lässt. Die Metapher der Welle – oder, wie Deborah Siegel es nennt, die „oceanography of feminist movement“ – betont die Idee eines Aufwiegens und Abebbens von feministischen Aktivismen und Ideologien im Laufe der Geschichte. Die erste Strömung wird dabei um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert angesiedelt. Von den britischen Suffragetten inspiriert, verbreiteten sich Forderungen nach dem Wahlrecht für Frauen, sowie dem Zugang zu Politik und akademischer Bildung bald über den ganzen Kontinent und in Nordamerika. Als diese in den zwanziger Jahren weitestgehend erfüllt waren, kam es zum Abebben eben dieser Frauenbewegung. In dieser Zeit wurde auch der Begriff „Postfeminismus“ erstmals angeführt:

Already in 1919 a group of female literary radicals in Greenwich Village [...] had founded a new journal on the thinking, “we’re interested in people now – not in men and women.” They declared that moral, social, economic, and political standards “should not have anything to do with sex” [...] and called their stance “postfeminist”. (Cott 1987, 282)

Diese erste Erwähnung spricht von einer Weiterentwicklung feministischer Ideen, die durch die bereits erzielten Erfolge scheinbar obsolet wurden (Vgl. Genz und Brabon 2009, 10). Eine Vorstellung, die sich auch hundert Jahre später – freilich nach zahlreichen weiteren Errungenschaften von Frauenbewegungen und Gleichberechtigungsinitiativen – immer noch hält. Historisch verlief sich dieses erste

---

<sup>12</sup> Die Pluralbildung soll an dieser Stelle die Heterogenität der Diskurse unterstreichen.

Konzept eines Postfeminismus, nicht zuletzt durch die einschneidenden Ereignisse des ersten und zweiten Weltkriegs, im Sand und wurde erst in den achtziger Jahren wieder aufgegriffen.

Während der Kriege wurden tradierte Geschlechterrollen notgedrungen und weitestgehend – jedoch nicht ohne Misstrauen zu erregen (Vgl. Hauch 2009, 105) – außer Kraft gesetzt: In den Familien fehlten die Väter und in den Fabriken männliche Arbeitskräfte, die von Frauen ersetzt werden mussten. Parallel zu dieser gelebten Angleichung gediehen jedoch auch Ideen und Ideologien, die in der klaren Trennung der Geschlechter die lange vermisste Ordnung verorteten.

Spätestens nach dem Ende des zweiten Weltkriegs, in den fünfziger Jahren, erstarkten in ganz Westeuropa und Nordamerika jene traditionellen Rollen, die die Sphären von Männern und Frauen – die Öffentlichkeit und das Private – wieder klar voneinander trennten. Damit einhergehend konnte man einen Rückgang feministischer Aktivismen und Ideologien feststellen.

Bis es in den sechziger und siebziger Jahren zu einer zweiten Welle des Feminismus kam:

Die feministische Bewegung begann in den sechziger/siebziger Jahren mit der These, daß Frauen – jenseits der Biologie – etwas gemeinsam haben, nämlich eine gewaltsame Schädigungs- und Ausschluß-Geschichte, die sie in die Randständigkeit gedrängt, als minderwertige Menschen definiert, von der öffentlichen Teilhabe ausgeschlossen und der alltäglichen Gewalt ausgeliefert hat. (Thürmer-Rohr 1997)

Die Betonung liegt hierbei auf kollektiven und vereinenden Erfahrungen von Frauen, die als Differenzierungsmerkmale zu Postfeminismen zentral sind. Natürlich kann auch in Bezug auf die zweite Welle keineswegs von *einem* Kollektiv mit klaren Strukturen und Agenden die Rede sein. Geraldine Harris formuliert es in ihrem 1999 erschienenen *Staging Femininities: Performance and Performativity* folgendermaßen:

[...] feminism has always for the most part consisted of diverse individuals, addressing sexual political issues in different ways on the level of the local and the specific, coming together in loose coalitions to address particular issues. (1999, 9)

Feminismus und feministischer Aktionismus kann also nie allumfassend sein<sup>13</sup> und bleibt divers und spezifisch auf die jeweiligen Gruppen und deren Umstände zugeschnitten. Dennoch gibt es einige zentrale Problemfelder und Forderungen für die

---

<sup>13</sup> Daher auch die immer wieder vorgebrachte und berechtigte Kritik, dass die meisten Feminismen die Lebensrealitäten von Frauen in Entwicklungsländern und ökonomisch schlechter gestellten Schichten ignorieren – also Kategorien von *race* und *class* außen vor ließen – und Politik für „white middle-class women“ betreiben.

zweite feministische Welle: Unter dem Slogan „Das Private ist politisch“ konnten Themen wie Familienhierarchien, Rollenbilder und Sexualität auf eine politische Bühne geholt und gezeigt werden, dass die Hegemonie des Mannes – das Patriarchat – keineswegs nur durch rechtliche und institutionalisierte Rahmenbedingungen, sondern durch ein in alle Bereiche des Lebens wirksames Herrschaftssystem aus sozialen und kulturellen Praktiken geschaffen wurde.<sup>14</sup> Dieses System würde demnach nicht nur von Männern geprägt, sondern auch von Frauen (re-)produziert.<sup>15</sup> In Bezug auf Sexualität und den weiblichen Körper wurden Diskussionen um Empfängnisverhütung, Abtreibung, Gewalt an Frauen und Pornografie laut. Besonders Letzteres war in der feministischen Auseinandersetzung in den siebziger und achtziger Jahren ein heiß umstrittenes Thema. Es kam zur Polarisierung zwischen Sexpositivist\*innen und Anti-Porno-Feminist\*innen<sup>16</sup>. Die einen vermuteten in (Gewalt-)Pornografie die verherrlichende Darstellung und Normalisierung von Gewalt an Frauen und das Vorantreiben eines Vergewaltigungs- und Nymphomanie-Mythos, während die anderen in der Beschneidung von Pornografie einen patriarchalen Kontrollmechanismus sahen und für die sexuelle Freiheit im Zentrum eines generellen Bestrebens nach Freiheit und Gleichberechtigung stand. Diese sogenannten *Sex-Wars* markierten historisch auch ein Abebben der zweiten Welle des Feminismus.

Dieser sehr kurze Anriss einer Geschichte des Feminismus, soll die kontextuelle Grundlage für einen Postfeminismus unterstreichen, auf dessen Werte und Errungenschaft er sich bezieht.

In einem nächsten Schritt möchte ich mich dem Präfix *Post* zuwenden: Aus dem Lateinischen bedeutet *post* erst einmal nur „nach, hinter“. Als Vorsilbe markiert es also eine Nachzeitlichkeit aber damit auch eine Abgrenzung und gleichzeitige Bezugnahme

---

<sup>14</sup> Dass jene Geschlechterrollen jedoch Jahrhunderte lang sehr wohl juristische Relevanz hatten, wird am Beispiel von Österreich an dem erst 1976 (!) reformierten §91 und §92 des Allgemeinen Bürgerlichen Gesetzbuchs (ABGB) ersichtlich. Bis dahin lautete der im Jahr 1811 in Kraft getretene Gesetzestext folgendermaßen:

„§ 91 Der Mann ist das Haupt der Familie. In dieser Eigenschaft steht ihm vorzüglich das Recht zu, das Hauswesen zu leiten; es liegt ihm aber auch die Verbindlichkeit ob, der Ehegattin nach seinem Vermögen den anständigen Unterhalt zu verschaffen, und sie in allen Vorfällen zu vertreten.

§ 92 Die Gattin erhält den Namen des Mannes, und genießt die Rechte seines Standes. Sie ist verbunden, dem Manne in seinen Wohnsitz zu folgen, in der Haushaltung und Erwerbung nach Kräften beizustehen, und so weit es die häusliche Ordnung erfordert, die von ihm getroffenen Maßregeln sowohl selbst zu befolgen, als befolgen zu machen.“ (Zach, o. J.)

<sup>15</sup> Christina Thürmer-Rohr prägte in diesem Zusammenhang den Begriff der *Mittäterschaft*.

<sup>16</sup> In den USA auch Radikalfeministinnen genannt, in Deutschland war es vor allem Alice Schwarzer, die sich mit ihrer PorNO-Kampagne für ein Gesetz gegen Pornografie stark machte.

auf etwas. *Post-ing* hat in der akademischen Betrachtung schon seit langem eine wichtige Rolle eingenommen – man denke an Konzeptionen wie Postkolonialismus, Postmodernismus oder Poststrukturalismus. Dabei haften Definitionen derselben immer eine gewisse Unschärfe an, die zu einem großen Teil der Unbestimmtheit des *Post*-Präfixes, dessen Konnotationen nicht nur komplex, sondern teilweise widersprüchlich sind, zuzurechnen ist.<sup>17</sup> *Post*-Begriffe sind demnach per se vage und offen für Interpretationen (Vgl. Genz und Brabon 2009, 3, 41).

Was die Auslegungen zum Postfeminismus betrifft, zeichnen sich zwei zentrale Deutungsrichtungen ab. Auf der einen Seite spricht man von einem klaren Bruch, dem „death of feminism“ (Jones 1998, 383) oder zumindest einem obsolet-Werden eines redundanten Feminismus:

In this context, postfeminism signals the ‚past-ness‘ of feminism – or, at any rate the end of a particular stage in feminist histories – and a generational shift in understanding the relationships between men and women and, for that matter, women themselves. (Genz und Brabon 2009, 3)

Ich möchte hier noch einmal die erste dokumentierte Verwendung des Begriffs 1919 in Erinnerung rufen. Genauso wie damals, sind das heute Standpunkte, die davon ausgehen, dass es keiner frauenspezifischen Politik mehr bedarf. Dies vor allem unter der Prämisse, dass das Gleichgewicht zwischen den Geschlechtern bereits (wieder)hergestellt oder/und ein Denken in den Kategorien *Mann* und *Frau* nicht mehr zeitgerecht sei.

Dieser fatalistischen Absage an den Feminismus steht die Idee einer aus ihm erwachsenden, laufenden Transformation desselbigen entgegen. Best und Keller sehen in ihrer Theoretisierung des Postmodernismus dem Präfix eine Abhängigkeit und Kontinuität dessen was folgt eingeschrieben (Vgl. Best und Kellner 1991). In Anlehnung an Matei Călinescu könnte man auch von einem „New Face of Feminism“ sprechen, also einer Weiterentwicklung im Rahmen des Feminismus.

Zwischen diesen beiden schon fast gegensätzlichen Lesarten finden sich aber auch Theoretiker\*innen wie Linda Hutcheon, die in der Vorsilbe eine widersprüchliche Abhängigkeit und gleichzeitige Unabhängigkeit von seinem Bezugspunkt sehen: „It marks neither a simple and radical break from it nor a straightforward continuity with it: it is both and neither“ (Hutcheon 1988, 17f).

---

<sup>17</sup> Genz und Brabon verweisen hier auf eine Untersuchung Rostislav Kocourek's *The prefix ‚post‘ in contemporary English terminology*: „An expression ‚post‘ + X can either be X or non-X, or both at the same time, which makes the derivate motivationally ambiguous.“ (Kocourek 1996, 106)

Die eingangs erwähnte, schon dem Feminismus anhängende, Unschärfe wird durch die Ambiguität des *Post*-Präfixes also noch verstärkt. Was Dick Hebdige in seinem 1988 erschienenen *Hiding in the Light* in Bezug auf den Postmodernismus feststellt, kann auch für den Postfeminismus geltend gemacht werden:

If the unity, the boundaries and the timing of modernism itself remain contentious issues, then postmodernism seems to defy any kind of critical consensus. (1988, 183)

Kritischen Konsens gibt es auch für die Begrifflichkeit des Postfeminismus nicht. Dennoch gibt es einige Standpunkte und Ansätze, die es wert sind, beleuchtet zu werden, weil sie eine Art postfeministischen Zeitgeist beschreiben. Die Idee Postfeminismus als Momentaufnahme der Gesinnungslage zu verstehen, macht es möglich ihn als Zusammenschau mehrerer, gleichzeitiger, manchmal auch gegenteiliger Entwicklungen und Strömungen zu sehen und ihnen dennoch Gemeinsamkeiten und zentrale Themen zu entnehmen.<sup>18</sup>

Rosalind Gill unterscheidet in *Gender and the Media* – bevor sie sich um eine eigene, neue Definition bemüht – drei bisherige, zentrale Perspektiven: Postfeminismus als epistemologischer Bruch, als historische Verschiebung oder als Gegenreaktion auf den Feminismus (Backlash).

Die Backlash-Theorie steht dabei am Anfang nahezu aller Betrachtungen zu diesem Thema und hat den Postfeminismus in den frühen neunziger Jahren erst auf die Bühne gebracht. Sie ist gekoppelt an die Wellen-Metapher, bei der aus jeder Bewegung eine Gegenbewegung resultiere. Als zentraler Text dieser Theorie steht Susan Faludis *Backlash. The Undeclared War Against American Women*, in dem sie einen seit den achtziger Jahren von den Medien propagierten Anti-Feminismus konstatiert. Feminismus wird zu “women’s own worst enemy” deklariert (Faludi 1991, 2). Die Medien zeichnen dabei ein Bild, von Frauen, die schier überfordert von den Ansprüchen des Feminismus – Karriere und Familie als *Superwomen* unter einen Hut zu bringen – schließlich an ihnen zerbrechen.

[W]omen’s newfound feminist independence and liberation was cheating them of love, marriage, children, mental health. (Faludi und Shames 2020, 338)

Auch dreißig Jahre später hat sich für Faludi nichts geändert: In einem Interview aus 2020 spricht sie davon, dass wir nach wie vor in einer Ära der Gegenreaktion leben. Schlimmer sogar: mit Trump als Präsidenten der Vereinigten Staaten konnten jene

---

<sup>18</sup>

traditionalistischen Tendenzen institutionalisiert werden – „The gloves are off now“ (Ebd.).

Sieht man sich die derzeit stattfindenden politischen Debatten um Anti-Abtreibungsgesetze beispielsweise in den USA, aber auch in Polen, an, kann man diese selbstverständlich als eindeutige Angriffe auf die Errungenschaften der zweiten Welle des Feminismus – und damit als postfeministisch in diesem Sinne – verstehen. Sie sind allerdings auch Teil einer generellen, erstarkenden rechtskonservativen Politik, die sich in den letzten Jahren beinahe weltweit etablieren konnte.<sup>19</sup> Es geht politisch also nicht nur um sexistische / anti-feministische, sondern auch um rassistische, klassistische und allgemein anti-sozialistische Tendenzen.

Postfeminismus als reinen Anti-Feminismus im Sinne einer Gegenbewegung zu verstehen, ist meiner Ansicht nach zu kurz gegriffen und vernachlässigt die Heterogenität der Diskurse um (Post-)Feminismen. Während es in einer Ära des Postfeminismus sicherlich anti-feministische Trends gibt, würde Widersprüchliches einfach ausgeblendet und damit das interpretative Potential des Begriffs untergraben (Vgl. Genz und Brabon 2009, 6).

Unter der Prämisse eines Postfeminismus als historische Verschiebung lassen sich mehrere postfeministische Strömungen zusammenfassen. Für Gill beschreibt diese Kategorie vor allem einen historischen Punkt der feministischen Auseinandersetzung, also ein *post* als Weiterentwicklung eines/mehrerer *neuer Feminismen* (Vgl. Gill 2007a, 251). Prominente Vertreterinnen einer Bewegung, die sich in den neunziger Jahren als *New Feminism* versteht, sind Autorinnen wie Naomi Wolf, Rene Denfeld oder Katie Roiphe. Kernidee dieses neuen Feminismus ist das Potential, das aus einer ermächtigenden Selbstdefinition von Frauen gezogen werden kann. Daraus resultiert eine Abgrenzung zur zweiten Welle des Feminismus durch die Unterscheidung in einen neuen *Powerfeminismus* und einen alten *Opferfeminismus*. Die Fokussierung auf die vereinenden Unterdrückungsgeschichten von Frauen sei per se überholt und im Kern entmündigend und sollte durch einen Feminismus ersetzt werden, der durch individuelle Entscheidungsfreiheit bestimmt ist:

---

<sup>19</sup> Diese rechts-konservativen Tendenzen gehen meist mit einer stark personenzentrierten, autoritären Politik – natürlich mit einem Mann an der Spitze – einher: Trump in den USA, Bolsonaro in Brasilien, Orbán in Ungarn, Kurz in Österreich oder Putin in Russland, um nur einige zu nennen.

Power feminism [...] is unapologetically sexual; understands that good pleasures make good politics. [...] Is tolerant of other women's choices about sexuality and appearance; believes that what every woman does with her body and in her bed is her own business. (Wolf 1993, 137)

An diesem Zitat lässt sich beobachten, dass das politische Potential des Privaten wieder ausgeklammert wird. Ort eines feministischen Engagements ist nach Wolf nur die politisch-öffentliche Sphäre: Frauen sollen machtvoll agieren und damit ihre eigene Realität und, als Summe von individuell für sich selbst eintretenden *Powerfrauen*, die Realität aller ändern. Die größte Verschiebung vom Feminismus der zweiten Welle liegt in der Absage an den Kollektivismus zugunsten der Selbstbestimmung des Individuums.

Eng damit im Zusammenhang steht auch die Idee von *Girl Power* – ein primär an jüngere Frauen und Mädchen adressiertes, vor allem von Medien und Populärkultur verbreitetes Konzept des Postfeminismus, das sich auf die (Wieder-)Aufwertung von Femininität versteht. In den 1990er Jahren von den Spice Girls beworben, steht Girl Power für eine feministische Haltung, die weibliche Unabhängigkeit mit der selbstbewussten Zurschaustellung von Weiblichkeit und Sexualität kombiniert (Vgl. Genz und Brabon 2009, 77).

Using makeup isn't a sign of our sway to the marketplace and the male gaze; it can be sexy, campy, ironic, or simply decorating ourselves without the loaded issues[.] (Baumgardner und Richards 2010, 136)

Unter dem Motto „Girls just wanna have fun“ feiern junge Frauen ihre Weiblichkeit, die sie vielfach durch den Konsum an sie adressierter (pinkfarbener) Produkte ausdrücken. *Girly* steht damit an der Schnittstelle zwischen Feminismus, Pop- und Konsumkultur. Während das belastete „F-Word“ lange Zeit durch die Euphemismen *Girly* und *Girl Power* ersetzt wurde, kann man heute ähnliche Tendenzen wieder unter der Flagge des Feminismus erkennen.<sup>20</sup> Superstars wie Beyoncé projizieren den Begriff in riesigen Lettern auf die Leinwand ihrer Bühnenshow, während Modehäuser wie *Dior* T-Shirts mit dem Aufdruck „We should all be feminists“ – übrigens der Titel eines TED-Talks von Chimamanda Ngozi Adichie – verkaufen. Feminismus ist en vogue und bedruckte Textilien werden als Weg zum *female empowerment* angepriesen.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Zur Popularisierung des Begriffs in den letzten Jahren trug sicherlich die 2014 vor den Vereinten Nationen gehaltene Rede Emma Watsons bei, in der sie spezifisch auf die den Feminismus umgebende Negativität einging und auf die Wiederverwendung des Ausdrucks plädierte.

<sup>21</sup> So titelt beispielsweise die britische *Marie Claire* zum Weltfrauentag 2019: „Slogan t-shirts to empower you on International Women's Day“ (Goldstone 2019).

Die Skepsis, die diesem Pop-Feminismus – ausgehend von der Riot Grrrl Bewegung<sup>22</sup> einerseits und der feministischen Theorie andererseits – bereits in den Neunzigern entgegengebracht wurde, ist auch heute noch anwendbar. Imelda Whelehan nennt es einen „free market feminism [that] allows women to think that they can change their own lives even if they don't have the mettle to change the world“ (2005, 155).

Die Popularität dieses „Feminism-lite“ (Richardson 2000, 7) wird von Kritiker\*innen in seiner fehlenden Bedrohung für den Status quo ausgemacht. Durch die starke Betonung auf individuelle und kommodifizierbare Entscheidungsfreiheiten, würde feministische Politik untergraben und ihrer Radikalität beraubt. Präsentationen von Weiblichkeit wären nicht mehr systematisch aufoktroziert, sondern individuell und freiwillig – wobei sich diese Freiwilligkeit immer noch innerhalb eines diskursiv geprägten Wertekosmos bewegt.

With Girlie, there is danger that Spice Girls Pencil Set Syndrome will settle in: girls buy products created by male-owned companies that capture the slogan of feminism, without the power. (Baumgardner und Richards 2010, 161)

Mit dem Vorwurf einer patriarchalen Agenda in die Hände zu spielen, muss sich auch die erwachsenere, sexualisierte Girl-Version konfrontiert sehen. Unter der eher pejorativ gebräuchlichen Kategorie des *Do-Me Feminism* subsumieren Theoretiker\*innen powerfeministische Tendenzen, die sexuelle Freiheit als Schlüsselwerkzeug zu Emanzipation und weiblicher Selbstermächtigung verstehen:

The do-me feminist is plucky, confident, upwardly mobile and extremely horny. She is alert to the wound of race and class and gender, but she knows that feminism is safe for women who love men and bubble baths and kittenish outfits; that the right ideology and the best sex are not mutually exclusive. She knows that she is as smart and as ambitious as a guy, but she is proud to be a girl and girlish. (Salith, Ruth zit. n. Genz und Brabon 2009, 92)

An diesem Zitat ist zu erkennen, welche Rolle auch das Wissen um eine feministische Vergangenheit spielt, die mitgedacht, oft ironisch verkehrt oder als überwunden dargestellt wird. Weiblichkeit wird als Qualität deklariert, die es zum eigenen Vorteil auszunutzen gilt, die simplifizierte Gleichung lautet: Sex = Macht.

---

<sup>22</sup> Als Gegenmodell zum Girlie entwickelte sich aus der US-amerikanischen Punk-Szene der frühen 1990er die Riot Grrrl Bewegung, die strukturell eher an die zweite Welle des Feminismus anschließt. Aus der Underground-Szene kommend adressieren Bands wie *Bikini Kill* oder *Bratmobile* in ihren Songtexten Themen wie sexuellen Missbrauch und Essstörungen bei jungen Frauen. In der Kategorisierung des Powerfeminismus würden diese Betonungen auf strukturelle Missstände, die vor allem Frauen zum Nachteil gereicht werden, als opferfeministisch gelten.

Unter dieser historischen Weiterentwicklung lassen sich demnach Strömungen subsumieren, die sich vor allem durch ihre Betonung von Selbstermächtigung und persönlicher Entscheidungsfreiheit sowie durch die Aufhebung des Antagonismus zwischen Feminismus und Feminität auszeichnen. Dabei sind das zu einem Großteil populäre Figurationen von Feminismus, die sich nicht mehr von „außen“ kritisch mit dem Satus quo auseinandersetzen, sondern innerhalb desselben wirksam werden.

Dabei kommt den Medien eine zentrale Rolle zu: Nicht nur wurde der Begriff Postfeminismus in den achtziger Jahren von populären Medien als Markierung einer Evolution eingeführt, es sind auch die von ihnen geschaffenen Kunstfiguren, die als Heldinnen einer postfeministischen Ära gelten.<sup>23</sup>

Auch wenn viele (feministische) Theoretiker\*innen (Yvonne Tasker und Diane Negra; Joanne Hollows und Rachel Moseley) diese enge Verbindung zwischen Populärkultur und (Post-)Feminismus – durchaus nicht zu Unrecht – skeptisch betrachten, lassen sich daran zeitgenössische, und vor allem breitenwirksame Diskurse um Feminismen nachzeichnen.

Kulturprodukte können jene Diskurse beleuchten und legen mit ihrer Rezeption Zeugnis einer aktuell wirksamen Stimmungslage ab. Dies kann man auch in Bezug auf die Literatur feststellen. Dass die literarische Produktion durch diese Auslegung des Postfeminismus beeinflusst wurde, zeigt sich am Aufkommen eines neuen, kommerziell erfolgreichen Genres: der *Chick Lit*. Es sind fiktive Geschichten, die speziell auf die Lebensrealität moderner, junger und erfolgreicher Frauen zugeschnitten sind. Helen Fieldings Charakter *Bridget Jones* wird als erste Chick-Lit-Heldin und Blaupause für ein ganzes Genre gehandelt: weiblich, (unglücklicher) Single, 30 plus, finanziell unabhängig, selbstsicher in ihrer Sexualität und mehr oder weniger auf der Suche nach Mr. Right (Vgl. Genz und Brabon 2009, 84).

Im Kern der meisten Chick-Lit Erzählungen findet sich dabei nach wie vor der traditionelle Liebesroman – „revamped for a postfeminist era“ (Ebd. 85). Autor\*innen und Leser\*innen berufen sich dennoch auf das Potential, das im Realismus der Romane steckt.

The genre's drawing power is said to lie in its realism and authenticity, reflecting the "lives of everyday working young women" in "all the messy detail". (Ferris and Young, zit. n. Ebd. 86)

---

<sup>23</sup> Immer wieder genannt werden die Spice Girls, Helen Fieldings *Bridget Jones* oder die Charaktere aus der TV-Serie *Sex and the City*.

Chick-Lit-Heldinnen haben ihre Macken und begegnen allerlei alltäglichen Schwierigkeiten – das macht sie zu optimalen Identifikationsfiguren für weibliche Leserinnen, die sich in ihrer Realität mit ähnlichen Problemen konfrontiert sehen.

Der für dieses Genre typische narrative Modus der *Beichte* unterstützt das intime Verhältnis, das zwischen Text und Leser\*in aufgebaut wird. Dieser Modus wird entweder durch die Erzählung aus der Ich-Perspektive oder in Form eines Tagebuch- / Brief- / E-Mail-Romans erreicht (Ebd.).

Bezüglich der Frage, ob es sich bei den in dieser Arbeit zu analysierenden Texten um *postfeministische* Skandalliteratur handle, halte ich diese Definition einer Chick-Lit für richtungsweisend. Dennoch möchte ich einen postfeministischen Ausdruck nicht auf das Genre begrenzen, das sich doch sehr deutlich auf nur eine Auslegung des Begriffs als historische und Großteils entpolitisierte Weiterentwicklung fixiert.

Schließlich gibt es nach der oben erwähnten Einteilung von Rosalind Gill noch eine dritte Kategorie dessen, was unter dem Etikett Postfeminismus diskutiert wird. In Bezug auf einen epistemologischen Bruch spricht sie von einem *post* im Sinne einer kritischen Auseinandersetzung mit früheren oder anderen Formen des Feminismus. Allen voran sind das die Infragestellungen des „White Middle Class Feminism“ mit einem totalitären Dualitäts-Gedanken, der Unterdrückungs-mechanismen nur in der Kategorie *Gender* anprangert. (Vgl. Gill 2007a, 250)

Postfeminism as understood from this perspective is about the conceptual shift within feminism from debates around equality to a focus on debates around difference. [...] Postfeminism expresses the intersection of feminism with postmodernism, poststructuralism and post-colonialism, and as such represents a dynamic movement capable of challenging modernist, patriarchal and imperialist frameworks. (Brooks 1997, 4)

Es wird klar konstatiert, dass sich die Idee einer Kollektivität von Frauen ohne Einbeziehung anderer Differenzierungskategorien wie *Race*, *Class* und *Sexual Orientation* nicht halten lässt. Genz und Brabon sprechen in diesem Zusammenhang auch von einem postmodernen Feminismus, der die Betonung auf Pluralität, Verschiedenheit und Heterogenität aus dem Postmodernismus übernimmt (Vgl. 2009, 108).

Für mich stellt diese Version eines Postfeminismus die modernste und positivste – weil klar progressive – Deutung des Begriffs dar. Dennoch verbleiben solche Diskurse (bislang) hauptsächlich auf einer akademisch-theoretischen Ebene und bahnen sich nur

sehr langsam einen Weg in Lebensrealitäten und deren Kulturprodukte. Um als Medientext in diesem Sinne als postfeministisch zu gelten, sollten nach Amanda D. Lotz folgende Merkmale gegeben sein: Erzählungen sollten diverse Machtbeziehungen beleuchten, verschiedene feministische Lösungsansätze aufzeigen, binäre Kategorien von Geschlecht und Gender dekonstruieren und sie stattdessen als fluide und uneindeutig präsentieren (Vgl. Lotz 2001, 115f).

Dass diese theoretischen Ansprüche kaum ein populärer Text erfüllen wird, dürfte klar sein. Es sind aber dennoch Impulse, die bei der Analyse – vielleicht sogar in die Richtung einer Überwindung des populären Postfeminismus – mitgedacht werden sollten. Für das weiter oben angedeutete Verständnis von Postfeminismus als feministischen Zeitgeist der letzten Jahrzehnte können und sollten jedenfalls alle drei Perspektiven einbezogen werden.<sup>24</sup>

Mit einer ähnlichen Herangehensweise fasst Gill einige der genannten Charakteristika zu einem speziell für die Medienanalyse brauchbarem Konzept einer *postfeministischen Sicht auf die Dinge* – „postfeminist sensibility“ – zusammen. Dieser Ansatz untersucht, welche Artikulationen von Geschlecht und Gender in den Medien als distinktiv für einen zeitgenössischen *Postfeminismus* gelten (2007a, 254). Dabei konnte sie einige immer wiederkehrende Themen herausarbeiten:

[T]he notion that femininity is a bodily property; the shift from objectification to subjectification; the emphasis upon self-surveillance, monitoring and discipline; a focus upon individualism, choice and empowerment, the dominance of the makeover paradigm; the articulation or entanglement of feminist and anti-feminist ideas; a resurgence in ideas of natural sexual difference; a marked sexualization of culture; and an emphasis upon consumerism and the commodification of difference. These themes, I want to suggest, coexist with stark and continuing inequalities and exclusions that relate to ‘race’ and ethnicity, class, age, sexuality and disability – as well as gender. (Ebd. 255)

Der Einschätzung Gills, dass populäre *postfeministische* Medien immer noch innerhalb stark eingeschränkter Kategorien funktionieren<sup>25</sup>, möchte ich mich anschließen, an dieser Stelle aber auch festhalten, dass es vor allem in der jüngsten Vergangenheit auch Annäherungsversuche in Richtung eines epistemologischen Bruchs gab.

Einige der von ihr genannten Merkmale wurde weiter oben im Text bereits beleuchtet: Das sind der Fokus auf Individualismus und Wahlfreiheit, die damit einhergehende

---

<sup>24</sup> Das von hier an verwendete kursiv in *Postfeminismus* und *postfeministisch* soll jene Mannigfaltigkeit des Begriffs unterstreichen.

<sup>25</sup> Damit wird die progressive Deutung eines Postfeminismus als epistemologischen Bruch für die Umsetzung in Medientexten praktisch ausgeklammert.

Konsumforcierung und das gleichzeitige Vorhandensein von feministischen und antifeministischen Tendenzen – oft verbunden mit einer Rhetorik der Ironie.

Anderen Punkten – wie dem der Weiblichkeit als Körpereigenschaft, vermehrter Selbstkontrolle, dem Wiederaufflammen der Idee von natürlichen Unterschieden zwischen Mann und Frau oder der Sexualisierung von Medien – möchte ich mich in einem nächsten Kapitel widmen, das das Verhältnis von (weiblichen) Körpern und *Postfeminismus* näher betrachten soll.

## Der *post*feministische Körper

Dem Körper als Ausgangspunkt und Referenzmerkmal für geschlechtliche Differenzen muss in (*post*)feministischen Betrachtungen eine zentrale Rolle zukommen. Vor allem seit der Unterscheidung von sozialem und biologischem Geschlecht (gender vs. sex)<sup>26</sup>, die der geschlechtsspezifischen Sozialisierung die biologische Materie Körper gegenüberstellt, erlebte er in der feministischen Auseinandersetzung eine vermehrte Behandlung.

Jedoch wurde auch die Vorstellung vom Körper als natürlich (in Kontrast zum gemachten, sozialisierten Geschlecht) gegen Ende des 20. Jahrhunderts radikal in Frage gestellt. Theoretiker\*innen wie Pierre Bourdieu, Michel Foucault oder Judith Butler sehen einen direkten Zusammenhang zwischen „Körperlichkeit und sozialen Herrschafts- bzw. symbolischen Machtverhältnissen“ und fragen nach den „sozialen Standardisierungsprozesse[n], normativen Manipulationsformen und performativen Spielräume[n]“ (Bittlingmayer 2008, 156), die den Körper beschreiben. Dabei kommen dem Diskurs und der Sprache als „fundamentale Konstruktionsprinzip[ien] von Wirklichkeit“ (Bublitz 2018) eine konstitutive Rolle zu.

Im Zentrum der Gesellschaft steht der menschliche Körper, ein scheinbares Zeichen der Natur, tatsächlich aber gänzlich kulturell. (Dosse und Barmann 1998, 57)

Auf der einen Seite kommt es also zu einer theoretischen Dekonstruktion des Körpers, die durch Digitalisierung und die daraus resultierende, immer stärker werdende Entkörperung der Produktivität noch verstärkt wird.<sup>27</sup>

Auf der anderen Seite – man könnte dies als Reaktion auf ersteres verstehen – haben Körper und Körperdiskurse Hochkonjunktur:

In der Medizin und den Ernährungswissenschaften wird an seiner Optimierung gebastelt. Die Sozialwissenschaften differenzieren gesellschaftliche Selbsttechnologien und Zurichtungen aus. In den Kulturwissenschaften werden Einschreibungen und Konstruktionen untersucht, die Biotechnologie zerlegt den Körper und setzt ihn wieder zusammen. Auch in den Medien und am Markt ist das Geschäft mit ihm in vollem Gang. Gesünder, schöner oder passgenau heißen die Devisen in diversen Gesundheitspraxen, bei Beratungsstellen, in Kosmetiksalons. Gesundheit als einer der bedeutendsten Leitwerte der Moderne wird damit permanent

---

<sup>26</sup> Die im Englischen schon seit Jahrhunderten gängige Unterscheidung zwischen sex – also biologischem Geschlecht – und gender (grammatikalisch) wurde in den 1950er Jahren von den Sexualwissenschaftlern John Money und John Hampson im Kontext medizinischer Diskussionen um Transsexualität adaptiert und mit ihren heutigen Bedeutungen verknüpft.

<sup>27</sup> Körperliche Arbeit verliert in der modernen, westlichen Mediengesellschaft durch die Auslagerung in Billiglohnländer und generelle Automatisierung an Relevanz. Zudem verlagert sich Kommunikation durch Internetchats und Videotelefonie zunehmend in virtuelle Räume (Vgl. Klein 2010, 459).

zum Thema gemacht und die dauernde Beschäftigung mit dem Körper vorausgesetzt.  
(Pfabigan und Zelger 2012, 9)

Die obsessive Beschäftigung mit dem Körper ist nach Gill eines der zentralen Merkmale des *Postfeminismus*: „Today, a sleek, toned, controlled figure is normatively essential for portraying success“ (Gill 2007b, 150). Dabei ist dieser Körper-Boom auf den ersten Blick nicht unbedingt geschlechtsspezifisch.<sup>28</sup> Vor allem in Bezug auf den Leitwert *Gesundheit* könnte man davon ausgehen, dass die Körper-Obsession universell sei. Bringt man jedoch auch den für die moderne Gesellschaft sicherlich ebenso wichtigen Leitwert *Schönheit* ins Spiel, wird deutlich, wie Frauen sehr viel mehr nach körperlichen Merkmalen und Kategorien beurteilt werden.<sup>29</sup> Denn Weiblichkeit wird heute mehr denn je über den Körper verhandelt (Vgl. Gill 2007b, 149). Mit der Infragestellung der Natürlichkeit von Gender rücken soziale, psychologische oder strukturelle Eigenschaften für die Identitätsfindung als *weiblich* immer mehr in den Hintergrund, sodass Geschlecht hauptsächlich am biologischen Körper verortet wird. Dieser Körper bedarf jedoch konstanter Überwachung und Disziplinierung, um den gängigen Normen von Weiblichkeit zu entsprechen.

We are born male or female, but not masculine or feminine. Femininity is an artifice, an achievement. (Bartky 1997, 132)

Das Angebot an Treatments und Produkten, die nach wie vor hauptsächlich an Frauen adressiert sind, ist schier unüberschaubar. Weiblichkeit ist ein Geschäft.<sup>30</sup> Die

---

<sup>28</sup> Als Beispiel könnte man den aufkommenden, neue Politikertyp der „Generation Slim-Fit“ verstehen. Als jung, smart und leistungsfähig werden männliche Politiker wie Justin Trudeau, Emmanuel Macron, Christian Lindner oder Sebastian Kurz in ihren Slim-Fit-Anzügen porträtiert (Dettling 2017). Dabei dient der Verweis auf ihr Aussehen jedoch in aller Regel lediglich zur Einleitung einer Diskussion ihrer Politik.

<sup>29</sup> Um bei der Politik zu bleiben, möchte ich hier auf die amtierende Vorsitzende der SPÖ, Pamela Rendi-Wagner, verweisen: Eine Frau, deren Standing in Politik und Partei immer wieder in Frage gestellt wird – und das, so scheint es zumindest oft, gerade weil sie eine Frau ist. Dass sie eine Frau ist, ist jedenfalls immer Thema. So kommentiert beispielsweise die *Kurier*-Chefredakteurin, Martina Salomon, einen Auftritt von Rendi-Wagner bei den Sommergesprächen mit: „Eine Top-Frau“, „sie vereint Karriere und Kinder“. Dennoch sei sie „nicht angekommen im Politikbusiness“: „Jetzt hat sie sogar gesagt, sie hat ein Cordon bleu gegessen letzten Freitag. Ich glaube ihr kein Wort. So, wie sie aussieht, wird sie sich eher von ein paar Salatblättchen ernähren, aber das nur nebenher“ (*ZIB 2 Analyse des Sommergesprächs 2019 mit Pamela Rendi-Wagner – SPÖ*). Dieser nur nebenher, vor 900.000 Fernsehzuschauern gesagte Satz, zeigt wie sehr Frauen nach ihren Körpern beurteilt werden – und zwar in einem Ausmaß, sodass von ihrer Körperform Rückschlüsse auf ihre Authentizität als Politikerinnen gemacht werden. Vergleichbare Aussagen über einen „Top-Mann“ wären undenkbar.

<sup>30</sup> Alleine die Kosmetik-Produkte-Industrie machte 2019 einen Umsatz von 145 Billionen US-Dollar jährlich, Tendenz steigend (Shahbandeh 2020). Dazu kommen Diäten, speziell auf „Problemzonen“ ausgerichtete Sportkurse, Schönheits-Behandlungen und Operationen, die das körperliche Erscheinungsbild optimieren sollen. Außerdem gibt es Magazine, Bücher, Webseiten und Online-Kurse, die Frauen in allen Lebenslagen „beraten“, ihnen ihren Körper erklären und ihnen Verhaltenswiesen nahelegen.

individuelle Ermächtigung und eigene (Konsum-)Entscheidungsfreiheit steht im postfeministischen Verständnis von Weiblichkeit jedoch immer im Vordergrund.

In den Kontext von Michel Foucaults Machtkonzeption gestellt, bekommt diese (vermeintliche) Selbstbestimmung jedoch einen faden Beigeschmack: Für ihn ist Macht etwas, das nicht willkürlich von zentraler Stelle, sondern indirekt auf das Individuum einwirkt. Im Gegensatz zum Gewaltverhältnis, müsse bei einem Machtverhältnis ein Handlungsspielraum für das Subjekt erhalten bleiben. Die Machtausübung gestaltet sich über ein „Möglichkeitsfeld, in das sich das Verhalten der handelnden Subjekte eingeschrieben hat: sie stachelt an, gibt ein, lenkt ab, erleichtert oder erschwert“ (Foucault 1994, 255). Die Handlungen sind also freiwillig, jedoch durch ein diskursiv – und patriarchal – geprägtes und verinnerlichtes Wertesystem geleitet.

The disciplinary power that inscribes femininity in the female body is everywhere and it is nowhere; the disciplinarian is everyone and yet no one in particular. (Bartky 1997, 142)

Nach Sandra Lee Bartky ist die postfeministische Betonung auf Entscheidungsfreiheit in Bezug auf eine feminine Körperfiguration – das meint nicht nur die Körperform und deren Modulation, sondern auch Körpersprache<sup>31</sup>, Gestik und Mimik – ein Trugschluss. Für Sie wohnt jeder Frau ein panoptischer, männlicher Connaisseur inne, dessen Blick und Beurteilung sie ununterbrochen ausgesetzt ist (Vgl. Ebd. 140).

Diese Verschiebung von einem externen *Male Gaze* zu internalisierten „self-policing, narcissistic gaze“ (Gill 2007b, 151) ist entscheidend für das Verständnis eines postfeministischen Zeitgeists und lässt sich besonders am Umgang mit Sexualität, die durch den Körper erfahren wird, beobachten. Medien und Werbung zeigen Frauen, die nicht mehr als sexuelle Objekte dargestellt werden, sondern viel mehr als aktive, sexuell begehrende Subjekte agieren:

[They] choose to present themselves in a seemingly objectified manner because it suits their liberated interests to do so. (Ebd.)

Die Idee des weiter oben im Text erwähnten *Do-Me-Feminism* manifestiert sich beispielsweise in Trendsportarten wie dem Poledance, aber auch im *Porno chic*, der die Grenzen zwischen Pornografie und anderen Medienprodukten verschwimmen lässt (Vgl. Ebd.).

Auch für das literarische Feld lässt sich dieses Phänomen vor allem an der in den letzten Jahrzehnten steigenden Popularität von erotischer Literatur beobachten – die *Fifty-*

---

<sup>31</sup> Man denke dabei an *Menspreading* und die zugrundeliegenden Debatten.

*Shades-of-Grey*-Trilogie ist hier sicherlich das beste Beispiel. Der sogenannte *Posh Porn* ist gewissermaßen als sexy Upgrade des *Chick Lit*-Genres zu verstehen:

‘[P]osh porn’ is characterised by its penchant for unmitigated physical detail and a sensationalist drive to confess the most shocking sexual ‘deviancy’. Asserting a liberatory credo that unsettles not only cultural but also literary norms, the genre aims to reject the ‘soft’ consolations of romance fiction and ‘chick lit’, proclaiming a political agenda concerned with celebrating female sexuality. (Miller 2013, 374f)

Nach dieser Definition von Alyson Miller ist dem Genre das Skandalpotential bereits inhärent. Die detaillierte Beschreibung von weiblicher und *abnormer* Sexualität steht dabei nicht nur für die Transgression von kulturellen, sondern auch von literarischen Normen. Körper und Sexualität sind damit nach wie vor der Stoff, aus dem die Literaturskandale gemacht werden.

Ähnlich den Kritiken, die den *Postfeminismus* im Allgemeinen betreffen, muss sich auch der *Posh Porn* mit dem Vorwurf konfrontiert sehen, dass diesen skandalösen Bekenntnissen immer noch ein konservatives Wertesystem zugrunde liege und damit patriarchale Vorstellungen von weiblicher Sexualität reproduziert würden (Vgl. Ebd.).

Die Frage nach dem emanzipatorischen Potential von Beschreibungen weiblicher Sexualität ist sicherlich eine zentrale, denn „[d]ie Darstellung sexueller Handlungen ist einer der Bereiche, in denen sich der Objektstatus der Frau stark manifestiert“ (Neissl 2001, 13). Und der Ort, an dem sich dieser Status manifestiert ist die Sprache selbst.

Die These, dass Worte und Benennungen arbiträr sind, hat Ferdinand de Saussure zu Beginn des 20. Jahrhunderts populär gemacht. Dieses Paradigma umgebend, sind sich Wissenschaftler\*innen einig, dass Sprachen Kulturprodukte sind, die soziale Systeme spiegeln und von ihnen geprägt sind.<sup>32</sup> An dieser Stelle setzt auch die feministische Sprachkritik an: Denn diese Systeme sind in den allermeisten Fällen patriarchale und so kommt es auch in der Sprache zu einer „fundamentale[n] Asymmetrie“ zwischen Mann und Frau, „Sprache<sup>33</sup> ist in ihrer Struktur und ihrem Lexikon sexistisch und androzentristisch“ (Schoenthal 1989, 301).

An Beschreibungen von Sexualität ist dies besonders gut nachzuzeichnen, so kommentiert Verena Stefan in ihrem Buch *Häutungen* bereits in den siebziger Jahren:

---

<sup>32</sup> Die Vorstellung davon, dass Sprache gleichzeitig auch wieder Wirklichkeit schafft und damit selbst auf das soziale Gefüge einwirkt, ist an den Debatten um eine gendergerechte Sprache, die in den letzten Jahren zu bemerkenswerten Ergebnissen geführt haben, zu beobachten.

<sup>33</sup> Schoenthal bezieht sich an dieser Stelle explizit auf die deutsche Sprache, an der dies exemplarisch besonders gut abzulesen ist. Dennoch gilt diese Feststellung auch für viele weitere Sprachen.

Alle gängigen ausdrücke – gesprochene wie geschriebene –, die den koitus betreffen, sind brutal und frauenverachtend [...] ‚Eindringen‘ anstelle von ‚reinjagen‘ zu sagen stellt den tatbestand selber nicht in frage. [...] Wenn [eine Frau] mit diesen ausdrücken >offen< über ihren körper und ihre sexualität spricht, heißt das nur, daß sie sich der art anpaßt, mit der männer versucht haben, sexuelle tabus zu durchbrechen“(Orthografie und Hervorhebung i. O. Stefan 1999, 33)

Voraussetzung für eine Veränderung der Geschlechterverhältnisse wäre demnach die Suche nach einer neuen – weiblichen – Art zu schreiben (Vgl. Ebd.). Dass der schamlosen und detaillierten Darstellung von weiblichen Geschlechtsorganen und Sexualität subversives und damit potentiell emanzipatorisches Potential inne liegt, wird an der lange Zeit vorherrschenden Vorstellung der Frau als Mängelwesen<sup>34</sup> ersichtlich. Der weibliche Körper macht sich in der Sprache vor allem als Leerstelle bemerkbar. Mithu M. Sanyal zeichnet in *Vulva* ein eindrucksvolles Bild der historischen Unsichtbarmachung des weiblichen Genitals in der abendländischen Philosophie. Von Aristoteles zu Freud über Lacan bis zu Baudrillard und Barthes ist die Frau durch einen Mangel – nämlich das Fehlen eines Phallus – gekennzeichnet: „Die Vulva wird als Loch, Leerstelle oder Nichts beschrieben. Im besten Fall fungiert sie als ungenügender Penis“ (Sanyal 2017, 8).

Diese Nicht-Existenz macht sich auch heute noch durch eine unzureichende oder schlichtweg falsche Benennung der Vulva bemerkbar. Es beginnt mit schamvollen Referenzen auf *das da unten*, über die gebräuchlichsten – jedoch falschen – Ausdrücke *Vagina* oder *Scheide*<sup>35</sup> bis hin zu Pejorativen wie *Fotze*.

Bemerkenswert ist, dass sowohl im Deutschen als auch im Englischen die Bezeichnungen *cunt* respektive *Fotze* zu den vulgärsten und heftigsten Schimpfwörtern gehören. Der Gebrauch als Schmähwort unterstreicht die vermittelte *Abnormität* des weiblichen Körpers, die wiederum durch mediale Repräsentationen von Weiblichkeit verstärkt wird.

Urteilt man nach dem Großteil der Frauenzeitschriften, so sind Frauenkörper immer desolat und reparaturbedürftig. (Posch 2009, 80)

Der gesunde Frauenkörper wird als „krankhaft und hässlich abgestempelt“, die „Weiblichkeit als Ganzes pathologisiert“ (Ebd. 82).

---

<sup>34</sup> Bereits Aristoteles beschrieb die Frau mit seinem berühmten Ausspruch („Die Frau ist ein verfehlter Mann“) als unvollendetes Wesen.

<sup>35</sup> Mit Scheide oder Vagina ist ausschließlich die Körperöffnung gemeint, die die Vulva – also die äußeren, sichtbaren Geschlechtsorgane mit Schamlippen und Klitoris – mit den inneren verbindet. „Damit wird nicht nur der gesamte sichtbare Teil des weiblichen Genitals sprachlich unsichtbar, es hat so auch keine eigenständige Bedeutung mehr, ist nur ein Loch, in das der Mann sein Genital stecken kann [...] eine Scheide für sein Schwert“ (Sanyal 2017, 10).

Wenn demnach die Unterminierung des weiblichen Körpers – und damit der Frau an sich – schon in Vokabular und dessen Anwendung angelegt ist, dann ist die im *Postfeminismus* beworbene Transgression desselben durch das Aussprechen / Schreiben von Unsagbarem sicherlich mit einer gewissen Emanzipation bei gleichzeitiger Gefahr für die etablierte männliche Ordnung verbunden. Zumindest die teils heftigen Reaktionen auf solche Texte, lassen eine Gefährdung des Status quo vermuten. Ob und inwieweit die vorliegenden Texte dieses Potential erfüllen, oder aber ob sie in den patriarchalen (Schreib-)Mustern verharren, möchte ich in den folgenden Textanalysen diskutieren.

## Charlotte Roche: *Feuchtgebiete*

Charlotte Roches *Feuchtgebiete* ist sicherlich eines der ersten Werke, die in den Sinn kommen, wenn von Posh-Porn-Literatur und der Subversion weiblicher Körperdarstellungen die Rede ist.

Der Begriff Skandal ist mit der britisch-deutschen Autorin und ihrem Debut untrennbar verbunden. Man scheint sich allerdings nicht ganz einig zu sein. Denn genauso oft wie das Etikett *Skandal* vergeben wird, wird es der Autorin und ihrem Werk auch wieder abgesprochen.

Fakt ist die unglaubliche Erfolgsgeschichte des Romans: 400.000 verkaufte Exemplare im ersten Monat, bis zum Ende des ersten Jahres wurde die Millionenmarke geknackt und Roche gelang es als erste deutsche Autorin auf Platz eins der internationalen Bestseller-Liste von *Amazon* zu stehen (Vgl. Liebrand 2011, 13). Auch das Medienecho ist riesig: Entweder als talentfreies Marketing-Spektakel geschmäht oder aber als (*post*)feministisches Manifest gefeiert, werden die *Feuchtgebiete* zum internationalen Bestseller.

Zunächst möchte ich mich dem Text an sich nähern und dabei nach den Darstellungen von Körpern und seinen *postfeministischen* Implikationen fragen.

In einem zweiten Teil soll das Skandalpotential, die Rezeption und die Autorinneninszenierung – die für das Phänomen *Feuchtgebiete* sicherlich eine tragende Rolle spielt – beleuchtet werden.

## Körperdarstellungen in *Feuchtgebiete*

### Jugendliche Neugier und versehrter Körper

Im Zentrum von Roches Erfolgsdebut steht mit der Protagonistin Helen Memel eine 18-jährige Ich-Erzählerin, die sich nach einer rasurinduzierten Anal-Fissur auf der proktologischen Abteilung eines Krankenhauses wiederfindet. Jener Aufenthalt bildet die Rahmenhandlung des Romans: Der Text begleitet die junge Erwachsene von ihren ersten Untersuchungen bis zu ihrer Entlassung.

Das Setting könnte passender nicht sein, denn das Krankenhaus ist per se ein Ort des Körpers. Es steht als Institution einzig für seinen Erhalt: Der kranke Mensch wird eingeliefert, behandelt und – im besten Falle – geheilt und als gesund wieder entlassen. Die sonst alltägliche Lebensrealität der Kranken bleibt bei einer stationären Behandlung außen vor – weitestgehend isoliert von der Außenwelt gibt es nichts weiter zu tun, als sich seinem Körperempfinden zu widmen.

Genau das tut Helen, mit ihrer klaffenden Wunde am Anus, aus der „Eiter und eine prall gefüllte Wundwasserblase [...] raushängt“ (FG, 11). Sie ist im Krankenhaus also gerade richtig.

Körperlichkeit ist dabei das zentrale Thema des Romans und wird auf zwei verschiedenen Zeit- und Erzählebenen verhandelt. Zum einen ist das die Ebene des erlebenden Ichs – also die Zeit, die Helen im Krankenhaus verbringt – zum anderen die des erzählenden Ichs – sprich, die Revision von Erlebnissen, die Einblicke in Helens Leben vor dem Krankenhausaufenthalt geben.

Entlang dieser erzähltheoretischen Grenze lässt sich in Helens Körperdarstellung eine Zäsur machen. Im Fokus der erlebten Welt steht dabei der versehrte Körper:

Die geschwollenen Hämorrhoiden drücken jetzt mit aller Kraft gegen meine Rasurverletzung, lassen die Fissur immer weiter reißen und verursachen mir die größten Schmerzen, die ich je hatte. (FG, 10f)

Abseits der Schmerzen, die ihr ihre Wunde bereitet, schafft es die sonst so lustvolle Helen in der sterilen Atmosphäre des Krankenhauses auch nicht ihren Körper zum Orgasmus – der lustvollsten Empfindungen – zu bringen:

Noch nicht mal das geht. Ich kann mich noch nicht mal in meinem eigenen Krankenhauszimmer unter meinem Bett verstecken und mir in aller Ruhe und Geilheit einen runterholen. Normalerweise meine einfachste Übung. (FG, 155)

Dennoch scheint die konvaleszente Teenagerin mit ihrem verwundeten Körper und der Situation im Krankenhaus ganz zufrieden zu sein. Sie begegnet ihren Verletzungen mit

jugendlicher Neugier (sie bittet den Pfleger ein Foto ihres frisch operierten Afters zu machen, um sich ein genaueres Bild machen zu können) und irritiert ihren Arzt und das Pflegepersonal gerne mit ihrer offenen Art. Beispielsweise als sie ihrem Chirurgen das Foto zeigt, um einige Fragen zu stellen:

Er guckt hin und schnell wieder weg. Er ekelt sich vor seinem eigenen Operationsergebnis. Er wollte mir schon vorher nicht richtig erklären, was er da vorhat. [...] Hoffentlich schafft er es im Operationssaal länger, auf diese Wunden zu gucken. [...] Kann er da alles gut angucken und will nur nachher nicht damit konfrontiert werden? Wie einer, der immer in den Puff geht und die wildesten, intimsten Sausachen mit immer der gleichen Nutte veranstaltet, aber wenn er sie auf der Straße trifft, guckt er schnell weg und grüßt sie auf keinen Fall. (FG, 67f)

Im Hinblick auf eine postfeministische Deutung des Texts ist der Hergang von Helens Verletzung aus zweierlei Gründen interessant: Zum einen deshalb, weil sie sich die Verletzung selbst zugezogen hat. Denn der Riss trat nicht etwa im Zusammenhang mit Helens extensiven Analverkehr oder bei einer Intimirasur durch Kanell, ihren Rasur-Mentor, – beides wären durchaus denkbare Möglichkeiten – auf, sondern während sie sich selbst rasiert.

Biologisch gesehen sind alle Körper gleich verletzlich, doch das Wissen darum „ist in unserer Gesellschaft vollständig vergeschlechtlicht“ (Oestreich 2018). Heide Oestreich argumentiert, dass das Körperideal des Mannes nach wie vor einem „pre-feministischen“ Bild entspreche: Er sollte stark, fit und unverwundbar sein. Die Frau hingegen sieht sich auch was ihren Körper betrifft mit einem Doppelstandard konfrontiert: „Du musst wehrhaft sein wie ein Mann. Aber du bist es nicht. Man kann dich verletzen. Männer fühlen sich berechtigt, dich zu verletzen“ (Ebd). Heinrich Popitz prägte in diesem Zusammenhang Anfang der neunziger Jahre die Begriffe *verletzungsoffen* und *verletzungsmächtig* (Popitz 1992). Ihm zufolge seien die Verletzungsoffenheit und die Verletzungsmächtigkeit des Menschen anthropologische Konstanten, die jedoch durch gesellschaftliche Strukturen ungleich auf divergierende Gruppen verteilt sind (Vgl. Hornberg, Pauli, und Wrede 2016, 62). Am deutlichsten lässt sich diese Ungleichverteilung an der Geschlechtergrenze nachvollziehen. Frauen werden dabei als verletzungsoffen konstituiert, während Männer eher die Verletzungsmacht innehaben. Für *Postfeminist\*innen* ist die Opferrolle, die notwendigerweise aus dieser Konzeption entsteht, keine Option<sup>36</sup>; sie sehen sich in ihrer

---

<sup>36</sup> Dass diese Konstruktionen heute dennoch aktuell und wirkmächtig sind, zeigt sich an Debatten wie #metoo. Unter diesem Hashtag sprechen Frauen öffentlich über ihre Erfahrungen mit durch Männer verursachter verbaler oder körperlicher Gewalt. Oder etwa rechtspopulistische Argumentationsmuster,

individuellen Verantwortung als starke, unabhängige Frauen, deren Körper *nur* Körper und von ihrer Würde unabhängig sind.<sup>37</sup>

Helens selbst zugefügte Verletzung steht außerhalb dieser Geschlechter-Polarität, denn Helen Memel ist beides: sie ist eine verwundete, verletzungsoffene Frau und gleichzeitig Urheberin ihrer eigenen Versehrtheit und damit auch verletzungsmächtige Partei.

Einen als ironisch lesbaren Verweis auf den *Opferfeminismus* der Alice Schwarzer<sup>38</sup> kann sich Charlotte Roche aber dennoch nicht verkneifen:

[Dr. Notz] hat mir das hier doch angetan? Ich habe ihm doch nicht am Arsch rumgepfuscht. Ich bin das Opfer und er der Täter, finde ich. (FG, 68)

Der zweite Punkt, der in Bezug auf Helens Verletzung interessant erscheint, ist die Tatsache, dass sie sich beim Rasieren geschnitten hat. Die Haarentfernung ist wohl eines der besten Beispiele zur Veranschaulichung für einen Übergang vom *Feminismus* der 70er Jahre zum modernen *Postfeminismus*. Die Körperhaarentfernung stellt für Frauen (vor allem – aber nicht nur – in westlichen Gesellschaften) seit mehreren Jahrzehnten eine normative Praxis der Körperpflege dar.<sup>39</sup> Vor allem Achselhöhlen, Beine, Augenbraune und Intimzone werden regelmäßig gewaxt, epiliiert, gelasert oder rasiert (Vgl. Toerien, Wilkinson, und Choi 2005, 402). Ergebnis (und Anstoß) dieser Praxis ist eine forcierte Geschlechter-Dichotomie:

Moreover, there is strong evidence of a widespread symbolic association between body hair – or its absence – and ideal gender: to have a hairy body is a sign of masculinity; to have a hairless one, a sign of femininity. (Ebd, 399)

Obwohl Haarentfernung auf die eine oder andere Weise schon seit Jahrhunderten Teil der menschlichen Körpermodulationskultur ist, ist die Art, wie wir sie heute betreiben, nicht universell. Abhängig von Epoche und Kultur ist auch die Haarentfernung

---

denen nach verletzungsoffene „westliche“ Frauen gegen die „als unendlich verletzungsmächtig konstruierten [männlichen] „Ausländer““ (Oestreich 2018) geschützt werden müssen.

<sup>37</sup> So formulieren es beispielsweise Catherine Deneuve und 99 andere Frauen in einem offenen Brief zur #metoo-Debatte: “Incidents that can affect a woman's body do not necessarily affect her dignity and must not, as difficult as they can be, necessarily make her a perpetual victim. Because we are not reducible to our bodies“ (*Worldcrush / Le Monde* 2018).

<sup>38</sup> Die Beziehung und Distanzierung zur *EMMA*-Herausgeberin ist Teil der (Selbst-) Inszenierung Roches als (*Post*)Feministin.

<sup>39</sup> Eine Studie, die die Haarentfernungs-Praxis von 678 britischen Frauen untersucht hat, kam – ähnlich wie die beiden zuvor in Australien und den USA durchgeführten Studien – zu folgendem Ergebnis: „Virtually the entire sample (99.71%) reported having removed some body hair at some time in their lives. The majority (85.25%) recalled beginning to do so by age 16. Almost one-half (49.26%) said that they had begun removing their hair even earlier: by 13 years or younger.“ (Toerien, Wilkinson, und Choi 2005, 402)

gewissen Trends unterlegen. Rebecca M. Herzig zeichnet in ihrem 2015 erschienenen Buch *Plucked. A history of hair removal* eine ausführliche Entstehungsgeschichte der Körperhaarentfernung in den USA. Sie legt dar, dass das bis heute gültige Schönheitsideal der glatten Beine, Achseln und Intimzone seinen Ursprung in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts hat. Dem Zeitgeschmack entsprechend waren die Beine und Arme von Frauen im öffentlichen Bereich bis dahin verhüllt. Die modischen Entwicklungen hin zu kürzeren Röcken oder gar ärmellosen Kleidern werden mit einem generellen sozialen Wandel (man denke beispielsweise an die Suffragetten) enggeführt, der Frauen aus einer klar abgesteckten *weiblichen* Sphäre in die bis dahin männlich konnotierte eindringen ließ. (Vgl. Herzig 2015, 78)

Schon 1915 kreierte King Camp Gillette – ein Name, der bis heute untrennbar mit dem Einwegrasierer verbunden ist – einen Rasierer, der speziell an ein weibliches Publikum vermarktet wurde. Durch gezielte Werbung in an Frauen gerichteten Magazinen wurden haarlose Achseln, Arme und Beine zum Inbegriff der weiblichen Schönheit (Vgl. Ebd., 79). Wir sehen also erneut, wie eng die Entwicklung von Schönheitsidealen mit wirtschaftlichen Interessen verknüpft ist.

Zwar gab es in den 60er und 70er Jahren, mit der zweiten Welle des Feminismus und der 68er-Bewegung eine Rückkehr von Achsel- und Intimbehaarung in der visuellen Darstellung von Frauenkörpern, doch war dieser Trend relativ kurzlebig und wurde gegen Ende des Jahrtausends nur noch mit „behaarten, wütenden, männerhassenden Emanzen“ (Crispin 2018, 7) in Verbindung gebracht. Mit dem Aufstieg des *Postfeminismus* bedurfte es einer klaren Abgrenzung zu den ausgedienten Feminist\*innen, deren Kampf doch längst geschlagen war.

Serien wie *Sex and the City* (deren Figuren immer wieder als Urmütter eines *postfeministischen* Frauenbilds zitiert werden) propagierten das Bild einer unabhängigen, erfolgreichen, sexuell befreiten Frau, die sich nur um ihretwillen – aber keinesfalls für einen Mann – der extensiven Körperpflege hingibt. Speziell eine Folge, in der Titelheldin Carrie Bradshaw ein Brazilian Waxing bekommt, wird für den Anfang der 2000er aufflammenden Trend zur blanken oder elaboriert gestylten Intimfrisur verantwortlich gemacht.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Das geht bis hin zu Stimmen, die die Serie für die beinahe Ausrottung von Filzläusen verantwortlich machen (Vgl. Cooper 2013).

Die Entfernung von natürlich gewachsenem Körperhaar ist demnach eine vom Markt und von einem patriarchal geprägten Schönheitsideal aufgebürdete Pflicht, die sich als hygienisch notwendiges Körperpflegeritual suggeriert.

Für Helen ist die Frage „Für wen rasiere ich mich eigentlich?“ klar zu beantworten:

Ich finde, wenn Männer rasierte Frauen wollen, sollen sie auch das Rasieren übernehmen. Und nicht den Frauen die ganze Arbeit aufhalsen. Frauen wäre es doch ohne Männer ganz egal, wie sie behaart sind. (FG, 57)

Ihre ersten Erfahrungen mit der Rasur macht sie in der oben schon angesprochenen Episode mit Kanell, einem jungen Mann, den sie auf dem Markt kennenlernt und der ihr anbietet, sie in seiner Wohnung zu rasieren. Danach ist Helen wie angefixt – „Dann müsste ich [...] mit Stoppeln rumlaufen. Das finde ich hässlich.“ (Ebd.) – und muss sich dem Diktat der immer nachwachsenden Haare entgegenstellen.

Weil ich mich innerlich sehr gegen das Rasieren wehre, mache ich das immer viel zu schnell und zu doll. Genau dabei hab ich mir diese Analfissur zugefügt, wegen der ich jetzt im Krankenhaus liege. Alles das Ladyshaven schuld. Feel like a Venus. Be a goddess. (FG, 10)

Der Venus-Rasierer hat in diesem Zusammenhang eine zweiseitige Funktion: Die humoristische Referenz auf den Gillette-Slogan macht die Mechanismen sichtbar, mit denen die Beauty-Industrie an der Produktion von Körperidealen beteiligt ist und beleuchtet, durch Helens Verletzung, gleichzeitig die schädlichen Effekte, die die Industrie auf jene Körper hat (Vgl. H. Baer 2015, 168).

Helen durchschaut die neoliberalen Körperpolitiken und die von ihr produzierten Schönheitsideale, scheint sich aber dennoch nicht davon losmachen zu können. Vor allem nicht, wenn sie ihren Körper zum Sex noch jemandem anderen – genauer genommen einem Mann – präsentieren möchte:

Da bei mir der Arsch offensichtlich zum Sex dazugehört, ist er auch diesem modernen Rasurzwang unterworfen wie meine Muschi, meine Beine, meine Achselhöhlen, der Oberlippenbereich, beide große Zehen und die Fußrücken auch. [...] Früher war ich unrasiert sehr glücklich, aber dann habe ich mit dem Quatsch mal angefangen und kann jetzt nicht mehr aufhören. (FG, 10)

Durch diese als kritisch lesbaren Eingeständnisse konterkariert Helen das Bild einer Titelheldin im Sinne einer SATC<sup>41</sup>-Figur, die ihren Körper selbstermächtigt und nach eigenen, individuellen Vorstellungen moduliert. Gleichzeitig ist die Ironie des Textes und die Bewusstmachung der neo-liberalen, patriarchal geprägten Körperpolitik, – die

---

<sup>41</sup> Sex and the City

den feministischen Forderungen der 70er Jahre entgegensteht – bei gleichzeitigem Festhalten daran, Teil eines *postfeministischen* Ausdrucks.

### Lustvoller Ekel

Im Kontrast zum erlebenden Ich, das sich dem verletzten Körper widmet, wird das erzählte Ich von einem konstant lustvollen Körper bestimmt.

In diesem Zusammenhang ist Helen sicherlich als Protagonistin eines *Posh-Porn*-Romans zu verstehen: Sie präsentiert sich als allzeitbereite, immergeile und selbstbestimmte Sexgöttin, deren Fokus auf ihrem „eigenen Körper und dessen polymorph-perverse[n] Lustpotential“ (Liebrand 2011, 17) liegt.

Ihr Interesse gilt dabei nicht nur gängigen Vorstellungen von sauberer, leidenschaftlicher Sexualität. Helen zieht Lust aus allen Körperfunktionen und -flüssigkeiten.

Ich pflege einen sehr engen Kontakt zu meinen Körperrauscheidungen. Diese Sache mit dem Muschischleim zum Beispiel hat mich schon früher immer sehr stolz gemacht beim Petting mit den Jungs. Die kamen nur mit dem Finger kurz an die Schamlippen, schon Wasserrutsche nach innen. (FG, 21)

Sie betreibt mit ihren Darstellungen eine Art *Körperrealismus*. Helen beschreibt Gefühle und Situationen, die am natürlichen Körper stattfinden, die jedoch in der medialen Auseinandersetzung mit dem Körper bislang keinen (oder einen nur sehr geringen) Platz gefunden haben. So erklärt sie beispielsweise, dass eines ihrer „größten Hobbys: Pickelausdrücken“ (FG, 131) sei. Sie spricht mit Genuss über Periodenblut, Ausfluss, Wundschorf, Schlafdreck, Popel, Fürze oder ausgefallene Haare.

Ich habe lange Haare, also auf dem Kopf, und manchmal verirrt sich ein rausgefallenes Haar irgendwie in meine Muschilamellen. Es ist aufregend, ganz langsam an dem Haar zu ziehen und nachzufühlen, wo es sich überall hingezwirbelt hat. (FG, 22)

Schon diese expliziten Darstellungen von Körpererfahrungen stehen in Kontrast zu einer *hegemonialen Weiblichkeit*, die sich durch zwanghafte Hygienestandards, geschönte Sexualität und die Unsichtbarmachung von Körperfunktionen kennzeichnet (Vgl. H. Baer 2015, 169). In diesem Zusammenhang kann also durchaus von *postfeministischer Transgression* sowohl kultureller als auch literarischer Normen die Rede sein.

Dennoch besteht die Grenzüberschreitung lange nicht nur aus Realismus: Eines der wichtigsten Stichworte, die mit *Feuchtgebiete* in Verbindung gebracht werden können, ist sicherlich der *Ekel*.

Der Ekel ist eine der wenigen Emotionen, die sich vor allem am Körper äußert: gerümpfte Nase, gekräuselte Lippen und ein plötzliches Unwohlsein, das bis zum Erbrechen reicht. Sich zu ekeln ist Überlebensstrategie und bewahrt uns vor dem Verzehr von potentiell Gesundheitsschädlichem. Dennoch ist der Ekel keineswegs ein reiner Instinkt. Ekelgefühle sind hochgradig sozialisiert und damit kulturell geprägt und Moden unterworfen:

Noch vor wenigen Jahrzehnten störte sich keiner an Haaren, die unter Achseln, an Frauenbeinen oder aus dem Bikinihöschen wucherten. Heutzutage gilt das als grober Beauty-Fauxpas, angewiderte Blicke sind einem sicher. (Schindler 2007)

Der Trend zum enthaarten Körper führt dazu, dass das, was ihm nicht entspricht, als außerhalb des *Ästhetischen* zum *Ekligen* degradiert wird. Auch „Falten, Runzeln, Warzen, >allzugrosse Weichheit<, sichtbare oder zu große Körperöffnungen, austretende Körperflüssigkeiten (Nasenschleim, Eiter, Blut) und Alter“ stehen auf dem „ästhetischen Kriminalindex“ (Menninghaus 1999, 16).

Winfried Menninghaus zeigt auf, dass die ekelhafte alte Frau eine Chiffre ist, die schon seit der Antike wirkmächtig als „Maximalübel [des] System[s]“ (Ebd. 135) inkorporiert wird.

Sie ist der Inbegriff alles Tabuierten: abstoßender Haut- und Formdefekte, ekelhafter Ausscheidungen und sogar sexueller Praktiken[.] (Ebd, 16)

Er reflektiert auch, dass es vor allem die männliche Imagination des Weiblichen ist, die die Skala von ästhetisch bis eklig aufgestellt hat. Hegemoniale – also ästhetische – Weiblichkeit wird als jung, sauber, schlank, glatt und straff dargestellt. Das Ekelhafte wird als Unsichtbares erst durch die Sichtbarkeit des Ideals erschaffen.

Trotz ihrer Jugend positioniert sich Helen ganz klar auf der Seite des Ekligen – und beleuchtet damit bislang Unsichtbares:

Ich esse ja sehr gerne meinen eigenen Wundschorf. [...] Schmeckt fast so gut wie Schlafdreck. Das, was der Sandmann einem bringt und in die Nasenecke vom Auge legt. (FG,133)

Als *junge* Frau steht sie selbst am anderen Ende der Skala des Ekels und schafft es so die Brücke zwischen der Lust und den *ekeligen* Dingen des Körpers zu schlagen.

Dass Lust und Ekel in engen Zusammenhang stehen, hat schon Freud in seinen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* bemerkt:

Man wird hier auf das Moment des Ekels aufmerksam, welches der libidinösen Überschätzung des Sexualobjekts in den Weg tritt, seinerseits aber durch die Libido überwunden werden kann. (Freud 2020, 17)

Ekel und Sexualität sind zwei Konzepte, die nahe beieinander liegen. Der Tabubruch des Sexuellen wird mit dem des Ekligen eingeführt. Das kann man beispielsweise an der verbreiteten Verwendung von *dirty* und *schmutzig*<sup>42</sup> im sexuellen/pornografischen Vokabular nachzeichnen.

Helen Memel untersucht und sucht das *Schmutzige*, um es im Endeffekt überwinden zu können.

Oft bin ich zu faul, immer neue Tampons zu basteln. Daher schmeiße ich nicht bei jedem Toilettengang den alten, aufwendig gefalteten Tampon ins Klo. Ich fingere ihn raus, nachdem ich mich hingesetzt habe. Und lege ihn auf den Boden. Je dreckiger der Boden, desto besser. (FG, 113)

Dabei ist zu bedenken, dass das Dreckige, wie das Ekelige, keineswegs absolute, sondern viel mehr strukturelle Kategorien sind. Schmutz kann nur innerhalb eines Systems existieren, in dem manche Dinge – im Gegensatz zu anderen – als dreckig eingeordnet werden. „Dirt is essentially disorder. There is no such thing as absolute dirt: it exists in the eye of the beholder”(Douglas 2005, 2). Was Mary Douglas in *Purity and Danger* formuliert, trifft den Nagel auf den Kopf: Schmutz ist *Dis-order* – also die *Un-Ordnung* – die schlussendlich eine Gefahr für das System darstellt.

Um diese Ordnung zu erhalten, bietet sich mit der Scham ein weiterer, mit den Themen Ekel und Schmutz verbundener, Affekt an. Die Scham kann als „Wächter des Intimen Raums“ (U. Baer und Frick-Baer 2019) verstanden werden und tritt immer dann zutage, wenn Intimes an die Öffentlichkeit gerät. Was intim ist, und es bleiben sollte, wird dabei wieder von sozio-kulturellen Normen und Diskursen bestimmt. Dabei sind Schamgefühle bei Frauen und Männern etwa gleich verteilt – der Unterschied besteht jedoch darin, *wofür* sich Menschen schämen (Vgl. Ebd.).

Die den eigenen Körper betreffende Scham steht bei Frauen ganz oben auf der Liste, während sie bei Männern auf den hinteren Plätzen rangiert (Brown 2006; U. Baer und Frick-Baer 2019). Dass es am Körper Stellen gibt, deren man sich jedenfalls schämen müsste, wird zumindest schon in der deutschen Sprache deutlich: So verweisen *Schambereich* oder *Intimzone* auf die Genitalien eines Menschen. Für Frauen sind es

---

<sup>42</sup> Übrigens werden diese Attribute in aller Regel Frauen zugeschrieben.

aber nicht nur die Genitalien selbst, derer sie sich schämen – ihr ganzer Körper ist ein Mängel Exemplar: Behaarung, Fettpölsterchen, Orangenhaut, Falten, zu viel, zu wenig, zu alt – die Beschämungsmechanismen, die sich am weiblichen Körper vollziehen, sind mannigfaltig.

Mit der Konfrontation des Ekligen entzieht sich Helen auch der Scham am eigenen Körper, indem sie ganz *schamlos* ihr Innerstes nach außen kehrt:

Ich weiß im Gegensatz zu anderen Menschen sehr genau, wie mein Poloch aussieht.  
Ich gucke es täglich in unserem Badezimmerspiegel an. (FG, 10)

Sobald sie es aus- und anspricht, kommt sie der feministischen Forderung nach Entmystifizierung der weiblichen Geschlechtsorgane nach. Ironischerweise erreicht sie dies nicht durch die Darstellung in unsexualisierten Kontexten, sondern im Gegenteil sexualisiert sie das Groteske am Körper:

Wenn ich ein trockenes Stück Popel erwische und daran ziehe und damit in der Nase etwas in Bewegung setze und einen längeren Popelschleimklumpen hinterherziehen kann, macht mich das geil. (FG, 120)

### Lexikon des Unbenannten

Um all diese Körperfunktionen und -teile zu beschreiben, musste Helen – in Ermangelung eines passenden Vokabulars – eigene Benennungen finden. Ihre Hämorrhoiden nennt sie beispielsweise „Blumenkohl“, die inneren Schamlippen „Hahnenkämme“, die äußeren „Vanillekipferl“, ihre Klitoris „Perlenrüssel“ (FG, 22), die Scheiße, die beim Analverkehr am Penis hängen bleibt ist ein „Schokodip“ (FG, 90) und ihr Operationsabfall ist leider kein „Anal-Filet“, sondern nur „Gulasch“ (FG, 78).

Diese Um-Schreibungen von Körperteilen machen einerseits die Unzulänglichkeit der wissenschaftlichen oder idiomatischen Benennungen des weiblichen Geschlechts sichtbar (Vgl. H. Baer 2015, 170), andererseits ist bemerkenswert, dass eine Nähe von Körper(-teilen und Ausscheidungen) und Nahrung / Mund existiert. Auf der sprachlichen Ebene beleuchtet *Feuchtgebiete* so das Spannungsverhältnis zwischen Ausscheidung und Einverleibung.

Auch auf der Handlungsebene führt sich Helen jegliche Körperrauscheidung über den Mund wieder zu: „Die Finger, mit denen ich in mir war, haben auch ganz klar Blutreste unter den Nägeln. [...] Kau ich später raus.“ (FG, 141).

Ekel-Affekte werden hauptsächlich mit der Einnahme von Schmutzigem hervorgerufen: „Ich würde gerne mal eine Pizza mit fünf verschiedenen Spermasorten essen.“ (FG, 71).

Als zweiter Punkt, der im Zusammenhang mit der Begriffsfindung interessant ist, ist die Infantilität der Sprache, die Helen zur Benennung ihres Geschlechts verwendet. Vanillekipferl, Hahnenkämme und Blumenkohl klingen wie Namen, die Eltern den Genitalien ihrer Kinder geben, weil diese noch nicht *bereit* für die *echten*, medizinischen Begriffe sind.

### Skandalös und traumatisiert

Dies und die Tatsache, dass Helen zarte 18 Jahre als ist, könnte auch als Referenz auf eines der letzten großen – weil gesetzlichen – Tabus der Sexualität gelesen werden: nämlich Kindheit.

Ich bin ja sehr stolz auf die Dehnbarkeit meines Schließmuskels beim Sex, aber mehrere Erwachsenenmännerhände sind auch für mich zu viel. (FG, 177)

An dieser Formulierung wird deutlich, dass sich Helen selbst nicht als Erwachsene versteht und damit zum Phantasma (männlicher) Lustprojektion wird<sup>43</sup>.

Das sexuelle Interesse an möglichst jungen Frauen zeigt sich auch an der dominanten visuellen Darstellung von Frauenkörpern ohne Schambehaarung – also einem nachgeahmten präpubertären Zustand des Genitalbereichs – in Pornografie und Populärkultur.

Es findet sich jedoch noch eine weitere Grenze, an der der Roman kratzt:

Ich kann mir sehr gut und gerne Sex mit meinem Vater vorstellen. Früher, als ich klein war [...] da trug mein Vater immer einen dicken Stock vor sich her im Lendenbereich. Schon als ganz Kleine war ich da sehr fasziniert von. (FG, 164f)

Ähnlich wie Jugend ist auch Inzest ein beliebtes Sujet für pornografische Darstellungen. Auch hierbei wird in der Regel gesetzlich Tabuisiertes mit anklingenden, aber technisch legalen Begriffen umgangen.<sup>44</sup>

Trotz der Popularität des gesetzlich Verbotenen – oder seiner Tendenzen – in der Pornografie, sind Inzest und Pädophilie klar abgesteckte, kulturell geächtete Tabuzonen, die mit der Pathologisierung der Begehrenden einhergehen.

---

<sup>43</sup> Der Suchbegriff *Teen* findet sich schon seit eignen Jahren länderübergreifend auf den Top-Ten-Listen der meistgesuchtesten Begriffe auf der Online-Porno-Plattform *Pornhub*. („Pornhub’s 2016 Year in Review“, o. J.) Dabei spielt der Begriff mit dem gesetzlich Erlaubten: Denn als Teen gelten prinzipiell alle Jugendlichen zwischen 13 (thirteen) und 19 (nineteen) Jahren – bis zu einem Alter von 18 Jahren ist die Sexualität zum Schutz der Jugendlichen jedoch stark reglementiert und die Darstellung sexueller Praktiken konkret verboten.

<sup>44</sup> So sind beispielsweise *step-sister* oder *step-mom* seit einigen Jahren beliebte Suchbegriffe auf Porno-Plattformen. („Pornhub’s 2016 Year in Review“, o. J.)

Auch Helen kann sich dessen nicht ganz entziehen. Schon die erste Seite des Romans, die sich optisch und inhaltlich abtrennt, gewissermaßen als Prolog lesen lässt, stellt klar, dass ihre geschiedenen Eltern, die Helen um jeden Preis wieder zusammenbringen möchte, der Antriebsmotor der Geschichte sind.

Als Scheidungskind wünsche ich mir wie fast alle Scheidungskinder meine Eltern wieder zusammen. Wenn sie pflegebedürftig werden, muss ich nur ihre neuen Partner ins Altersheim stecken, dann pflege ich meine geschiedenen Eltern zu Hause, wo ich sie in ein und dasselbe Ehebett reinlege, bis sie sterben. Das ist für mich die größte Vorstellung von Glück. (FG, 7)

Dem Begriff *Scheidungskind* ist eine psychische Pathologisierung bereits inhärent. Das Kind ist der Trennung der Eltern ausgesetzt und hat mit den Konsequenzen des Verlusts des normativ *natürlichen* Familiengefüges zu kämpfen. Für Helen, die sich klar als Scheidungskind ausweist, ist die Trennung ihrer Eltern jedoch nicht die einzige traumatische Erfahrung. In den vielen Rück(ein)blicken, die sie in ihr Leben außerhalb der Klinik gibt, kristallisiert sich nach und nach eine Szene heraus, in der ihre Mutter versucht hatte sich selbst und Helens Bruder durch den offenstehenden Gasofen umzubringen. Was zunächst noch als schwammig in Helens Erinnerung erscheint („[ich bin] mir nicht ganz sicher, ob ich das geträumt habe oder erfunden und mir selber so lange eigeredet, bis es wahr wurde. Könnte sein.“ (FG, 64)), wird immer deutlicher. Bis Helen schließlich, als symbolische Emanzipation von ihren Eltern, die Szene des Selbstmordversuchs der Mutter aus Tapete und Polstern nachbaut und beim Verlassen ihres Krankenzimmers hinterlässt.

Mein Abschiedsbrief. Der Grund, warum ich sie verlasse. Das Schweigen. Da liegen sie. Meine Mutter und mein Bruder. Wie ich sie gefunden habe. Die haben alle gehofft, dass ich das vergesse. So was kann man nicht vergessen. (FG, 219)

Schließlich wird sie aus dem Krankenhaus entlassen und geht mit ihrem Pfleger Robin, mit dem sich im Verlauf der Erzählung eine Nähebeziehung entwickelte, nach Hause.

>Hol mich hier raus.< [...] Wir gehen bis zur Glastür. Ich drücke mit Schmackes auf den Buzzer, die Tür schwingt auf, ich lege den Kopf in den Nacken und schreie.  
(Ebd.)

Diese Art des Happy End, bei der die traumatisierte Protagonistin, von ihrem Ritter auf dem goldenen Drahtesel gerettet wird, konterkariert Helens Selbstsicherheit und *Agency* und setzt ihre transgressive *Perversität* eher in den Kontext der psychischen Verwehrtheit als in den eines *feministischen* Protests. Es fügt sich jedoch in eine *postfeministische* Erzählstrategie (Chick Lit/Posh Porn) ein: Denn am Schluss der Erzählung steht die romantische Auflösung.

Dass mit *Feuchtgebiete* ein Paradebeispiel des *postfeministischen* Texts vorliegt, wird nicht nur an der romantischen Auflösung, der Ironie, mit der Feminismen reproduziert und gleichzeitig unterlaufen werden, der Fokussierung auf den weiblichen Körper und seiner betonten Sexualität ersichtlich, sondern zeigt sich auch in der starken Individualisierung der Protagonistin als Frau.

Mit dem Griff der Gabel öffne ich beide Biere. Ich bin eines der wenigen Mädchen, die ich kenne, die das können. Sehr praktisch. Wir Männer vom Bau, sympathisch und schlau. (FG, 80)

Denn Helen verachtet eigentlich alle Frauen, die sie trifft oder über die sie nachdenkt. Sie dienen ihr nur als Abreibbild, gegen das sie sich selbst – mithilfe des Ekligen – positionieren kann.<sup>45</sup>

Gepflegte Frauen haben Haare, Nägel, Lippen, Füße, Gesicht, Haut und Hände gemacht. Gefärbt, verlängert, bemalt, gepeelt, gezupft, rasiert und gecremt. Sie sitzen steif wie ihr eigenes Gesamtkunstwerk rum [...] als würde man sich vor allem, was einen umgibt, ekeln. [...] In Wirklichkeit bin ich etwas eigen in Sachen Hygiene, weil sie mir scheißegal ist und ich hygienische, gepflegte, keimfreie Leute wie Margarete verachte. (FG, 106)

Die Beschäftigung mit dem Abjekten ist für Helen *postfeministischer* Protest gegen einen modernen Hygienewahn, den sie vor allem Frauen zuschreibt.

Ihr Protest ist jedoch ein individueller – ihre Kritik am Patriarchat verharret auf der Ebene des Persönlichen und ist damit politisch entkräftet.

---

<sup>45</sup> Dies betrifft vor allem ihre Mutter, die „[g]egen Bakterien aller Art“ und damit auch „[g]egen Sex“ (FG, 128) ist. Ihr Protest ist also vor allem an die Frau gerichtet, die durch ihre Erziehungsarbeit das System sauber-schmutzig für Helen erst erschaffen hatte.

## Projektionsfläche Charlotte Roche

Es zeigt sich, dass es im Text definitiv zu Normübertretungen kommt, die die Bedingung für einen Skandal darstellen.

Ob diese Grenzüberschreitungen jedoch zur öffentlichen Empörung führen, ist in der Folge nicht mehr unbedingt vom Text selbst abhängig, sondern viel eher von den Akteuren der Skandal-Triade: das sind die Autorin (Skandalisierte), das Medienecho (Skandalierer) und das Publikum.

Die weiter oben besprochene Entliterarisierung der Debatte um Skandalliteratur wird im Fall von *Feuchtgebiete* sicherlich durch die starke Personalisierung des Werks mit seiner Autorin unterstützt: Bereits vor Erscheinen ihres Debuts veröffentlichten alle namhaften, deutschen Medien Interviews mit der bereits prominenten Charlotte Roche<sup>46</sup> – dabei wurde vorab vermittelt, dass *Feuchtgebiete* „nichts für schwache Gemüter ist“ (Denkert 2008). Zeitgleich mit der Veröffentlichung, ging Roche nicht auf Lese-Reise, sondern auf eine Tournee:

Die Lesetournee war gigantisch. [...] Nach all diesen Terminen ist nichts mehr von dir übrig. Das war wie die Arbeit einer Prostituierten. (Roche und Dulle 2013, 87)

Dass Kritiker\*innen *Feuchtgebiete* als „publicity ploy“ (Kean 2009) klassifizieren, ist angesichts der enormen Vermarktung des Buches und seiner Autorin sicherlich angebracht. In der Marketing-Strategie rund um das Phänomen *Feuchtgebiete* spielt Roche die entscheidende Rolle.

Sie ist bekannt, jung und schön, und schreibt ein unverschämtes Buch über eine 18-jährige, die einerseits ein traumatisiertes Kind, auf der anderen Seite eine vor nichts zurückschreckende Nymphomanin ist.

Obwohl schon die autodiegetische Erzählform des Romans es nahelegt, ist es zuletzt Charlotte Roche selbst, die eine autobiografische Deutung des Romans forciert:

**SPIEGEL:** Die Frage, die sich der Leser etwa ab Seite drei stellt, lautet: Wie viel ist erfunden? Lesen wir über den Sex und die Masturbationsphantasien Ihrer Heldin oder die der Charlotte Roche?

**Roche:** Etwa 30 Prozent sind erfunden, etwa 70 Prozent bin ich.  
(Roche, von Uslar, und Voigt 2008)

Dass die (Selbst-)Inszenierung der Autorin Wirkung zeigt, ist nicht nur an den ausgebuchten Buchpräsentations-Terminen und durch die Decke gehenden

---

<sup>46</sup> Die Grimme-Preisträgerin war lange Zeit das Aushängeschild des Musik-TV-Senders VIVA. Außerdem moderierte sie Sendungen auf Pro7, 3sat und dem ZDF.

Verkaufszahlen zu erkennen, sondern macht sich auch in der Berichterstattung über das Phänomen *Feuchtgebiete* bemerkbar.

Vor allem im deutschsprachigen Raum wird vergleichsweise oft die Form des Interviews mit der Autorin einer Auseinandersetzung mit dem Text vorgezogen. Christian Kortmann bemerkt in diesem Zusammenhang die „veränderte Funktion der Literaturkritik [...], die weniger über das Schicksal eines Buchs entscheidet, und mehr hinterher mit dem Erklären des unerwarteten Erfolgs beschäftigt ist“ (Kortmann 2008). Was die Erklärungen des Feuilletons für jenen Erfolg angeht, so zeichnen sich international unterschiedliche Modelle ab.

Im deutschsprachigen Raum steht dabei der vom Text evozierte Ekel und die damit verbundene (feministische) Autorinnenintention im Fokus.

Dabei wird *Feuchtgebiete* beispielsweise als Ekel-Roman mit der RTL-Sendung *Dschungelcamp* in Verbindung gebracht – das was den Appeal des Formats ausmacht, ist die Faszination der Menschen mit dem Tabu:

"Es ist wie bei den kleinen Kindern, die mit ihren Fäkalien spielen. Dschungelcamp-Gucken ist, wenn man so will, das schlecht erzogene Verhalten, das sich selbst genießt." Wenn man groß ist, spielt man nicht mehr mit den eigenen Exkrementen. Das wäre pervers. Man guckt Dschungelcamp." Und dass man sich diesen Schrott anguckt, ist eine kleine Form der Rebellion. Das verschafft einem das Gefühl: Ich gehorche nicht. Ich breche Tabus." (Menninghaus zit. n. Miklis 2009)

Die Anziehungskraft liege in der erhöhten Ekelschwelle des Menschen seinem eigenen Körper gegenüber und der kathartischen Wirkung des Ekligen begründet (Vgl. Schwaiger 2013). Anders als beim *Dschungelcamp* wird dem Ekligen in *Feuchtgebiete* jedoch eine (post)feministische Intention zugrunde gelegt. Der Ekel legt nämlich auch den modernen Hygiene-Wahn frei.

Dabei fällt in so gut wie jedem Bericht der Name Alice Schwarzer, gegen die (sich) Charlotte Roche als *neue Feministin* positioniert (wird). Schwarzer gilt seit den siebziger Jahren als das Gesicht des deutschen Feminismus, der heute oftmals als „prüde“ (Roche und Tagesspiegel Redaktion 2008) und überholt dargestellt wird. Vor allem an der „PorNO“-Kampagne stört sich die Autorin:

Ihre Theorie ist: In Pornofilmen werden Frauen erniedrigt. Erst mal habe ich schon viele Pornofilme gesehen, in denen das nicht so ist, aber die bei „Emma“ ziehen ja den Schluss: Wenn Männer Pornofilme gucken, in denen Frauen erniedrigt werden, dann erniedrigen sie Frauen im echten Leben auch. Ich finde das männerfeindlich. [...] Wenn ich eine selbstbewusste Frau bin, die sich im Bett gerne erniedrigen lässt, muss sie [Alice Schwarzer] mich nicht davor retten. (Ebd.)

Dabei war das Verhältnis der beiden einmal ein gutes: Roche schätzte Schwarzer, hatte in ihrer Jugend ein *Emma*-Plakat über dem Bett hängen, zierte das Cover der Zeitschrift und interviewte Schwarzer in ihrer Sendung auf VIVA. Schwarzer selbst reagierte auf die Angriffe der Autorin kaum, hatte die Arbeit mit Roche in guter Erinnerung und sprach lediglich von einer „recht durchschaubare[n] Anti-Schwarzer-Marktstrategie“ (zit. n. Wahba 2008).

Eine ähnliche Vermutung hat auch Danuta Kean:

In publishing, where there's muck there's brass. Robust declarations that match literary aspirations with taboo-breaking feminism are a tried-and-tested publicity ploy. (Kean 2009)

In der Abgrenzung zu Alice Schwarzer – und damit gewissermaßen auch zum Feminismus der siebziger Jahre – bei gleichzeitigem Festhalten an einer (den Körper und die Sexualität feiernden) feministischen Agenda, verdeutlicht sich das Bild eines *postfeministischen* Romans. Nach seiner Autorin ging es ihr vor allem darum eine Sprache für das Unsagbare am weiblichen Körper zu finden:

Ich hatte das Gefühl, ich gehe irgendwo lang, wo Frauen nicht hindürfen. Frauen haben weniger Sprache für sich und ihren Körper. Bei Männern ist das anders. Wenn man einen Mann nach seinen Fantasien fragt, zu denen er masturbiert, erzählt er zwölf Geschichten.

Trauen sich Frauen nicht, darüber zu sprechen?

Frauen trauen sich noch nicht mal, solche Sachen überhaupt zu denken! Beim Schreiben habe ich für die Einzelteile des weiblichen Geschlechts erst mühsam Wörter suchen müssen ... (Roche und Tagesspiegel Redaktion 2008)

Trotz der sicherlich vorhandenen sprachlichen Transgression sieht sich das Werk und seine Autorin mit – den Feminismus betreffender – Kritik konfrontiert. Das wäre beispielsweise der Vorwurf, dass sich Helens Sexualität bei aller Offenherzigkeit innerhalb eines heteronormativen Kontexts bewegt. Gleichgeschlechtliche Erfahrungen sammelt Helen nicht aus Lust, sondern aus wissenschaftlichem Interesse – oder gar aus einer kolonialen Faszination heraus (Vgl. Binswanger und Davis 2012, 252). Außerdem werden die Fehlende Darstellung von Verhütung (Denkert 2008) und die Unterminierung des feministischen Potentials durch das jugendliche Alter der Protagonistin – und damit ein Bedienen männlicher Fantasien (Kean 2009) – angezeigt. Der feministische Anspruch – die Sichtbarmachung von Unsagbarem und das Aufzeigen einer Hygiene-Manie – bleibt wohl lediglich im Deutschen gewürdigt, denn die englischsprachige Presse wundert sich größtenteils über diese Zuschreibungen:

Yet the most unsettling part of “Wetlands” is its author’s belief that she is a pioneer. Roche seems to know nothing about the extensive literature of women’s sexuality [...] Indeed, the topics Roche clumsily broaches — the sexual power of body fluids; the links between obsession and shame, pleasure and pain — have long been central to feminist and queer sex culture. Betty Dodson wrote “Liberating Masturbation” years before Roche was born. Pat Califia’s stories of transgressive sexual culture, the feminist defense of pornography in “Caught Looking,” the frank and funny essays by women like Susie Bright and Carol Queen: all of this is easy enough to find. (Tisdale 2009b)

An dieser Stelle wird ersichtlich, wie wichtig der spezifische, historische Kontext für die Einordnung und Bewertung von Literatur ist: Der Text an sich zirkuliert unverändert (wohlgleich übersetzt) über Länder- und Sprachgrenzen hinweg, die Rezeption aber bleibt in der jeweiligen kulturellen Umgebung verhaftet.<sup>47</sup>

Helen Hester bemerkt für den anglo-amerikanischen Raum außerdem eine Fokusverschiebung vom Ekel auf die dargestellte Sexualität im Roman.

So schreibt *The Independent* beispielsweise von einer “scandalous sex novel [...] at times excruciating account of how a young woman systematically goes about breaking almost every sexual taboo” (Paterson 2011).

[A]lthough the journalistic response to *Wetlands* is aware of the fact that pornography is being cynically evoked by publishers in order to attract consumer interest, it cannot itself resist the lure of the incitement to speak about sex as one of contemporary Western society’s primary sources of imagined transgression. (Hester 2013, 242)

Auch an Roches Selbstinszenierung lässt sich diese Verschiebung anhand von Interviews verfolgen:

I love that image. Me flying over Germany, throwing sex bombs into people’s minds. (Roche und Oltermann 2008)

Sie spricht davon, dass sie durchaus einen sexy Roman schreiben wollte und bedauert bislang nur von Männern die Rückmeldung erhalten zu haben, dass sie ihr Buch aufgegeilt hätte. (Ebd.)

Wie tragend die Rolle der *schönen* Autorin in Bezug auf diese sex-positive Interpretationen ist, wird deutlich, wenn Susanne Mayer in der *Zeit* kommentiert: „Wie sexy wären die *Feuchtgebiete*, hätten sie als Autor einen Steuersachbearbeiter mit sackendem Bauchansatz?“ (zit. n. Kortmann 2008). Die Sexieness der Autorin korreliert mit der Rezeption ihres Werks.

Dennoch wurde Roche 2009 in einer Leserabstimmung der *FHM (For Him Magazine)* zur *Unsexiest Woman in the World* gekürt (FHM 101, 2009 zit. n. Kauer 2009, 124).

---

<sup>47</sup> Namen wie Betty Dodson, Susie Bright und Carol Queen werden in der hiesigen Populärkultur wohl kaum ein Begriff sein, wohingegen Alice Schwarzer im deutschsprachigen Raum umfassend bekannt ist. Und vice versa.

Ogleich die Autorin „wildfremde Männer auf[geilt]“ (Wahba 2008), wird sie – wohl durch ihre schamlosen Körperbeschreibungen – als Gefahr für den Status quo gesehen und muss mit dem Titel *unsexy* in die Schranken männlicher Imagination gewiesen werden.<sup>48</sup>

Abseits dieser Reaktionen von männlicher Seite, ist der Großteil der Leserschaft weiblich. Dass *Feuchtgebiete* hier einen Nerv der Zeit trifft, und Frauen etwas Interessantes zu bieten hat, ist den Verkaufszahlen zu entnehmen.

Für Feuilleton und Wissenschaft liegt der Skandal genau im enormen Erfolg der *Feuchtgebiete*, der sich trotz der weitestgehend übereinstimmend deklarierten schlechten Qualität des Romans (Vgl. Tisdale 2009a; Schwaiger 2013; Kortmann 2008; Meier 2009) einstellte.

Roches Prominenz und die Skandal-Kommunikation des Verlags haben dabei sicher geholfen – man könnte behaupten, dass in diesem Fall der Verlag selbst die Rolle des Skandalierers übernahm, das Publikum einstimmte und die Presse schließlich nicht umhin kam über das Phänomen zu berichten. Dass die Grenze zwischen Skandalierer und Publikum immer mehr verschwimmt, lässt sich auch hier beobachten, denn Leser\*innen haben auf Online-Plattformen selbst die Möglichkeit Bücher zu bewerten und darüber zu debattieren. Im Falle von *Feuchtgebiete* wird das auch rege getan: die meisten der ca. 2.500 Bewertungen auf der Plattform *Amazon* haben entweder nur einen (die schlechteste Bewertung) oder volle fünf Sterne. Das zeigt auch, dass bei *Feuchtgebiete* durchaus etwas zur Debatte steht.

---

<sup>48</sup> Die feministische Forderung nach Entmystifizierung der weiblichen Geschlechtsorgane hatte Slavoj Žižek erst kürzlich mit Bedacht auf die verlorengelohende (männliche) Erotik als auf „mehreren Ebenen *unsexy*“ (Žižek 2019) deklariert. Sexualität, Erotik und der *male gaze* stehen in engem Zusammenhang mit der Verschleierung weiblicher Geschlechtsorgane.

## E. L. James: *Fifty Shades of Grey*

Mit *Fifty Shades* ist Autorin E. L. James mit Sicherheit einer der großen Coups der jüngsten Verlagsgeschichte gelungen. Ihre Roman-Trilogie um die (BDSM<sup>49</sup>-)Beziehung zwischen der jungfräulichen Studentin Anastasia Steele und dem Milliardär Christian Grey wurde mehr als 100 Millionen Mal verkauft (*Publishers Weekly* 2014) und der drei Jahre später erschienene Film spielte etwa 570 Mio. Dollar ein („Fifty Shades of Grey“ 2015). Doch damit nicht genug: Der Hype um den erotischen Liebesroman erzeugte eine merkliche Verkaufssteigerung in den Bereichen Unterwäsche und Sex-Spielzeug<sup>50</sup> (Vgl. Ellis-Petersen 2018) und der Begriff *fifty shades* wurde als Umschreibung für anrühigen Sex ins *Urban Dictionary* aufgenommen („Urban Dictionary: fifty shades“ 2012). In Bezug auf Publikumserfolg und Marktwert ist *Fifty Shades* ein voller Erfolg – doch Kritiker\*innen sind sich größtenteils über den schlechten literarischen Stil und eine zumindest umstrittene Botschaft einig.

Der Inhalt der Trilogie besteht kurz zusammengefasst in der Liebesbeziehung zwischen Anastasia Steele – einer 21-jährigen, naiven Studentin – und dem wenige Jahre älteren Milliardär und Unternehmer mit einer Vorliebe für BDSM-Sex, Christian Grey. Im Verlauf der Geschichte führt er sie in die BDSM-Beziehung ein, während sie hin und her gerissen ist, zwischen ihrer Liebe für ihn und den außergewöhnlichen Anforderungen, die er an sie stellt. Am Ende des dritten Bands sind die beiden verheiratet und haben zwei Kinder. Obwohl diese Auflösung in eine „BDSM themed Cindarella-Story“ (Potter 2012) für die Betrachtung durchaus relevant ist, möchte ich mich in der folgenden Textanalyse auf den ersten und meistgelesenen Teil der Trilogie fokussieren. Dabei möchte ich die Bedingungen klären, unter denen (weibliche) Körper und deren Beziehungen im Text wiedergegeben werden.

In einem zweiten Teil möchte ich mich der Rezeption nähern, die in diesem Fall eng mit dem Aufruhr um *Fifty Shades of Grey* zusammenhängt: Dabei steht – ähnlich wie bei *Feuchtgebiete* – zur Debatte, ob das Skandalpotential der Romane in deren Inhalt oder eher in der enormen Popularität liegt. Vor allem im englischsprachigen Raum erblüht die alte Diskussion um sex-positive und radikalfeministische Ansätze erneut.

---

<sup>49</sup> BDSM ist ein Akronym für „Bondage & Discipline, Dominance & Submission, Sadism & Masochism“, es ersetzt seit einigen Jahren die Bezeichnung Sadomasochismus und soll auf die Pluralität der darunter gefassten Praktiken verweisen.

<sup>50</sup> Es gibt sogar offizielles *Fifty Shades* Merchandise – über die Homepage der Autorin können Sex-Spielzeuge, eine Wein-Kollektion und ein Teddybär zum Thema erstanden werden.

Dass sich vielfach auch feministische Theoretiker\*innen zu Wort melden, beziehungsweise der Feminismus in Besprechungen von *Fifty Shades* ein zentrales Thema ist, ist sicherlich der Tatsache geschuldet, dass das Buch eine klar von Machtstrukturen durchfurchte Beziehung der Protagonistin beschreibt und vor allem von Frauen gekauft, gelesen und geliebt wird. Die Frage der Forschenden lautet: Lässt diese Korrelation Rückschlüsse auf Fantasien und weibliches Begehren zu?

## **Körperdarstellungen in *Fifty Shades of Grey***

### **Mängelwesen Anastasia Steele**

Durch den Einsatz der Ich-Erzählerin greift auch *Fifty Shades* auf einen für das *postfeministische* Genre der Chick-Lit typischen Erzählmodus zurück. Parallel zu *Feuchtgebiete*, wird dadurch der Eindruck der Nähe zur Protagonistin erweckt, die durch ihre Darstellung als fehlerhaft noch verstärkt wird. Schon mit den ersten Worten des Romans wird deutlich, dass sich Anastasia, kurz Ana, als Mängelwesen betrachtet:

I scowl with frustration at myself in the mirror. Damn my hair – it just won't behave [...] I roll my eyes in exasperation and gaze at the pale, brown-haired girl with blue eyes too big for her face staring back at me, and give up. My only option is to restrain my wayward hair in a ponytail and hope that I look semi-presentable. (FS, 3)

Es findet sich bereits hier ein Hinweis darauf, dass Ana im Gegensatz zu ihrer Eigenwahrnehmung eine im Allgemeinen attraktive Frau ist. Das wird durch das unerwiderte romantische Interesse von Arbeits- und Studienkollegen noch unterstrichen. Dennoch sind Selbstzweifel – zumindest zu Beginn – Anastasias markanteste Charaktereigenschaft:

Romantically, though, I've never put myself out there, ever. A lifetime of insecurity – I'm too pale, too skinny, too scruffy, uncoordinated, my long list of faults goes on. (FS, 51)

Es ist vor allem die Präsentation ihres Körpers nach außen, die der Studentin zu schaffen macht.

Mit der Figur ihrer besten Freundin Kate, die als Verkörperung eines *postfeministischen* Ideals von Weiblichkeit gelesen werden kann, wird die vermeintliche Mangelhaftigkeit der Protagonistin umso mehr unterstrichen.

Her family has money, and she's grown up confident and sure of her place in the world. She doesn't take any crap. [...] She's all tiny camisole, tight jeans and high

heels, hair piled high with tendrils hanging down softly around her face, her usual stunning self. (FS, 37, 56)

Nicht nur ist sie wunderschön, selbstbewusst und bestimmt, sie verzaubert auch reihenweise Männer: „Kate always manages to ensnare men. She is irresistible, beautiful, sexy, funny, forward ... all the things that I'm not” (FS, 84).

Informationen über die beste Freundin werden von Ana immer nur in Abgrenzung zu sich selbst präsentiert: „She has a curvy, slim figure to die for. [...] Could I feel more inadequate?” (FS, 188). Das legt eine zeitgenössische Vergleichsmentalität dar, die durch das Übermaß an Darstellungen von hegemonialer Weiblichkeit in visuellen Medien stark zugenommen hat. Kate dient Ana als Abreibbild, um sich selbst als Charakter im Sinne einer Bridget Jones zu gestalten. Im Gegensatz zu Jones, die gerade dadurch zur Identifikationsfigur wird, dass ihr Körper nicht (ganz) dem Ideal entspricht, sind es bei der *Fifty Shades*-Heldin jedoch nur ein paar verschönernde Handgriffe und das Begehren eines Mannes, die sie von ihrer (offenbar ungerechtfertigten) Unsicherheit befreien und aus ihr ebenfalls einen *postfeministischen* Idealtypus schaffen.

Rosalind Gill beschreibt dies als „makeover paradigm“:

This requires people (predominantly women) to believe, first, that they or their life is lacking or flawed in some way; second, that it is amenable to reinvention or transformation by following the advice of [...] experts[.] (Gill 2007b, 156)

Expertin ist in diesem Fall ihre schon perfekte Freundin, die Ana hilft sich auf ein Treffen mit Christian Grey vorzubereiten:

Under Kate's tireless and frankly intrusive instruction, my legs and underarms are shaved to perfection, my eyebrows plucked, and I am buffed all over. It has been a most unpleasant experience. But she assures me that this is what men expect these days. (FS, 85)

Diese Verdeutlichung der Unnatürlichkeit und Unannehmlichkeit moderner Körperpflegerituale und deren Zielgerichtetheit auf den *male gaze*<sup>51</sup> könnte an diesem Punkt als Kritik derselben gelesen werden. Die Reflexion schlägt jedoch einige Seiten später in das Gegenteil um – nämlich dort wo ihr Körper den Blicken und Berührungen von Christian standhalten muss.

He moves down my arms, then beneath them to my underarms, washing gently. I'm so glad Kate insisted I shave. (FS, 134)

---

<sup>51</sup> Mit Christian Grey erhält der *male gaze* in *Fifty Shades* eine schon fast karikaturistische Personifikation. Unzählige Male fallen Formulierungen wie „He stands and gazes at me” oder „He stands back to gaze at me. *I'm naked for heaven's sake*. I flush crimson.“ (FS, 133).

Ana bestätigt und reproduziert damit die Notwendigkeit der Körpermodulation für das weibliche Selbstwertgefühl.

Dass dieses *persönliche* Wohlbefinden im Kontext einer patriarchal geprägten Vorstellung von Weiblichkeit eine zentrale Rolle spielt, wird auch am Vertrag ersichtlich, mit dem Christian die Rahmenbedingungen ihrer BDSM-Beziehung setzt.

The submissive will ensure she achieves a minimum of seven hours' sleep a night [...] The submissive will eat regularly [...] from a list of prescribed foods [...] The dominant shall provide the Submissive with a personal trainer four times a week in hour-long sessions [...] The Submissive will keep herself clean and shaved and/or waxed at all times. (FS, 105f)

The Submissive will ensure that she procures oral contraception and ensure that she takes it as and when prescribed to prevent any pregnancy. (FS, 107)

Jene Forderungen stellen die vollständige Verfügung über den Körper der Studentin dar. Es ist eine Art Bausatz für das perfekte (weibliche) Wesen: gesund, diszipliniert, trainiert, sauber, glatt und ohne Konsequenzen. Und obwohl Ana sich brüskiert, selbstbestimmt über die Konditionen verhandelt und den Vertrag schließlich nie förmlich unterschreibt, legt er doch die Rahmenbedingungen und den Grundtenor dessen fest, was von ihr erwartet wird.

Patricia Boyd betont in diesem Zusammenhang die Relevanz der eigenen, freien Entscheidung für das *postfeministische* Weiblichkeitsideal:

[S]ince the contract insists that both parties consent to the premises, it suggests that Anastasia is freely choosing the objectification through her adherence to the rules. (Boyd 2015, 107)

Durch das Zugeständnis des Einvernehmens entwickelt sich rund um diesen Vertrag statt eines Zwangsverhältnisses ein Machtverhältnis im Sinne Foucaults. Anas Entscheidungsfreiheit ist dabei zentral, ihre Möglichkeiten werden jedoch von seinen Forderungen geleitet.

Zwischen Steele und Grey besteht aber schon vor dem sexuellen Kontakt und der eindeutigen Polarisierung in *Submissive* und *Dominant* ein Ungleichgewicht, das sich auch an ihren Körpern ablesen lässt.

Parallel zu Kate, wird Christian in seiner Körperlichkeit als unfehlbarer „Adonis“ (FS, 8) beschrieben:

So young – and attractive, very attractive. He's tall, dressed in a fine grey suit [...] with unruly dark copper-colored hair and intense, bright grey eyes that regard me shrewdly (FS, 7)

He looks so comfortable, so at ease with his body, I envy him. Here's me, all gawky and uncoordinated, barely able to get from A to B without falling on my face. (FS, 42)

Ana hingegen hat sich in seiner Gegenwart kaum unter Kontrolle und zeigt es durch unwillkürliche Körper-(fehl)-funktionen. Sie ist unsicher, stolpert, errötet oder bekommt eine quietschende Stimme. In den meisten Fällen wird diese Unangepasstheit durch ihre durcheinandergeratenen Hormone begründet – „leaving me a quivering mass of raging female hormones“ (FG, 31) – eine populäre und sexistische Idee, die vor allem als Zuschreibung für Frauen Verwendung findet.<sup>52</sup>

Doch schließlich – nach dem erfolgreichen Umstyling durch ihre Freundin und der wiederholten Bestätigung durch Christian – schöpft Ana aus der Befolgung der ihr vorgelegten Normen selbst Macht.

Ana is at the center of a narcissistic fantasy that she controls [...] She also gets to feel powerful by bringing a wealthy, creative, and controlling man to his knees. (Ramsland 2012, 219f)

Diese Vorstellung der Machtergreifung durch das Ausnutzen patriarchaler Strukturen bedient eine wichtige Trope eines *postfeministischen* Ideals.

It's such a turn-on knowing that it's my body making him feel this way. (FS, 135)

Oder wie Kate Taylor es ausdrückt, ist *postfeministischer* Raunch nicht die Absage an den Feminismus, sondern “it's about rediscovering the joy of being loved for your body” (Taylor 2006).

Für *Fifty Shades* bedeutet das, dass sich Ana zwar in eine durch soziale Normen und den Vertrag geprägte Vorstellung von Weiblichkeit zwingt, aus ihr heraus jedoch daran arbeitet Christian in den Mann zu verwandeln, den sie gerne hätte. Im Buch wird dies als eine Form von *Empowerment* dargestellt (Vgl. Boyd 2015, 108). Letztlich verbleiben jene Errungenschaften jedoch im existierenden System und verstärken dieses noch.

[T]he key paradox is (as highlighted by Anastasia's character in the book) that women's perceived empowerment often resembles stereotypical behaviors and beliefs that have been ascribed as “appropriately” feminine. (Boyd 2015, 104)

Im Vergleich mit *Feuchtgebiete* stellt sich auch die Frage nach der Darstellung von weniger repräsentierten Körperfunktionen/-gefühlen. Hier lässt sich in E.L. James Werk

---

<sup>52</sup> Hormone im Zusammenhang mit Geschlecht sind ein überaus spannendes Thema. Denn obwohl beide Geschlechter über dieselben Hormone (wenn auch in unterschiedlichen Konzentrationen) verfügen, gibt es weiblich und männlich konnotierte. Testosteron ist dabei das Hormon der Männer – gut für Muskelaufbau, steigert den Sexualtrieb und macht im schlechtesten Fall aggressiv. Frauen werden dagegen durch Östrogen und Progesteron gesteuert, das macht sie sensibel, launisch und reizbar. Dass diese Zuschreibungen wissenschaftlich nicht belegt sind, sondern im Gegenteil als kulturelle Konstrukte entlarvt werden (Vgl. Langer 2012, 40), spielt für die populär-sexistischen Argumentationen keine Rolle.

kaum eine Übertretung der literarischen Norm finden, es bleibt vornehmlich bei gängigen Umschreibungen und vagen Andeutungen:

I could gaze at him all day, but I have needs – bathroom needs. (FS, 125)

Direkt angesprochen auf ihr Schnarchen reagiert die Protagonistin echauffiert und belehrt ihren Liebhaber über etablierte Kommunikationsgepflogenheiten. In einem E-Mail schreibt sie:

I DO NOT SNORE. And if I do, it's very ungallant of you to point it out. You are no Gentleman Mr. Grey! (FS, 461)

Damit weist sie ihn explizit an, Dinge nicht anzusprechen. Sie beteiligt sich also proaktiv an der Unsichtbarmachung normaler (weiblicher) Körperreaktionen.

There's blood on the sheets – evidence of my lost virginity. I flush, embarrassed, pulling the duvet tighter around me. (FS, 123)

Scham ist für Anastasia, – ganz im Gegensatz zu Helen Memel – zumindest vor ihrer Transformation, ein konstanter Begleiter und Teil ihrer jugendlich-naiven Charaktersausstattung.

### Sexualität: Von Maria zu Magdalena

Besonders in Bezug auf Sexualität ist Anastasia zunächst von Scham ergriffen. Die jungfräuliche, 21-Jährige macht mit dem routinierten Milliardär ihre ersten sexuellen Erfahrungen. Ähnlich wie bei *Feuchtgebiete* ist die Protagonistin damit in einem möglichst jungen Erwachsenenalter<sup>53</sup>.

Dass ihre Jugendlichkeit für das sexuelle Interesse des Protagonisten zentral ist, wird an mehreren Stellen im Buch sichtbar. Christian nennt sie sein „[n]aughty, sweet girl“, oder er weist sie an: „Come for me, baby“ (FS, 120f). Diese Infantilisierung ihrer Weiblichkeit wird jedoch nicht nur von ihm vorangetrieben, auch Ana wirkt an der Produktion ihres Images als mädchenhaft mit:

I [...] tie my hair in pigtails. Yes! The more girly I look perhaps the safer I'll be from Bluebeard. (FS, 126)

Dies unterstreicht neben ihrer Jugend auch ihre übermäßige Naivität – denn kontrastierend zu Helen aus *Feuchtgebiete* ist Ana alles andere als aufgeklärt:

---

<sup>53</sup> Obwohl die rechtliche Volljährigkeit sowie das die Sexualität betreffende *age of consent* auch im gesamten englischsprachigen Raum bei (max.) 18 Jahren liegt, steht in den USA mit dem Alkoholverbotsalter eine letzte Altershürde mit 21 Jahren an. Danach besteht kein Zweifel mehr am Erwachsenenstatus einer Person.

He's still holding my hand. I'm in the street and Christian Grey is holding my hand.  
No one has ever held my hand. (FS, 41)

Nicht nur hatte sie bislang keine (intimen) Beziehungen, sie hatte auch keinerlei Interesse an Selbstbefriedigung.

"Show me how you pleasure yourself."  
What? I frown.  
"Don't be coy, Ana, show me," he whispers.  
I shake my head. "I don't know what you mean." My voice is hoarse. I hardly recognize it, laced with desire.  
"How do you make yourself come? I want to see."  
I shake my head.  
"I don't," I mumble. (FS, 114)

Damit wird sie zur Versinnbildlichung einer puritanischen Fantasie von Keuschheit, die allerdings, *postfeministisch* gedreht, ihren Ursprung nicht in religiöser Überzeugung, sondern in der Ermangelung an adäquaten Partnern und ihrem generellen Desinteresse an Sexuellem hat.

Es bedarf jedoch nur eines milliardenschweren, gutaussehenden Kontrollfreaks, um Anastasias Lustempfinden und die „Göttin in ihr“ zu erwecken.

Innerhalb eines Abends und wenigen Minuten, in denen ihr Christian „normalen Blümchensex“ zur Korrektur ihrer Jungfräulichkeit anbietet, wird Ana drei Orgasmen haben. Den ersten nur unter Berührung ihrer Brustwarzen, eine zweiten durch Penetration:

"Come for me, Ana," he whispers breathlessly, and I unravel at his words, exploding around him as I climax and splinter into a million pieces underneath him. (FS, 118)

Und schließlich, darauffolgend, einen dritten:

"You. Are. Mine. Come for me, baby," he growls. His words are my undoing, tipping me over the precipice. My body convulses around him, and I come, loudly calling out a garbled version of his name into the mattress. (FS, 121f)

Auf sein Wort und durch seine Bestätigung mutiert Anastasia von der unschuldigen, ungeschickten Jungfrau zur schambefreiten Sexgöttin, die allzeitbereit und lustvoll auf Christians Zeichen wartet.

Aus einem Körper, mit dem sie sich zuvor gar nicht, oder nur abschätzig beschäftigt hat, kann sie plötzlich ungeahntes Lustpotential schöpfen. Es wird hier jedoch auch deutlich, wie sehr ihr Lustempfinden durch seine Verbalisierungen und sein Begehren gesteuert ist. Schließlich entwickelt sie sich nicht nur zu einem *postfeministischen* – weil lustvollen –, sondern vor allem zu *seinem* Ideal:

“Why would I do that?”  
“To please me,” he whispers[.]  
Please him! He wants me to please him! I think my mouth drops open. Please  
Christian Grey. And I realize, in that moment, that yes, that’s exactly what I want to  
do. I want him to be damned delighted with me. It’s a revelation. (FS, 100)

Hier findet Ana – ganz im Sinne Kate Taylors – offenbar die Freude daran von Männern für ihren Körper begehrt zu werden (Vgl. Taylor 2006). Jener Logik entsprechend spielt das Lustempfinden der emanzipierten Frau passenderweise den Erwartungen des Patriarchats in die Hände.

### BDSM Mainstreaming oder sexuelle Devianz?

Der interessanteste Aspekt an *Fifty Shades* ist sicherlich die Darstellung der BDSM-Beziehung. Sadomasochistische Praktiken wurden lange Zeit nicht nur als Perversion der Norm pathologisiert<sup>54</sup>, sondern deren (literarische) Darstellung auch sanktioniert.<sup>55</sup> Dass die Veröffentlichung von *Fifty Shades* in dieser Form und Breitenwirksamkeit möglich war, ist sicherlich der sogenannten *Neosexuellen Revolution* zuzurechnen. Volkmar Sigusch beschreibt mit diesem Begriff die in den letzten Jahrzehnten vonstatten gegangene Pluralisierung von Geschlechtern, Sexualitäten und Beziehungen, „die sich den alten Ängsten, Vorurteilen und Theorien entziehen“ (Sigusch 2005, 7). Diese Entwicklung wird jedoch auch mit dem Neoliberalismus enggeführt.

[N]eo-liberalism allows for a flexibilization of sexual and gender norms, while it enforces the social imperative of competition and of profit-oriented selfishness.  
(Woltersdorff 2011, 164)

Parallel zum Konzept *Postfeminismus*, sind auch Neosexualitäten davon geprägt, dass Geschlechterrollen sowohl flexibilisiert als auch verstärkt werden (Vgl. Ebd. 173). Dies lässt sich auch an *Fifty Shades of Grey* beobachten.

Grundsätzlich liegt die Argumentation nahe, dass E. L. James Romantrilogie zur Popularisierung und Anerkennung von immer noch im Bereich der sexuellen Devianz

---

<sup>54</sup> Obwohl es heute den Zusatz einer damit einhergehenden psychischen Belastung gibt, wird sexueller Sadomasochismus als Diagnose immer noch in der aktuellen Ausgabe des Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-5) geführt (Vgl. Leistner und Mark 2016, 466).

<sup>55</sup> Namenspatron Marquis de Sade wurde für seine Schriften verfolgt und zensiert, Sacher-Masochs „Venus im Pelz“ stand bis 2001 auf der Liste jugendgefährdender Schriften in Deutschland und die „Geschichte der O.“ ist als eigenständige Ausgabe in Deutschland immer noch auf dem Index (Vgl. Schulz 2015, 208).

verorteten BDSM-Praktiken – und damit zur sexuellen Emanzipation von tradierten Normen – beiträgt.

Bei näherer Betrachtung der Beziehung zwischen Ana und Christian, wird jedoch klar, dass hier eher traditionelle, wenn nicht sogar problematische Bilder (re)produziert werden.

In sadomasochistischen Beziehungen sind Kommunikation und Vertrauen die wichtigsten Komponenten (Vgl. Leistner und Mark 2016, 466): „It’s why people let others tie them up naked, or prod them with an electric wand, or lash them with a 10-foot whip“ (Green 2015). Das setzt jedoch auch Kenntnis über eigene Vorlieben und Lustempfinden, sowie die Fähigkeit dieses zu kommunizieren voraus.

Durch die ihr fehlenden Erfahrungen, kann Ana keinen dieser Punkte erfüllen. Katie Roiphe trifft den Nagel diesbezüglich auf den Kopf:

One of the salient facts about Fifty Shades of Grey’s Anastasia Steele is that she is not into sadomasochism, she is just in love with Christian Grey[.] (Roiphe 2012)

Christian Greys Klarstellungen und der von ihm vorbereitete Vertrag machen aus ihr keine gleichberechtigte Verhandlungspartnerin, sondern stellen sie vor ein Ultimatum:

“Well, apart from the NDA, a contract saying what we will and won’t do. I need to know your limits, and you need to know mine. This is consensual, Anastasia.”  
“And if I don’t want to do this?”  
“That’s fine,” he says carefully.  
“But we won’t have any sort of relationship?” I ask.  
“No.”  
“Why?”  
“This is the only sort of relationship I’m interested in.” (FS, 103)

Sie hat die Wahl sich seinen Vorstellungen zu fügen oder ihn zu verlieren. Durch ihre emotionale Abhängigkeit entscheidet sie sich immer wieder für Ersteres.

Obwohl Ana in knapp 73% aller sexuellen Interaktionen explizit und in weiteren 18% implizit (Vgl. Leistner und Mark 2016, 474) einwilligt – Stichwort „consent“ – ist die Motivation ihrer Zustimmung oft von zweifelhafter Qualität. Es ist nämlich in den meisten Fällen weniger Lust, die Ana ihre „Strafen“ bereitwillig ertragen lässt, sondern die Angst Christian zu verlieren. Sie selbst fasst es in einem E-Mail an ihren Partner treffend zusammen:

You were right when you said I didn’t have a submissive bone in my body ... and I agree with you. Having said that, I want to be with you, and if that’s what I have to do, I would like to try, but I think I’ll suck at it and end up black and blue – and I don’t relish that idea at all. (FS, 395)

Wenngleich sie zeitweise Gefallen an den sadomasochistischen Praktiken findet, bleibt der Grundtenor ihres inneren Monologs auf das *Ertragen* seiner Vorliebe gerichtet:

It's not painful as such – well, it is, but not unbearable. It's somehow manageable and yes, pleasureable ... even. I groan. Yes, I can do this. (FS, 365)

Nach Lisa Downing läuft diese Form der leichten, oder gar vorgetäuschten Unterwerfung parallel zu einer (nicht-erotischen) weiblichen Gefügigkeit (Vgl. Downing 2013, 97).

Angelehnt daran, schlägt auch Anastasias romantische Agenda in dieselbe Kerbe einer traditionell femininen Rollenzuschreibung. Eine der wenigen Szenen, in denen die Protagonistin selbst die Initiative ergreift, illustriert ihre Rolle in der Beziehung.

Deep down I would just like more, more affection, more playful Christian, more ... love. [...]  
“I still want more,” I whisper.  
“I know,” he says. [...] “For you, Anastasia, I will try.” He’s radiating sincerity. And that’s my cue. I unbuckle my seatbelt, reach across, and clamber into his lap, taking him completely by surprise. (FS, 355)

Ihre Erregung rührt von seinem impliziten Eingeständnis, genug für sie zu empfinden, um zu versuchen auch ihren Bedürfnissen nachzukommen.

Zwar partizipiert Ana an den sadomasochistischen Rollenspielen ihres Freundes, sie kann jedoch keinesfalls als BDSM-praktizierend gelesen werden.

Dies ist für den Erfolg der Trilogie und das Identifikationspotential ihrer Protagonistin essentiell:

[S]he indulges in the slightly out-there fantasy of whipping and humiliation without actually taking responsibility for any off-kilter desires. (Roiphe 2012)

Im Kontrast dazu steht Christian Grey, der bezogen auf die Sexualität als glaubwürdiger Vertreter jener neosexuellen Gruppe gesehen wird: Er weiß genau, was er will und kommuniziert dies klar mit einem seine Grenzen darlegenden Vertrag. Dennoch wird übermäßig transgressives Potential von BDSM nur angekratzt: Alle Praktiken, die annähernd gefährlich sein könnten, oder mit dem Etikett des Ekels belegt sind, werden auf seiner „Hard Limits“<sup>56</sup>-Liste per Definition als abnorm und inakzeptabel von vornherein ausgeschlossen. Damit wird die Grenze zwischen normaler und *perverser* Sexualität keineswegs aufgebrochen, sondern lediglich in ihrem Ansatz verschoben

---

<sup>56</sup> Dazu gehören Feuer, Urin und Fäkalien, Blut, Messer, Nadeln, gynäkologische Instrumente, Elektrizität und Atemkontrolle.

(Vgl. Schulz 2015, 226), beziehungsweise an einer Stelle weiter gefestigt, die bereits determiniert war.<sup>57</sup>

Vielfach diskutiert wird auch Greys über die Grenzen des Schlafzimmers hinausreichende Vorstellung von BDSM. Es geht für ihn nämlich nicht nur um sexuelles Rollenspiel, sondern um die vollständige Kontrolle über seine Partnerin. Dies reicht von den im Vertrag gelisteten Vorschriften zur Körperpräsentation, Nahrungsaufnahme und Kontaktbeschränkungen bis hin zu regelrechtem Stalking. Jennifer Armintrout unterstreicht die Problematik seines Verhaltens – und der Bewunderung, die ihm trotzdem entgegengebracht wird –, indem sie ein einfaches Gleichnis aufstellt: Was würden wir tun, wenn unsere Schwester oder Tochter an Anastasias Stelle wäre?

Do you pick up the vibrator and fantasize about him, or do you pick up the phone and call the police? (Armintrout 2012, 89)

Diese Gegenüberstellung ist selbstverständlich verkürzt, da Fiktion und Realität nicht austauschbar sind. Dennoch wird schon durch das Genre ein (erhoffter) Realitätsbezug hergestellt, der es, verbunden mit der Reichweite der Trilogie, durchaus nötig macht, die implizit vermittelten Problematiken zumindest aufzuzeigen. Man könnte *Fifty Shades* nämlich durchaus die „Erotisierung männlicher Dominanz“ (Downing 2013, 94) (inner- und außerhalb des Sexuellen) konstatieren.

Auch in Bezug auf die potenzielle Ent-Stigmatisierung von BDSM ist die Korrelation zwischen seiner sexuellen Dominanz und seinem manipulativen und kontrollsüchtigen Verhalten gegenüber seiner Partnerin problematisch. Es bedient die im psychologischen Diskurs längst entkräftete Mär, dass die sexuellen Vorlieben eine Spiegelung der Persönlichkeit wären (Vgl. Ebd. 99).

Doch der Text geht noch weiter: Seine sexuelle Vorliebe ist nämlich nicht nur Teil seiner dominanten Persönlichkeit, sondern beides ist vielmehr Ergebnis einer traumatisierenden Kindheit:

“Why do you need to control me?”  
“Because it satisfies a need in me that wasn’t met in my formative years.”  
“So it’s a form of therapy?”  
“I’ve not thought of it like that, but yes, I suppose it is.” (FS, 437)

---

<sup>57</sup> „So scheint die »Normalisierung« nur einen kleinen Teil der SM-Spielarten zu umfassen. Dabei entspricht das Spektrum der normalisierten Praktiken – Fesselspiele und leichtes Spanking – weitgehend dem Repertoire der in *Shades of Grey* vorgestellten Praktiken.“ (Schulz 2016, 93)

James borrows a cod psychoanalytic model of childhood trauma and reinforces the commonplace that the person who seeks non-normative sex is inevitably a victim who misguidedly seeks therapy through reparative adult acting-out. (Downing 2013, 98)

Damit wird Christian Grey und mit ihm die Ausübung von BDSM eindeutig als pathologisch markiert. Eine Markierung die durch die Auflösung seiner sexuellen Devianz in Liebe und Heirat nur verstärkt wird.

### *Fifty Shades* als BDSM-Romanze

Auf der Ebene der Erzählung könnte Grey durchaus als *Byron'scher Held* klassifiziert werden: Er ist mysteriös, psychisch versehrt und physisch gewalttätig, aber auch stark, gutaussehend und vermögend.

His is a hypersexualized version of Mr. Rochester in *Jane Eyre*, Rhett Butler in *Gone with the Wind*, Mr. Darcy in *Pride and Prejudice*, and Heathcliff in *Wuthering Heights*. (Boyd 2015, 112)

Teil dieses Archetyps ist auch die Rettung seiner Seele durch die Liebe einer Frau.

So fügt sich auch Anastasia in ein allzu bekanntes Muster:

He's not a hero, he's a man with serious, deep emotional flaws, and he's dragging me into the dark. Can I not guide him into the light? (FS, 355)

Schließlich gelingt es Ana ihren Partner von seiner quälenden Vergangenheit zu befreien und ihre Probleme lösen sich – wie in unzähligen Liebesromanen – in Ehe und Familienglück auf. Die Liebe Anas scheint das Gegenmittel zu Greys Perversion zu sein, von der er sich schließlich zugunsten eines Familienlebens größtenteils verabschieden kann.

[It's what] the woman desires and the man needs. (Downing 2013, 100)

Abseits des *Marriage Plots* und der Rettung Christians, kommt auch das Sujet der *Jungfrau in Nöten* zur weiteren Verdeutlichung traditionell femininer und maskuliner Rollenbilder nicht zu kurz:

It all happens so fast – one minute I'm falling, the next I'm in his arms and he is holding me tightly against his chest. (FS, 48)

Ein weiteres literarisches Klischee findet sich auch in der Verbildlichung Anas innerer Zerrissenheit durch die Figurationen ihrer „inner goddess“ und ihres „subconscious“. Ihr „subconscious“ stellt dabei – ganz im Gegenteil zu Freuds Konzeption – die sozial geprägte Stimme dar, die Anas Verhalten an normativen Vorstellungen misst und bewertet.

My subconscious has woken. She's staring at me with pursed lips, tapping her foot.  
So you've just slept with him, given him your virginity, a man who doesn't love you.  
In fact, he has very odd ideas about you, wants to make you some sort of sex slave.  
ARE YOU CRAZY? She is shouting at me. (FS, 126)

Die Rolle, die das „subconscious“ einnimmt, könnte auch mit einer anti-sex-feministischen Position verglichen werden (Vgl. Srdarov und Bourgault du Coudray 2016, 351). Diese These erhärtet sich vor allem im Kontrast mit der „inner goddess“: Eine immer bereite Stimme inhärenter Femininität, die Ana dazu anhält ihre Lust frei auszuleben.

[M]y inner goddess is swaying and writhing to some primal carnal rhythm. She's so ready. (FS, 485)

Die innere Göttin folgt der *postfeministischen* Idee von Ermächtigung durch sexuelle Aktivität, Entscheidungsfreiheit und gesteigertes Selbstvertrauen.

Boyd argumentiert, dass beide Figurationen Teil einer sozial akzeptierten Weiblichkeit sind und die Widersprüchlichkeit dieser beleuchten. Sie verweist dabei auf die ewige Dichotomie zwischen dem Engel und der Hure – being a „good girl“ yet being „up for it“ at all times. (Vgl. Boyd 2015, 109)

Eine Szene in der Ana Christian darauf anspricht, wieso er ihr eine Ausgabe von *Tess of the d'Urbervilles* geschenkt hat, klärt Anastasias Tendenz:

“It seems appropriate. I could hold you to some impossibly high ideal like Angel Clare or debase you completely like Alec d'Urberville,” [...] “If there are only two choices, I'll take the debasement.” I whisper, gazing at him. My subconscious staring at me in awe. (FS, 95)

Das Aufgreifen und (ironische) Verhandeln von feministischen Positionen ist Teil einer *postfeministischen* Erzählstrategie, die in *Fifty Shades* durchaus zu Tragen kommt.

Dennoch gelingt es der Trilogie nicht wirklich ein emanzipiertes Frauenbild zu schaffen. Eher kommt es zur Reproduktion maximal traditioneller Geschlechterrollen, die sich verpackt in einer Erotik-Romanze als frivol und modern präsentieren. Auch die Transgression durch die Darstellung von BDSM-Inhalten ist nur eine vermeintliche oder zumindest geringe, da auch sie sich innerhalb bereits etablierter Normen bewegt.

*Fifty Shades* ist alles das, was Imelda Whelehan in Bezug auf Chick lit kritisiert:

[C]hick lit provides a post-feminist narrative of heterosex and romance for those who feel that they're too savvy to be duped by the most conventional romance narrative. (Whelehan 2005, 186)

Nicht nur auf erzähltheoretischer Ebene folgt *Fifty Shades of Grey* dem Modell eines klassischen (erotischen) Liebesromans, auch sprachlich und stilistisch bewegt es sich eher im Genre der Groschenromane.

Trotz der expliziten Inhalte wird die Sprache selbst nie explizit – sie bleibt vage, blumig und klischeebehaftet:

And he's inside me, quickly filling me. I moan loudly. He moves, pounding into me, a fast, intense pace against my sore behind. The feeling is beyond exquisite, raw and debasing and mind blowing. (FS, 275f)

I suck harder, flicking the tongue around his impressive erection. [...] I pull him deeper into my mouth so I can feel him at the back of my throat and then to the front again. My tongue swirls around the end. He's my very own Christian Grey-flavored popsicle. (FS, 137)

In *Fifty Shades* geschieht genau das, was Charlotte Roche mit *Feuchtgebiete* anprangert: nämlich, dass der Körper unbenannt bleibt und weibliche Sexualität weiterhin innerhalb eines patriarchal geprägten Systems mit einem maximal stereotypen Vokabular beschrieben wird.

## Kann Versklavung Befreiung sein? Zur Rezeption von *Fifty Shades of Grey*

Bei näherer Betrachtung des Texts scheint demnach durch, dass das skandalöse Potential von *Fifty Shades* hauptsächlich in seinem übermäßigen Erfolg begründet liegt. Vor allem das Erscheinen der Filme, das eine noch größere Verbreitung der Texte sicherte, ließ die Wogen hochgehen: Kritiker\*innen protestierten vor den Kinos gegen die Veröffentlichung und riefen zum Boykott der Serie auf (Vgl. Srdarov und Bourgault du Coudray 2016, 349).

Erotische (und auch BDSM-spezifische) Darstellungen in Romanen gibt es seit mehreren Jahrhunderten, neu ist aber, dass es das Genre des erotischen Liebesromans – das gemeinhin eher in die Kategorie einer „Schundliteratur“ fiel – in den Mainstream, und damit über das literarische Feld hinaus, geschafft hat. Über 100 Millionen verkaufte und in 51 Sprachen übersetzte Exemplare werfen die Frage auf, was Leser\*innen an diesen Büchern fesselt. Eine Frage, um die sich auch die meisten Pressestimmen und wissenschaftlichen Texte drehen.

Dabei spielt die Publikationsgeschichte eine nicht unwesentliche Rolle. Denn hier wurde das Pferd gewissermaßen von hinten aufgezümt: Autorin E. L. James hatte ihren Text ursprünglich unter dem Pseudonym „Snowqueens Icedragon“ auf einer Fan-Fiction-Seite in Anlehnung an die *Twilight*-Saga von Stephenie Meyer veröffentlicht – und erfreute sich schon dort einiger Beliebtheit. Nach einigen Umarbeitungen erschien der erste Teil der Trilogie schließlich bei einem australischen E-Book und Print-on-Demand-Verlag. Der Erfolg der Texte ist dabei der Mundpropaganda<sup>58</sup> begeisterter Leser\*innen und dem Aufkommen von E-book-readern zuzuschreiben und führte in Folge dazu, dass *Fifty Shades* mit Vintage Books von einem Randomhouse-Verlag übernommen wurde. Und das alles, trotz der beinahe universell negativen Kritiken zur Qualität des Textes (Vgl. Ellis-Petersen 2018).

For years, centuries even, the publishing industry and literary world's definition of good was the only one that mattered. If we didn't think something was good, it didn't get agented, it didn't get published, bookshops didn't stock it and it didn't sell[.] (Ebd.)

---

<sup>58</sup> Durch virales Marketing über Soziale Medien eröffnen sich seit einigen Jahren neue Dimensionen für die Reichweite von Mundpropaganda.

Zusätzlich zur veränderten Funktion der Literaturkritik – wie sie auch schon bei *Feuchtgebiete* zu beobachten war – ist in diesem Fall also auch das Verlagswesen mit einem bereits erfolgreichen Text konfrontiert.

Zumindest die Leser\*innen scheinen sich über die Qualitäten der Trilogie einig zu sein: 73% der über 26.000 *Amazon*-Bewertungen haben ein Fünf-Sterne-Rating. *Fifty Shades* ist gewissermaßen ein demokratisch gewählter Bestseller.

Mit dieser Hintergrundgeschichte drängt sich die Frage nach der Anziehungskraft der Texte mehr denn je auf: Warum verlangen Leser\*innen<sup>59</sup> geradezu nach einer qualitativ mangelhaften Geschichte über männliche Dominanz und problematische Beziehungsmodelle?

Vor allem in Bezug auf den (*Post*)Feminismus ist mit *Fifty Shades* eine neue Debatte um die Prävalenz von Fantasien über Unterwerfung<sup>60</sup> und weibliche Lust im Allgemeinen entbrannt:

We have worried that the popularity of this story is evidence that the older generation of feminists has failed to inspire feminist attitudes in our daughters, younger sisters and perhaps within ourselves. (Case und Coventry 2018, 633)

Referenzpunkt für viele Kritiker\*innen ist ein Kommentar von Katie Roiphe in der *Newsweek*. Roiphe selbst ist Vertreterin des (durch Sexualität) auf Selbstermächtigung ausgerichteten *New Feminism* und entwickelt zur Frage nach dem Grund für den Boom rund um das Werk eine nicht unumstrittene These:

[It] raises the question: is there something exhausting about the relentless responsibility of a contemporary woman's life, about the pressure of economic participation, about all that strength and independence and desire and going out into the world? It may be that, for some, the more theatrical fantasies of sexual surrender offer a release, a vacation, an escape from the dreariness and hard work of equality. (Roiphe 2012)

Damit markiert sie Sexualität nicht nur als abgekoppelt von Realität, sondern unterstreicht die *postfeministische* Idee davon, dass der Kampf um Gleichberechtigung für Frauen so erzwungen und erschöpfend sei, dass die Flucht in eine Fantasie (/Sexualität), in der klar verteilte, stereotype Rollen herrschen, eine willkommene Erleichterung darstelle.

---

<sup>59</sup> Bemerkenswert ist, dass in der Debatte um die Leserschaft fast ausschließlich von Leserinnen gesprochen wird – die Möglichkeit eines männlichen Lesers scheint ausgeklammert zu werden.

<sup>60</sup> In seiner Analyse von neun Studien zum Thema, fand Michael Castleman, dass etwa 31 – 57% der (amerikanischen) Frauen regelmäßige Vergewaltigungs-Fantasien haben (Vgl. Castleman 2010).

Der Roman befriedigt [...] ein [...] Bedürfnis. In modernen Beziehungen sind die Rollen zwischen den Geschlechtern oft nicht mehr klar verteilt. Das bringt vor allem in Hinblick auf unsere Liebesbeziehungen eine große Verunsicherung mit sich. (Husmann 2017)

Die sexuelle Unterwerfung Sorge also für die klaren Verhältnisse, die durch Gleichberechtigungsbestrebungen abhandengekommen sind und in die sich Frauen vor der Last ihres feministischen Alltags retten können.

Andere Autor\*innen halten dagegen, dass sexuelle Fantasien nicht abgekoppelt von sozialer Wirklichkeit gelesen werden können und die Darstellungen in *Fifty Shades* nicht nur patriarchale Gewalt erotisieren, sondern für Frauen nachteilige Strukturen (re)produzieren. Dabei wird dem Text nicht nur die Popularisierung von sexueller Gewalt, sondern vor allem von emotionalem Missbrauch attestiert (Vgl. Downing 2013; Potter 2012; Case und Coventry 2018; Altenburger u. a. 2017). Das Forschungsinteresse geht sogar so weit, dass zahlreiche Studien danach fragen, welche Auswirkungen *Fifty Shades* auf die (feministischen / sexistischen / BDSM-spezifischen) Einstellungen der Leser\*innen hat (Schulz 2015; Altenburger u. a. 2017; Case und Coventry 2018). Die Ergebnisse dieser Studien bleiben ambivalent und reichen von einer Korrelation bis hin zur Nicht-Konkordanz zwischen sexistischen Ideen und dem Lesen der Bücher.

Einige Rezensent\*innen zeigen sich überrascht von der neu entflammten Ernsthaftigkeit der Debatte zwischen Vertreter\*innen des Sex-Positivismus und des Anti-Sex-Feminismus, die vor allem im englischsprachigen Raum vorherrscht.

Einer der schärfsten Vorwürfe gegen die Bücher lautet, sie verherrlichten häusliche Gewalt. Der Vorwurf ist merkwürdig, denn es geschehen in Romanen dauernd Dinge, die sich kein Mensch in der Realität wünscht – man denke kurz an skandinavische Thriller[.] (Husmann 2017)

Wenke Husmann hat Recht, dass in Romanen dauernd Dinge passieren, die sich niemand wünscht und die Grenze zwischen Fiktion und Realität allzu gerne abhandenkommt. Der Vergleich mit dem skandinavischen Thriller hinkt jedoch an zweierlei Stellen: Erstens spielt der Thriller mit unserer Angst, also einem Gefühl, das wir in der Regel *nicht* erleben *wollen*. *Fifty Shades* als Liebesroman spricht hingegen unsere Sehnsüchte an. Der entscheidende Unterschied ist, dass Sehnsüchte Ausdruck des Verlangens sind – und damit per Definition etwas, das wir *wollen*. Zweitens ist der Realitätsbezug ein anderer: Von einem Serienmörder durch den skandinavischen Nadelwald verfolgt zu werden, ist ein Gedankenspiel, eine Szene, die hoffentlich den

meisten Menschen erspart bleibt. Sexualisierte und emotionale Gewalt hingegen, ist für unzählige Frauen immer noch traurige Realität<sup>61</sup>. Genau die Kombination dieser beiden Punkte, unterstützt durch den Erfolg der Trilogie, macht aus *Fifty Shades* ein für die Geschlechterforschung durchaus interessantes Thema, das zwar nicht für bare Münze genommen werden, aber durchaus auf die zugrundeliegenden Werte untersucht werden sollte. Denn auch sexuelle Fantasien – so sehr wir an das triebhafte, *natürliche* an ihnen glauben wollen – existieren nur innerhalb sozialer und kultureller Gefüge.

Our desires reflect and refract – even when they rework – our social relationships and historical locations. This does not mean that women are necessarily submissive and men dominant. But it does mean that gendered relations of power structure our sexual desires[.] (Potter 2012)

Abseits einer feministischen Auseinandersetzung hat *Fifty Shades* auch einige Reaktionen aus der BDSM-Szene hervorgerufen. In den meisten Artikeln, die sich mit dem Inhalt der Texte auseinandersetzen, kommt ein\*e Praktizierende\*r oder jemand, der\*die sich professionell mit dem Thema beschäftigt, zu Wort. Dabei sind die Meinungen relativ unisono: Die Popularisierung und der damit einhergehende „Sprung aus der Schmuddelzone“ (Praschl 2018) ist Grund zur Freude, die Darstellung im Buch sei jedoch keine echte Repräsentation von BDSM-Praktiken:

As several experienced BDSM practitioners emphasized to me, there are healthy, ethical ways to consensually combine sex and pain. All of them require self-knowledge, communication skills, and emotional maturity in order to make the sex safe and mutually gratifying. The problem is that *Fifty Shades* casually associates hot sex with violence, but without any of this context. (Green 2015)

Dennoch ist es mit *Fifty Shades* gelungen einen Diskurs um BDSM zu befeuern und jene Neosexualität zumindest in Ansätzen in die Mitte der Gesellschaft zu hieven. Die Thematisierung entspricht im Sinne eines „Porno chic“ auch der *postfeministischen* Tendenz zur generellen Sexualisierung der Kultur.

In der Analyse der Rezeption zu *Feuchtgebiete*, wurde deutlich wie auch Autorin Charlotte Roche Teil einer sexualisierten Kommunikation rund um ihr Werk wurde. Im Vergleich dazu macht sich bei *Fifty Shades* vor allem die Nicht-Präsenz der Autorin

---

<sup>61</sup> Statistiken zu diesem Thema sind erschreckend: In Österreich wurde jede fünfte Frau seit ihrem 15. Lebensjahr zumindest einmal sexuell oder körperlich genötigt (Pichler 2020). In Deutschland werden mehr als 20 Fälle von sexueller Nötigung pro Tag angezeigt. Eine EU-weite Studie zeigt, dass 2% aller Befragten Frauen innerhalb der letzten 12 Monate sexuell genötigt wurden (Clement 2017).

In den USA wird laut einer Studie des National Center for Injury Prevention and Control eine von 5 Frauen im Laufe ihres Lebens Opfer einer (versuchten) Vergewaltigung (Green 2015).

bemerkbar. Dies ist wohl auf zweierlei Gründe zurückzuführen: Durch die unglaubliche Erfolgsgeschichte der Texte scheint eine gezielte Autorinnenpräsentation kaum notwendig. Zweitens wäre diese marketingtechnisch vielleicht sogar kontraproduktiv gewesen.

Kontraproduktiv deshalb, weil Erika Leonard aka E. L. James nicht unbedingt ihrem selbst geschaffenen Idealtypus entspricht. Zur Zeit des Erscheinens des ersten Teils war sie 48 Jahre alt, verheiratet und Mutter von zwei Teenagern. Die Protagonistin ihres Romans hingegen ist blutjunge 21, wunderschön und sexuell vollkommen unerfahren. Eine geschickt inszenierte Verflechtung zwischen Autorin und Titelheldin – wie es bei *Feuchtgebiete* der Fall war – wäre hier schwierig.

Als Autorinneninstanz abgekoppelt von ihrem Werk, kommt E. L. James jedoch generell nicht oft zu Wort: Die wenigen (TV-)Interviews, die es mit ihr gibt, sind relativ kurz und sehr oberflächlich. Mit der Kritik an ihrem Werk wird sie nicht konfrontiert. Auch in Artikeln und Rezensionen ist ihr Gesicht eher selten zu sehen. Oft werden zur Bebilderung, anstatt Fotos der Autorin, Stills aus der erfolgreichen Filmreihe mit Dakota Johnson und Jamie Dornan verwendet.

Die österreichische Tageszeitung *Kurier* geht sogar so weit, dass gleich in mehreren Online-Artikeln zu *Fifty Shades* Fotos der befragten, attraktiven Expertinnen (Autorinnen, Sexualtherapeutinnen oder Erotik-Coaches) statt dem der Autorin abgedruckt wurden – versteht sich, dass zitierte männliche Kollegen nicht abgebildet wurden (Kuhn 2012b; 2012a; Praschl 2018; Kolisch 2012). Diese inzidente Zusammenstellung der Fotografien mit dem explizit erotischen Inhalt, zeigt wie sehr Medien weibliche Körper sexuell kodieren (Vgl. Gill 2007b, 150).

Nicole Kienzel – eine der befragten, schönen Sexualtherapeutinnen – hat übrigens eine interessante Antwort auf die Frage, wieso Frauen über Vergewaltigungen und Unterwerfung fantasieren: "Frauen sind viel narzisstischer als sie zugeben. Begehrt und umworben zu werden, ist eine ganz zentrale Fantasie von Frauen" (Praschl 2018). Und die Vergewaltigung sei die letzte Konsequenz des Um-jeden-Preis-begehrt-Werdens. Für Alice Schwarzer hingegen stellt der traditionell weibliche Masochismus den „Versuch der Seele, real erlittene Erniedrigung und Schmerz umzumünzen und lustvoll zu besetzen“ (Schwarzer und Jerzy 2012) dar.

Vermutlich sind beide Standpunkte Seiten ein und derselben Medaille – nämlich die, eine Frau im *postfeministischen* Medienzeitalter zu sein.

## Lena Dunham: *Not That Kind of Girl*

Etwa zeitgleich mit E. L. James Veröffentlichung von *Fifty Shades of Grey* sorgte auch Lena Dunham 2012 mit ihrer von der Kritik gefeierten Fernsehserie<sup>62</sup> *GIRLS* für Furore und avancierte in Folge zu „einer Stimme einer Generation“<sup>63</sup>. Die TV-Show – und mit ihr auch ihre Autorin, Regisseurin und Hauptdarstellerin Lena Dunham – geriet in den Mittelpunkt einer Debatte um (Post)Feminismus, White Privilege, Körper und Ästhetik. Und das vor allem deshalb, weil die Figuren ihrer Serie – vier junge Freundinnen in New York City<sup>64</sup> – ihre nackten, *unperfekten* Körper in unästhetischen Sexszenen zeigen und gewissermaßen orientierungslos keineswegs den *postfeministischen* Erfolgsmodellen anderer TV-Repräsentationen entsprechen.

Zwei Jahre danach folgte die autobiografische Textsammlung *Not That Kind of Girl*, in der Dunham episodenhaft Anekdoten aus ihrem eigenen Leben erzählt. Unter dem Untertitel *A Young Woman Tells You What She's „Learned“* versammelt Dunham Geschichten, die das Erwachsenwerden einer jungen Frau im *postfeministischen* New York der 2000er Jahre illustrieren.

Im Wesentlichen ist das Buch eine persönlichere Version der Fernsehserie. Auch hier geht es um die Hürden, denen junge Frauen ausgesetzt sind; um komplizierte, unschöne Sexualität, seltsame Beziehungen, Selbstoptimierung, Körperideale, physische und psychische Gesundheit, aber auch um Kunstschaffen, Feminismus und Privilegien.

[...] I am a girl with a keen interest in having it all, and what follows are hopeful dispatches from the frontlines of that struggle.” (NG, xvii)

Mit diesem Vorhaben stehen die Texte – im Gegensatz zu *Fifty Shades of Grey* und vergleichbar mit *Feuchtgebiete* – im Zeichen einer politischen Agenda, in der sich Frauen ihrer eigenen Stimme bemächtigen und einen Weg finden ihre eigene Realität in ihr Schaffen einzuweben.

Dabei spielt Dunham als Autorin eine entscheidende Rolle in der Diskussion um ihre Texte.

---

<sup>62</sup> Dunham wurde nicht nur für 8 Emmy Awards nominiert, sondern hat zwei Golden Globes gewonnen und wurde als erste Frau mit dem Directors Guild of America Award im Bereich Comedy ausgezeichnet (Vgl. NG, U3).

<sup>63</sup> In der Pilotfolge von *GIRLS* erklärt Lena Dunhams Charakter ihren Eltern: “I don’t want to freak you out, but I think that I may be the voice of my generation—or at least a voice of a generation.”

<sup>64</sup> Die Nähe zu *Sex and the City* ist sichtlich angelegt und wird auch in der Serie immer wieder referenziert.

## Körperdarstellungen in *Not that Kind of Girl*

### Body Realism

Der Sammlung, die in Kapiteln zu den Themen „Love & Sex“, „Body“, „Friendship“, „Work“ und „Big Picture“ arrangiert ist, wurde eine Einleitung vorangestellt, die den Ausgangspunkt und die Situierung der Protagonistin<sup>65</sup> markiert.

I am twenty years old and I hate myself. My hair, my face, the curve of my stomach. The way my voice comes out wavering and my poems come out maudlin. The way my parents talk to me in a slightly higher register than they talk to my sister, as if I'm a government worker that's snapped and, if pushed hard enough, might blow up the hostages I've got tied up in the basement. (NG, xi)

Wie bei *Fifty Shades* wird der Text mit einer selbstkritischen Bemerkung eingeleitet. Auch hier ist der erstgenannte Grund für die Verachtung das äußere Erscheinungsbild der Protagonistin – wenngleich die Figur in ihrer Unzufriedenheit nicht allein dadurch heraussticht.

Als Bewältigungsstrategie um jenen Selbsthass zu verbergen, versucht sie sich in „aggressiver Selbstakzeptanz“:

I dye my hair a fluorescent shade of yellow, cutting it into a mullet more inspired by photos of the 1980s teen mothers than by any current beauty trend. I dress in neon spandex that hugs in all the wrong places. (Ebd.)

Die Formulierung, dass Kleidung an „all den falschen Stellen“ anliegend sein könnte, setzt voraus, dass es *richtige* Stellen gibt, die von einer normativen Vorstellung von Attraktivität geprägt sein müssen.<sup>66</sup>

Die Protagonistin distanziert sich damit bewusst von Schönheitsidealen und Trends, um sich einer Bewertung – die sie jedoch selbst immer noch vornimmt – zu verweigern. Es lässt sich hier schon die Spannung erkennen, die für den (*Post*)Feminismus prägend ist: das Verhandeln von feministischen oder individualistischen Idealen mit den internalisierten Erwartungen einer Gesellschaft an den weiblichen Körper.

Ein hervorragendes Beispiel hierfür ist das schon mehrmals erwähnte Thema der Enthaarung bei Frauen. Für Helen Memel und Anastasia Steele<sup>67</sup> ist klar, dass sie dieses Ritual über sich ergehen lassen, um den Erwartungen eines Mannes gerecht zu werden.

---

<sup>65</sup> Dass ich hier von einer Protagonistin spreche, und nicht etwa von Lena Dunham, soll verdeutlichen, wie sehr die Autobiografie einen Grenzfall des Erzählens darstellt, der durch das Changieren zwischen Faktualität und Fiktionalität geprägt ist.

<sup>66</sup> In Bezug auf Kleidung wird die Arbitrarität solcher Konventionen besonders deutlich ersichtlich. Denn nicht nur ist Bekleidung per se ein Kulturprodukt und damit menschengemacht, sondern es ändern sich auch die Moden, und das was generell als schön akzeptiert wird, ununterbrochen. Ideale von körperlicher Attraktivität ändern sich – wie die Geschichte zeigt – nur sehr viel langsamer.

<sup>67</sup> Die Protagonistinnen von *Feuchtgebiete* und *Fifty Shades of Grey*

Doch schließlich zeigen sie sich so erfreut über die ihnen entgegengebrachte Zustimmung zu ihren haarlosen Körpern, dass er von da an zu einem Standard wird, den sie sich selbst auferlegen.

Dass die Internalisierung jener willkürlichen Schönheitsideale jedoch noch tiefer greift und nicht nur aus persönlichen Erfahrungen gespeist wird, tritt in *Not That Kind of Girl* zutage. Als die Protagonistin von ihren Sommercamp-Kolleginnen erzählt, bemerkt sie:

We were all in various stages of puberty. [...] Marianna seemed unaware she was growing hair in her armpits, or maybe they didn't care in Colombia, where she was from. (NG, 243)

Hier wird deutlich, dass schon (prä-)adoleszente Mädchen *wissen*, dass Haare an gewissen Stellen entfernt werden sollten. Es zeigt aber auch ein Bewusstsein darüber, dass diese Schönheitsideale nicht allgemeingültig sind und es kulturelle und lokale Unterschiede in den Vorstellungen von attraktiven Körpern gibt.

Auch die Beziehung zu ihrem Gewicht und Nahrungsmitteln beschreibt die Protagonistin als geprägt von Selbstzweifeln und Schuldgefühlen. Schon als Kind betrachtete Sie ihren Körper und bemerkt dabei, offensichtlich positiv konnotiert: „I think I'm losing weight“ (NG, 85). Nach dem College-Abschluss, als sie bei einem Arzttermin mit ihrem Gewicht konfrontiert wird, beginnt eine Phase der Unsicherheiten und Diäten.

“I am so fat.[...] I grew defensive against my own judgement. “And anyway, one hundred and sixty pounds is not that big. It's only like thirty pounds bigger than most tall models.” (NG, 86)

Der Vergleich mit Models zeigt, welche Rolle medial vermittelte Schönheitsideale bei der (Selbst-)Betrachtung von Frauen spielen.

Nach einer Konsultation mit einem Ernährungsberater, dessen Diagnose zu viel Zucker, zu wenig gesundes Fett und generelles Überessen lautet, beginnt für die Protagonistin eine Phase von Jojo-Diäten:

He gave me some great basic principles (eat protein, avoid sugar, have breakfast), and he made it clear that every time I ate a cookie or a hunk of baguette I was filling my body with unusable calories, unnecessary inflammation jamming my gears. (NG, 86)

Die Rhetorik der *schlechten* und *guten* Nahrungsmittel ist heute mehr denn je eine Konstante in Gesundheitsdiskursen und befeuert Wellness- und Lebensmittelmarkt gleichermaßen. Der Trend zur Selbstverbesserung erreicht alle Bereiche des Lebens: Arbeit, Freizeit, Schlaf, Ernährung, Psyche, Beziehungen und Sexualität werden in

Frage gestellt und damit zu Schlachtfeldern neoliberaler Vorstellungen von Individualität. Ganz nach dem Motto: Es geht immer noch besser.

„[T]he intensity and extensiveness of the self-surveillance and discipline now normatively required of women can be seen in women’s magazines in which bodily shape, size, muscle tone, attire, sexual practice, career, home, finances, etc. are rendered into ‘problems’ that necessitate ongoing and constant monitoring and labour. (Gill 2007b, 155)

Rosalind Gill beschreibt diesen Drang nach Disziplinierung als grundlegend für die *postfeministische* Medienkultur. Und die Überwachung jener Selbstverbesserungsbemühungen ist heute mehr denn je in den Fokus gerückt: Unzählige Apps zeichnen beispielsweise physische Aktivität, Stimmungslage, die Anzahl der getrunkenen Gläser Wasser oder gefasteten Stunden auf. Mit Smart Appliances<sup>68</sup> werden Blutdruck, Gewicht oder die Anzahl an getrunkenen Tassen Kaffee notiert.

Die Protagonistin in *Not That Kind of Girl* führt ihr penibles Ernährungstagebuch allerdings noch auf dem Computer:

What follows are entries from a 2010 journal chronicling my attempts to lose weight. This has been, up until now, the most secret and humiliating document on my computer, kept more hidden than my list of passwords or my index of those I have encountered sexually. (NG, 88)

Die hier angedeutete Scham weist auf zweierlei Dinge hin. Erstens, dass Zeugnisse dieser Selbstüberwachung und der damit verbundenen Arbeit besser geheim bleiben sollten. Es sollte den Anschein machen, als wäre die *beste Version seiner Selbst* ein natürlich gegebener Zustand; als wäre man haarlos auf die Welt gekommen, als erfordere der stählerne Körper kein tägliches Training.

Yet, in an extraordinary ideological sleight of hand, this labour must be understood nevertheless as ‘fun’, ‘pampering’ or ‘self-indulgence’ and must never be disclosed. (Gill 2007b, 155)

Zweitens zeigt sich die im *Postfeminismus* prävalente Zerrissenheit zwischen feministischer Grundhaltung und internalisierter, patriarchal geprägter Idealvorstellungen. Das Eingeständnis, dass sich eine selbstdefinierte Feministin an jenen fremddefinierten Idealen misst, ist ein schambehaftetes. Denn trotz emanzipierter Erziehung und Grundhaltung bleiben glatte Haut und eine möglichst niedrige Zahl auf der Waage eine Zielvorstellung der Protagonistin.

---

<sup>68</sup> Viele Elektrogeräte wie Kaffee- oder Waschmaschinen, Thermostate, Staubsauger oder Personenwaagen sind heute mit einer Smart-Funktion ausgestattet, sodass Daten auf den Mobiltelefonen gespeichert und nachverfolgt werden können.

Die Fehlbarkeiten ihres Körpers sind aber nicht nur in Bezug auf ihr Aussehen ein zentrales Thema der Textsammlung. Ähnlich wie in *Feuchtgebiete* werden auch hier Krankheit und Schmerzen in den „unteren Regionen“ (NG, 113) verhandelt. Der Beginn ihrer Menstruation leitete für die Protagonistin einen langen Leidensweg ein, der in der Diagnose Endometriose<sup>69</sup> gipfelte.

In middle school, as my body prepared to menstruate for the first time, I could feel an electric current, an energy that felt wrong, intersecting lines of pain traveling through my pelvis and lower abdomen. (Ebd. f)

Ihre Genitalien sind für die Protagonistin jedoch nicht nur temporär verletzte Lustquelle (wie bei Helen), sondern chronischer Ursprung von Schmerz und Angst.

Das Ansprechen von Krankheit ist per se ein Tabubruch. Denn es zeigt die oft willkürliche Verletzbarkeit des Körpers, die der Idee von Eigenermächtigung und Selbstverbesserung entgegensteht. Dass es gerade die weiblichen Genitalien sind, die von jenen schmerzhaften Einschränkungen betroffen sind, steht zusätzlich einem *postfeministischen* Anspruch auf andauernden Lustgewinn zuwider.

Die Protagonistin spricht auch davon, dass jene körperlichen Beeinträchtigungen die psychische Gesundheit beeinflussen: „The pain came and went, but my anxiety about it grew steadily“ (Ebd. 118). Psychische Krankheiten und deren Medikation sind Themen, die in *Not That Kind of Girl* immer wieder zur Sprache kommen. Einerseits erzeugt das – wie auch schon in bei Helen Memel in *Feuchtgebiete* und Christian Grey in *Fifty Shades* – eine Pathologisierung, die der Figur eine entwaffnende Abnormität zugrunde legt.

Auf der anderen Seite – und das gewichte ich in diesem Fall schwerer – zeigt es das realistische Bild einer Gesellschaft in der jede\*r Fünfte unter einer psychischen Beeinträchtigung leidet.<sup>70</sup> Dennoch müssen Betroffenen-Organisationen und Gesundheitsdienste bis heute um die Anerkennung psychischer Krankheiten kämpfen, die im allgemeinen Diskurs immer noch tabuisiert werden. Indem sie ihre eigenen

---

<sup>69</sup> Endometriose beschreibt das chronische Vorkommen von Gebärmutter Schleimhaut außerhalb der Gebärmutter, das oft mit großen Schmerzen einhergeht. Etwa 10% aller Frauen sind davon betroffen (Vgl. Brochmann, Støkken Dahl, und Sigbjørnsen 2018, 256).

<sup>70</sup> Laut Statistiken des US-amerikanischen National Institute of Mental Health leben in den USA 2019 etwa 51,5 Millionen Menschen mit einer diagnostizierten psychischen Erkrankung. Es zeigt sich vor allem bei Frauen und jungen Menschen zwischen 18 und 25 Jahren eine Häufung („Mental Illness“ 2021).

Berührungspunkte mit Medikamenten und Zwangsstörung immer wieder und beinahe beiläufig anspricht, gelingt es der Protagonistin diese Problematik aufzuzeigen.

Das Unsichtbare sichtbar machen heißt in Bezug auf den weiblichen Körper aber auch das Eklige herauszuarbeiten. Genau das macht die Protagonistin in *Not That Kind of Girl*, die mit Helen Memel eine Faszination für das Abstoßende teilt, es jedoch mit normativem Blick immer noch als ekelerregend klassifiziert.

[Tonsil stones] form in the crypts of your tonsils, where food and dead skin and various detritus collect and ferment, creating the most disgusting thing your body is capable of producing (and that's saying a lot). (NG, 236)

Es spielt hier auch die frühe Sozialisierung von Ekelauslösern eine Rolle. Als Teenagerin mit ihrem eigenen Körpergeruch konfrontiert, bemerkt die Protagonistin:

My greatest obsession was BO. [...] I couldn't imagine a life where that smell, just enough like onions to be truly confusing, came from your own body. [...] A bit of research led me to an area near my right armpit. I got it from hugging Charlotte, I thought. (NG, 243)

In *Not That Kind of Girl* geht es weniger darum, das Ekelige und Schambehaftete mit Lust zu besetzen und damit zu überwinden, als es in seinen verletzenden Auswirkungen auf die Wahrnehmung des eigenen (weiblichen) Körpers sichtbar zu machen.

Wir haben es hier nicht unbedingt mit so expliziter Darstellung von Körperlichkeit wie in *Feuchtgebiete* zu tun, ich möchte aber dennoch davon sprechen, dass in *Not That Kind of Girl* ebenfalls ein *Körperrealismus* vorherrschend ist. Denn es werden Thematiken angesprochen, die im Regelfall – sei es in der Literatur oder in der generellen Medienkommunikation rund um (weibliche) Körper – idealisiert oder gar nicht wiedergegeben werden. Damit kommt es zu Transgression und Karikatur hegemonialer Weiblichkeit.

Dies lässt sich noch besser an den Darstellungen der sexuellen Erfahrungen der Protagonistin beobachten.

### Einfach schlechter Sex

Entgegen dem *postfeministischen* Ideal der selbstsicheren Sexgöttin, die sich nimmt, was sie will, ist das vorherrschende Gefühl die Sexualität betreffend in *Not That Kind of Girl* die Unsicherheit.

Now we're on my floor, doing all the things grown-ups do. (NG, 59)

Konfrontiert mit Sexuellen Skripten<sup>71</sup> aus Filmen und Pornografie fühlt sich die Protagonistin oft unzureichend und von ihren Erfahrungen enttäuscht.

[S]ex in television and movies had always rubbed me the wrong way. Everything I saw as a child [...] had led me to believe that sex was a cringey, warmly lit event where two smooth-skinned, gooey-eyed losers achieved mutual orgasm by breathing on each other's faces. [...] Besides being gross, these images of sex can also be destructive. Between porn and studio romantic comedies, we get the message loud and clear that we are doing it all wrong. (NG, 103)

Darum ist es der Protagonistin ein Anliegen ihre sexuellen Erfahrungen so realitätsgetreu wie möglich wiederzugeben. Das gilt auch für ihre Fernsehserie, die, durch das visuelle Element unterstützt, den klaffenden Abgrund zwischen gängigen Erzählstrategien und „realer“ Sexualität und Körpern noch deutlicher herausstreicht.

I didn't look elegant, beautiful, or skilled. This was sex as I knew it. (NG, 102)

Auch die Beschreibungen in *Not That Kind of Girl* räumen mit Mythen von unbändiger Leidenschaft und sexuellem Erwachen auf.

Ihren ersten penetrativen Sex mit einem Studienkollegen, bei dem keiner der beiden zum Orgasmus kam, beschreibt die Protagonistin als effektlos:

I awoke the next morning, just like I did every morning, and proceeded to do all my normal things: [...] No floodgate had been opened. No vault of true womanhood unblocked. (NG, 7f)

Die Vorstellung der Offenbarung einer inhärenten, sexuellen Femininität nach der Initiation durch das männliche Geschlechtsteil ist ein vielzitiertes Motiv, das sich aus Erzählungen wie *Fifty Shades of Grey* speist, und nur sehr wenig mit den ersten sexuellen Erfahrungen der meisten jungen Frauen (und Männer) zu tun hat.

Mit Joaquin – einer an Christian Grey erinnernde Figur – hatte die Protagonistin ihren ersten dominanten Partner:

He guided me to the bed, where he turned me on my stomach. Alcohol, fear, and fascination cloud my memory, but I know my tights were balled up and placed in my mouth. [...] and he spoke to me, unleashing streams of the filthiest shit I had ever heard leave another human's mouth. [...] This, I decided to believe, is the best game I've ever played.  
I walked out into the street the next dare bare legged and reeling, not sure whether I'd been ruined or awoken. (NG, 47)

---

<sup>71</sup> Der Begriff der Sexuellen Skripte wurde von John Gagnon und Willian S. Simon 1973 eingeführt und beschreibt „Verhaltensdrehbücher“, die Handlungsabläufe steuern und „Annahmen über typische Merkmale und Abläufe sexueller Interaktionen und ihre normative Bewertung enthalten.“ Sie werden erlernt und unterliegen dabei kultureller Prägung, die in den meisten Fällen „konsensuell akzeptierte Geschlechterstereotype und Verhaltenserwartungen“ (Krahé 2011, 133) propagiert.

Durch die Passivform klingt auch hier die Erwartung an ein Erwachen an, das durch eine andere Person hervorgerufen und über sexuelle Unterwerfung erreicht werden könnte. Die Faszination jenes Frauentyps mit dem *Bad Boy* fasst Katie Roiphe folgendermaßen zusammen:

So nice postfeminist boys are not what these ambitious, liberal-arts-educated girls are looking for either: they are also, in their exquisitely ironic, confused way, in the market for a little creative submission. (Roiphe 2012)

Die obenstehende Formulierung deutet jedoch noch etwas anderes an: Die Protagonistin *entscheidet* sich dazu dieses Spiel gutzuheißen, sie ist sich *nicht sicher*, ob sie nun erweckt oder ruiniert wurde. Es zeigt sich der Versuch das Erlebte in – zumindest aus der Sozialisierung – bekannte Strukturen einzuordnen. Mit der Infragestellung des Erotischen an jener Begegnung klingt eine These der radikalfeministischen Bloggerin Smash an, die – ähnlich wie Alice Schwarzer – die Erotisierung von Gewalt als Bewältigungsstrategie im Umgang mit männlicher Dominanz sieht (Vgl. Downing 2013, 94). Im Gegensatz zu Anastasia Steele sind die Gefühle der Protagonistin einem dominanten Partner gegenüber aber nicht eindeutig.

In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage nach der willentlichen Zustimmung (consent)<sup>72</sup> zu sexuellen Handlungen, deren Problematik in *Not That Kind Girl* mehrmals angedeutet wird.

I look onto the floor, by his pale bent knee, and see he's taken off the condom. Did I tell him to wear a condom? [...] I must have crawled for it. A choice. Why does he think it's okay to take it off?  
[...]  
"Do you want to make me come?" I ask again, and I know that if I make these sounds and ask these questions, then it is, again, a choice.

Die Protagonistin findet sich hier in einer ihr offensichtlich unangenehmen sexuellen Situation wieder, bei der ihr Partner das Kondom gegen ihren Willen abnimmt, sie aber dennoch den sexuellen Skripten entsprechend partizipiert und damit eine zustimmende *Wahl* trifft, die allerdings nicht ohne kritischen Unterton bleibt.

Als sie die Geschichte ihren Kollegen als Material für eine TV-Serie präsentiert, finden diese eindeutiger Worte für ihre Situation.

"I don't see rape being funny in any situation"  
"Yeah," Bruce agrees. "It's a tough one."  
"But that's the thing," I say. "No one knows if it's rape. It's, like, a confusing

---

<sup>72</sup> Consent wird zum Schlagwort in einer Debatte um Vergewaltigungen und sexuelle Belästigung. Es wird die Notwendigkeit einer *aktiven* Zustimmung herausgestrichen, die die Autonomie des eigenen Körpers wahren soll.

situation that ...” I trail off.

“But I’m sorry that happened to you,” Jenni says. (NG, 64)

Die #metoo-Debatte brachte den in den 70er Jahren von Feminist\*innen geprägten Begriff der *Rape Culture* wieder auf. Er beschreibt eine – im Sinne Foucaults – von struktureller Macht durchzogene Kultur, die sexualisierte Gewalt an Frauen normalisiert und entschuldigt. Die Interessen von privilegierten Aggressoren werden dabei über die Sicherheit und Würde von marginalisierten Gruppen gestellt (Vgl. Nicholls 2020, 26). Obwohl dies auf fast alle patriarchal strukturierten Gesellschaften zutrifft, waren die USA ein Zentrum dieser Auseinandersetzung. Jene Mythen, die sich um Vergewaltigungen bis heute halten beschreibt Mithu Sanyal in ihrem Buch *Rape: From Lucretia to #MeToo*:

[R]ape is sex, and women say no when they mean yes. Victims are beautiful young women whose attractiveness arouses men . . . or loose women who provoke men willfully and get their just [desserts]. Either way, the victim is at least partly responsible for getting herself raped, because she asked for it by wearing a miniskirt. Deep down, women want to be taken against their will. . . No woman can be entered against her will if she puts up a real fight (but, paradoxically, no woman can really defend herself against a male attacker, so it is better not to try at all and thus avoid getting hurt). Real rape is incredibly rare, while false accusations of rape are epidemic because the complainants are hysterical, want to get back at a man who rejected them, or want to account for an illegitimate pregnancy.

Die Idee, dass Frauen in ihrem tiefsten Inneren gegen ihren Willen *genommen* werden wollen, als Argumentation gegen die Strafverfolgung von Sexualstraftaten, ist zutiefst verstörend. Sie speist sich jedoch auch aus künstlerischen und pornografischen Darstellungen weiblicher Sexualität. Es wird hier verständlich, wieso der Aufschrei nach der Veröffentlichung von *Fifty Shades of Grey* so groß war. Denn mit dem Erfolg geht die (Re)Produktion dieses Mythos in unvermeidbares Kulturgut über, der das Treffen eines Zeitgeists (der geheimen, sexuellen Wünsche von Frauen) suggeriert.

*Not That Kind of Girl* beleuchtet hingegen das Spannungsfeld zwischen einvernehmlichem Sex und Vergewaltigung und die zugrundeliegende Problematik.

When I was young, I read an article about a ten-year-old girl who was raped by a stranger on a dirt road. Now nearly forty, she recalled lying down in a gingham dress her mother had sewn for her and making sounds of pleasure to protect herself. It seemed terrifying and arousing and like a good escape plan. (NG, 60)

Es findet sich hier einmal mehr die Prävalenz sexueller Skripte, die sich sogar bei einer Zehnjährigen manifestiert haben. Es zeigt sich aber auch die Faszination der jungen Protagonistin mit männlicher Dominanz. Die Tatsache, dass sie – selbst noch ein Kind – durch die Vorstellung von Kindesmissbrauch erregt wird, stellt einen eindeutigen (weil

legalen) Tabubruch dar. Es beleuchtet aber auch das kindliche Interesse an und die Problematik der Verfügbarkeit jener Repräsentationen von Sexualität.

Als Kontrast zu Anastasia Steele, die in dieser Hinsicht als unbeschriebenes Blatt galt, erinnert sich die Protagonistin an einige Szenen ihrer Kindheit, die ihr frühes Interesse an Sexualität preisgeben.<sup>73</sup>

“Do we all have uterus?” I asked my mother when I was seven.  
“Yes,” she told me. [...] I looked at my sister, now a slim, tough one-year-old, and her tiny belly.  
“Does her vagina look like mine?”  
“I guess so,” my mother said. „Just smaller.“  
One day [...] my curiosity got the best of me. Grace was sitting up, babbling and smiling, and I leaned down between her legs and carefully spread open her vagina.  
(NG, 121)

Die kleine Schwester war für sie das optimale Forschungsobjekt.

As she grew, I took to bribing her for her time and affection: One dollar in quarters if I could do her makeup like a “motorcycle chick.” Three pieces of candy if I could kiss her on the lips for five seconds. Whatever she wanted to watch on TV if she would just “relax on me.” Basically, anything a sexual predator might do to woo a small suburban girl I was trying. (NG, 150)

Obwohl die sexuelle Neugierde von Kindern und Jugendlichen in der Entwicklungspsychologie als völlig normal gilt, stellen diese Szenen mit der Schwester die offenbar schwerwiegendste Transgression der Texte dar und bieten in der Folge die beste Angriffsfläche für konservative Kritiker\*innen.

Auch in Bezug auf die Sexualität lässt sich für *Not That Kind of Girl* eine Überschreitung der gängigen Erzählnormen in Form eines psychologisierten (*Körper*)*Realismus*, der dem *postfeministischen* Ideal der übersexualisierten, selbstbestimmten Frau entgegensteht, beobachten.

### *Postfeministische Mädchen*

Schon der Titel der Essaysammlung *Not That Kind of Girl* lässt auf zweierlei Art die Nähe und Referentialität zu *postfeministischen* Ideen vermuten. Zum einen ist das die Ambivalenz, die dem Wörtchen „Girl“ zugrunde liegt und sowohl dessen pejorative Natur widerspiegelt als auch Teil eines ermächtigenden, *postfeministischen* Sprachdukts ist. Andererseits spricht auch die Formulierung „not *that* kind of girl“ von

---

<sup>73</sup> Die Entwicklungspsychologie weiß heute, dass die sexuelle Entwicklung von Kindern bereits im Mutterleib beginnt. Beispielsweise kann sich das Glied eines männlichen Fötus bereits dort versteifen. Später wird die geschlechtliche Identität über das Erkennen von unterschiedlichen primären Geschlechtsmerkmalen verhandelt und das Interesse an den eigenen Genitalien sowie an denen der Personen in der unmittelbaren Umgebung steigt (Gurzeler und von Ah o. J.).

der, in einer vom Individualismus durchfurchten Gesellschaft, notwendigen Abgrenzung zu anderen (Frauen) oder auch zu einem omnipräsenten, unerreichbaren Frauenideal. Aus jenen Vergleichen und Abgrenzungen, die durch die konstante Medienkonsumation ins beinahe unermessliche gesteigert werden, speisen sich Neid und Selbstbewusstsein gleichermaßen.

The bird pecked at my hands, but I'm not squeamish, and I shoved it back into the cage. How many girls can do that? (NG, 56)

Ähnlich wie in den zuvor analysierten Texten, dienen Frauen-Figuren als Abreißbild für die eigene Identitätsfindung und sind Zeugnis eines neoliberalen Individualismus, dessen Betonung in der Generation „Selfie“ nur noch verstärkt wird (Vgl. Householder 2015, 21).

Dass in *Not That Kind of Girl* Postfeminismus zur Debatte steht, wird auch in der Einleitung deutlich. Dort beschreibt die Protagonistin den Kauf des Buchs *Having It All*<sup>74</sup> von Helen Gurley Brown in eine Second-Hand-Laden. Die Tatsache, dass dem Buch diese Widmung beigelegt ist – “To Betty! Love, Margaret, your Optifast friend. J” – verstärkt das im Text präsentierte Bild der durch die Erwartungen eines patriarchal organisierten Systems geprägten *postfeministischen* Frau.

I spend the sixty-five cents required to take the book home. In the car I show it to my friends loke it's a decorative joke, something for my shelf of kitchy trophies and Sears photostudio shots of stranger's kids. This is our hobby, appropriating meaningful artifacts and displaying them as evidence of who we will never be. (NG, xiv)

Es ist Ironie, mit der jene Artefakte eines (einigermaßen) ausgedienten Frauenbilds verhandelt werden. Rosalind Gill beschreibt die Ironie als Distanzhalter und *postfeministische* Strategie um Feminismus, Sexismus oder andere (inakzeptable) Ansichten gleichzeitig zu inkorporieren und abzustoßen (Vgl. Gill 2007b, 159). Wenn also jene Methode auf den *Postfeminismus* selbst angewandt wird, könnte das der erste Hinweis darauf sein, dass es sich hier um einen *post-postfeministischen* Text handelt.

Auch April K. Householder und Katherine Bell sprechen im Zusammenhang mit Lena Dunhams Fernsehserie *GIRLS* von einer Weiterentwicklung des *Postfeminismus*, beziehungsweise von einer vierten Welle des Feminismus:

---

<sup>74</sup> Helen Gurley Brown gilt als die Erfinderin des „Cosmo-Girls“. Die ehemalige *Cosmopolitan* Chefredakteurin veröffentlichte *Having It All. Love, Success, Sex, Money. Even if You're Starting with Nothing* im Jahr 1982. Mit ihren Ratschlägen für die karrieretüchtige Single-Frau traf Gurley Brown den Nerv der Zeit und schrieb gewissermaßen eine *postfeministische* Gebrauchsanweisung für das Leben.

They embody the residue of the unfinished tensions between the second and third waves. They are acutely aware of their inner feminist conflicts, but unresolved about things like whether or not shaving their legs is a personal choice, or constitutes being brainwashed by the patriarchy, or whether admitting their desire to be married and raise children over “leaning in” [...] to a high-powered career makes them unfeminist. (Householder 2015, 21)

Die Ambivalenz ihren Vorgänger\*innen gegenüber, wird auch für die Protagonistin deutlich:

I race home from class every day for a week to devour Helen’s teachings. [...] Most of her advice, it should be noted, is absolutely bananas. She encourages readers to eat fewer than a thousand calories a day [...], avoid having children if you possibly can, and be blow job ready at all times[.] (NG, xv)

Für Katherine Bell werden *postfeministische* Diskurse und Privilegien in Dunhams Texten hauptsächlich zum Zweck ihrer Prüfung eingeführt (Vgl. Bell 2013, 363).

Dem möchte ich hinzufügen, dass der Text eben durch das Aufzeigen von Privilegien auch als *postfeministisch* im Sinne eines epistemologischen Bruchs mit dem *White Middle Class Feminism* gelesen werden kann. Auch wenn der Text gerade aus der Sicht einer jener Schicht zugehörigen Frau geschrieben wurde, und erforscht was passiert, wenn „institutionalized privilege catapults youth so hard into their individual journeys that they end up spiraling around themselves“ (Bell 2013, 365), wird genau das an mehreren Stellen verdeutlicht, anstatt unkommentiert zu bleiben:

This is what camp is all about! I thought. Meeting other, slightly different kinds of white girls! (NG, 241)

I was too young, self-involved, and dissociated to wonder what kind of impact this had on my black classmates. (Ebd., 165)

It’s a special kind of privilege to be born into the body you wanted, to embrace the essence of your gender even as you recognize what you are up against. Even as you seek to redefine it. (Ebd., 131)

Obwohl marginalisierte Gruppen in *Not That Kind of Girl* nicht selbst zu Wort kommen, zeigt sich ein Bewusstsein der Protagonistin nicht nur für ihre eigene Marginalisierung als Frau, sondern auch für ihre eigenen Privilegien – und das ist ein erster wichtiger Schritt der Anerkennung.

Die Diversität des (*post-*)*postfeministischen* Ausdrucks, der zwischen Inkorporation und Ablehnung changiert, verdeutlicht, wie mannigfaltig ein solcher Zeitgeist ist.

## Female Storytelling

Die Referenz auf internalisierte und teilweise widersprüchliche (*post*)feministische Werte lässt sich auch auf Ebene der Erzählung entdecken.

Every pound lost made me giddy, but at the same time a voice inside me screamed, Who is this lady you've become? You are a potbellied roit girl! Why are you plugging your caloric intake into your smartphone!?! (NG, 87)

Auf die gleiche Art und Weise wie das *subconscious* in *Fifty Shades* macht sich auch bei der Protagonistin eine Art feministisches Gewissen bemerkbar und zeigt die für eine bestimmte Generation an Frauen („a generation“) typische Ambivalenz von Gefühlen, internalisierten Idealen und ihrer feministischen Grundeinstellung auf.

Ein weiteres Spannungsverhältnis tritt mit der Referenz auf Helen Gurley Browns oben bereits erwähntes Selbsthilfebuch zu Tage.

Having It All is divided into sections, each section a journey into some usually sacrosanct aspect of feminine life such as diet, sex, or the intricacies of marriage. But despite her demented theories, which jibe not even a little bit with my distinctly feminist upbringing, I appreciate the way Helen shares her own embarrassing, acne-ridden history in an attempt to say Look, happiness and satisfaction can happen to anyone. (NG, xv)

Was Gurley Brown zugutegehalten wird, ist das Teilen von peinlichen Geschichten, mit denen sich Leser\*innen identifizieren können – ähnlich wie das der Erzählmodus von Chick Lit verlangt. *Not That Kind of Girl* kann mit seinem Aufbau gewissermaßen als adaptierte Reproduktion dieses *postfeministischen* Klassikers gelesen werden.

Denn indem sie selbst ihre intimsten Anekdoten und Gedanken, mit dem erklärten Ziel ihren Leser\*innen manche dieser Situationen zu ersparen, an die Öffentlichkeit bringt, reiht sich die Protagonistin in die Tradition einer *postfeministischen* Beratungsliteratur ein.

Trotz dieses Modus der Bekenntnisschrift, unterscheidet sich *Not That Kind of Girl* in der zugrundeliegenden Botschaft entschieden von ihrem Vorgänger. Denn das Bild der erfolgreichen Powerfrau – who already has it all – verkehrt sich in Dunhams Text zu dem einer orientierungslosen Mitzwanzigerin „with a keen interest in having it all“ (NG, xvii) – das Happy End bleibt dabei aus. Ein zutiefst individualistisches Glücksrezept wird durch die Verdeutlichung der Notwendigkeit einer systematischen Änderung ersetzt.

Und diese Änderung beginnt für die Protagonistin mit dem Erheben ihrer Stimme selbst.

There is nothing gutsier to me than a person announcing that their story is one that deserves to be told, especially if that person is a woman. (NG, xvi)

Diese Geschichte im Modus der autobiografischen Anekdotensammlung liest sich wie die Zusammenfassung eines Tagebuchs und bringt den\*die Leser\*in in intimen Kontakt mit seiner Protagonistin.

Dabei ist diese eher auf der Suche nach einem weiblichen Blickpunkt als nach einer weiblichen Sprache. Im Vergleich mit dem Duktus in *Feuchtgebiete*, fehlt dem Text sprachliche Radikalität. Denn das verwendete Vokabular ist ein äußerst normatives: Für die weiblichen Genitalien werden beispielsweise die Begriffe „down there“, „private parts“ (Ebd., 113) oder hauptsächlich – und fälschlicherweise – „vagina“ (NG, 174), verwendet. Wenn die Protagonistin jedoch beschreibt, dass sie ihrer Mutter dankbar ist, dass diese nie Kosenamen wie „pinky“ oder „chachi“ verwendet hat wird deutlich, dass die Verwendung normativen Vokabulars eine Notwendigkeit des angestrebten Realismus ist. Denn genau das sind die Begriffe, mit denen die meisten Mädchen und Frauen gelernt haben, ihre Genitalien zu benennen.

Die Transgression des Textes findet also eher in der realitätsnahen Unverblümtheit seines Inhalts als in seiner sprachlichen Form statt.

## Hollywoods Skandalnudel

Die Publikationsgeschichte von *Not That Kind of Girl* könnte als Antithese zu der von *Fifty Shades* gelesen werden: Denn die durch ihre TV-Show *GIRLS* bereits bekannte, 28-jährige Lena Dunham war schon mit einem 60-seitigem Proposal Mittelpunkt eines Bieterwettkampfs um die Rechte zu ihrem Buch. Schließlich erhielt Random House mit einer Summe von über 3,5 Millionen Dollar den Zuschlag (Vgl. Bosman 2012). Der Erfolg des Buches war also bereits abzusehen und ist untrennbar mit seiner Autorin verbunden.

Schon der Erzählmodus der autobiografischen Essays stellt die junge New Yorker Autorin selbst ins Zentrum der medialen Aufmerksamkeit um ihr Werk. Und obgleich sie sich selbst als unzuverlässige Erzählerin deklariert (Vgl. NG, 51), wird ihr in der medialen Diskussion jedes geschriebene Wort angerechnet. Im Fall von *Not That Kind of Girl* werden Text und Autorin gleichermaßen aneinander gemessen. Und dabei spielt ihre Selbstinszenierung als Feministin eine entscheidende Rolle.

Lena Dunham studierte *women's studies*, gab einen feministischen Newsletter heraus, unterstützt gemeinnützige Organisationen und äußert sich auf sozialen Medien regelmäßig zu gesellschaftspolitischen Themen. Durch ihre Ansprache bei den Golden Globes 2013 avancierte Dunham zur feministischen Ikone der Generation Y (Vgl. Householder 2015, 22).

This award is for every woman who has ever felt like there wasn't space for her. (zit. n. Ebd.)

Auch für die Lesereise zu *Not That Kind of Girl* ließ sich Dunham etwas einfallen: Sie verwandelt diese kurzerhand in eine politische Kampagne, indem sie sich mit der US-amerikanischen Reproduktionsgesundheitsorganisation Planned Parenthood<sup>75</sup> zusammentat.

Mit diesem Schritt findet eine eindeutige Verknüpfung zwischen dem Persönlichen und dem Politischen statt (Vgl. Nash und Grant 2015, 980). Damit entfernt sich Dunham von der im *Postfeminismus* vorherrschenden Idee, das Private und Öffentliche als getrennte Sphären zu betrachten, und knüpft an die Forderungen der zweiten Welle des Feminismus an.

---

<sup>75</sup> Planned Parenthood ist eine NGO, die in den USA etwa 650 Kliniken betreibt und Leistungen wie gynäkologische Untersuchungen, Testungen auf Geschlechtskrankheiten, Verhütung oder Schwangerschaftsabbrüche anbietet.

Indem sie ihre persönlichsten Momente unter dem Vorzeichen einer feministischen Agenda publik macht, werden der Text und seine Autorin zur Angriffsfläche für Kritiker\*innen unterschiedlichster Couleur. Und genau hier liegt auch das Skandalpotential von *Not That Kind of Girl* (beziehungsweise seiner Autorin). Denn eine Frau, die ihre privaten und ungeschönten Erfahrungen präsentiert und das außerdem als feministischen Akt deklariert, stellt mit der Transgression patriarchaler Erzähltraditionen einerseits eine Gefahr für den Status quo dar. Auf der anderen Seite wird ihr Werk unter der Prämisse *feministisch* kritischer auf seine Implikationen überprüft.

So wird Lena Dunham die Vereinnahmung feministischer Ansprüche für den *White Middle Class Feminism* und die Reproduktion von Privilegien vorgeworfen. Befeuert werden jene Kritiken von der unhinterfragten Darstellung weißer Privilegien, den Vermögensverhältnissen und Berufen ihrer Eltern, und dem Fehlen von ethnisch diversen Charakteren in Dunhams TV-Serie. In einem Interview bekennt die Autorin:

[T]he privilege conversation – that’s a dialogue I actually have to engage with, because it’s intelligent, thoughtful people, who are really examining our society and trying to change it for the better. (Dunham und Clark 2014)

In *Not That Kind of Girl* adressiert sie diese Vorwürfe in der zeitweiligen Anerkennung der Privilegien ihrer Protagonistin und macht damit einen ersten Schritt in Richtung einer inklusiveren Geschlechterpolitik.

Von entgegengesetzter Seite, nämlich der politisch rechts-konservativen, wird Dunham seit Beginn ihrer Karriere ins Visier genommen. Befeuert wird diese Dämonisierung sicherlich auch durch ihre eindeutige politische Verortung als Unterstützerin der Demokratischen Partei. Ihre Offenherzigkeit – sei es inhaltlich oder visuell – wird von rechtspopulistischen Medien als „persönlicher Angriff auf die männliche Retina, republikanische Werte und den American Dream“ (Zimmerman 2027) gelesen.

Besonders in *Not That Kind of Girl* finden rechtsgesinnte Medien wie *Breitbart*, *National Review* oder *Liberty News* Angriffspunkte, um Dunham zu diskreditieren. Sie übernehmen die klassische Funktion des Skandalierers und beleuchten zwei Anekdoten speziell: Die Geschichte um die im Nachhinein als Vergewaltigung klassifizierte sexuelle Erfahrung mit Barry, dem Republikaner. Mit Headlines wie “Lena Dunham Lied About Being Raped by ‘College Republican’” oder “Lena Dunham ‘Raped by a

Republican’ Story in Bestseller Collapses Under Scrutiny” machen genannte Medien einen republikanischen Kommilitonen mit Namen Barry ausfindig, der nicht auf die Beschreibung im Buch passt und erklärt Dunham nicht zu kennen. Dass die Autorin dem Text das Verwenden von Pseudonymen voranstellt und von sich selbst als unzuverlässige Erzählerin spricht, deutet Kevin Williamson vom *National Review* so:

Dunham describes herself as an “unreliable narrator,” which in the context of a memoir or another work of purported nonfiction means “liar,” strictly construed. (Williamson 2014)

Mit der Geschichte um Dunham und ihre kleinere Schwester fanden rechtspopulistische Pressestimmen jedoch noch schwerwiegendere Anschuldigungen: Sie bezichtigten die Autorin des Kindesmissbrauchs. Jene Vorwürfe wurden von Dunham und ihrer Schwester auf Twitter zurückgewiesen und das geschilderte Verhalten zeuge laut Entwicklungspsycholog\*innen lediglich von einem normalen Maß an Neugierde einer Siebenjährigen. Schließlich wurden – mit Erfolg – juristische Mittel eingesetzt, um diese Anschuldigungen zu adressieren (Vgl. Flood 2014).

Amy Zimmerman sieht den Grund für die Angriffe von Rechtskonservativen in der Gefährdung des Status Quo durch die Darstellungen von weiblicher Sexualität begründet:

[H]er tales of sexual exploration could never be read as such by a conservative culture that actively denies the sexuality of young women in favor of their sexualization. To these right-wing critics, Lena Dunham’s every-woman sexuality isn’t just disgusting, it’s downright threatening—and therefore warrants an all-out smear campaign. (Zimmerman 2027)

Die Angriffe von diesen zwei völlig konträren Polen spiegeln sich auch in den Bewertungen des Körpers der Autorin wider. Dunham stellt in diesem Zusammenhang sicherlich einen Sonderfall dar. Denn nicht nur sind ihre Erzählungen autobiografisch und werden damit zweifellos auf ihre Autorin übertragen, sondern ihr Körper war in Form von Hannah (der Hauptfigur ihrer TV-Serie) bereits visuell präsent und zentrales Thema der Berichterstattung um die Darstellung weiblicher Charaktere.

So beschreibt Howard Stern die Autorin in seiner Radiosendung als “a little fat girl who kinda looks like Jonah Hill, and she keeps taking her clothes off, and it kind of feels like rape.” (zit. n. Kirby 2013). Oder etwa Paul Schrodts, der in einem Artikel für das Männermagazin *Esquire* den „lustigen“ Körper Dunhams für die Komik ihrer Show verantwortlich macht (Vgl. Schrodts 2014). Immer wieder wird sie nach der Notwendigkeit von Nacktheit in ihren Arbeiten gefragt.

Für Meredith Nash und Ruby Grant zeigt diese offensichtliche Abscheu vor einem non-normativen Körper die Prävalenz männlich definierter Repräsentationen weiblicher Ideale (Vgl. Nash und Grant 2015, 987). Es sind aber nicht nur Medienvertreter\*innen, die über das Aussehen der Autorin urteilen, auch das Publikum selbst nimmt an der Debatte um Lena Dunhams Körper teil und ist zwiegespalten:

“There were just pages of YouTube comments about how fat I was, or how not fat I was, or saying, ‘That’s not a fat girl—go to Detroit and see a *real* fat girl,’” (Dunham zit. n. Mead 2010)

Dennoch, auch als sich die Autorin 2017 erschlankt und trainiert zeigt, wird sie von Kritik überhäuft.

I had this experience of my body changing and suddenly I got all of these people being like, ‘You’re a hypocrite. I thought you were body-positive. I thought you were a person who embraces bodies of all sizes[.]’ (zit. n. Strause 2017)

Die Ansprüche an Lena Dunham widerstreben sich eklatant und machen selbst ihren Körper zum Schauplatz von Debatten.

It really was evidenced that as a woman in Hollywood, you just can’t win. (Ebd.)

Dass politisch aufgeladenen Diskurse spezifisch für den jeweiligen Kontext funktionieren, zeigt sich auch an der Berichterstattung über Dunham und ihre Texte außerhalb der USA. Denn obwohl sie durchaus für ihre „Fettnäpfchen“ (Schneider 2014) bekannt ist, wohnt ihren Darstellungen nicht dieselbe Sprengkraft inne.

I do feel like when I’m in Europe I get way less questions about nudity. When I went to France to talk about the show, it was not even a question. (Dunham und Clark 2014)

Die Berichterstattung über sie und ihr Werk geschieht außerhalb der USA distanzierter und kaum politisch aufgeladen.

## Stefanie Sargnagel: *Statusmeldungen*

Stefanie Sargnagel, die mit bürgerlichem Namen Stefanie Sprengnagel heißt, gilt als Österreichs aktuellste Skandalautorin. Mit ihren Texten auf der Social-Media-Plattform *Facebook* begründete die junge Wienerin mit der roten Baskenmütze ein eigenes literarisches Genre und produzierte in der Folge einigen medialen Aufruhr.

Eigentlich waren es nur Statusmeldungen einer im Callcenter arbeitenden Kunststudentin, die durch ihren Humor eine immer größere Followerschaft generierte. Von der Wochenzeitung *Falter* zum „Liebkind der Wiener Subkultur“ (Stöger 2013) gehoben, wurden die Texte zunächst bei kleineren Verlagen verdichtet und als Bücher herausgegeben, bis die Autorin mit dem Titel *Statusmeldungen* bei Rowohlt unter Vertrag genommen wurde. Sie schreibt außerdem Auftragstexte für Zeitungen und Magazine und erhielt diverse Preise und Stipendien.

Dass ihre, eindeutig einer linkspolitischen, feministischen Gesinnung zuzuordnenden, Texte außerhalb ihrer „FB-Bubble“ nicht nur auf Zustimmung stoßen, wurde spätestens seit der staatlichen Subventionierung<sup>76</sup> ihrer schriftstellerischen Arbeiten deutlich. Durch die Berichterstattung um einen im Standard erschienen, satirischen Text, entstand ein regelrechter Eklat um die Jungautorin. Wie für den österreichischen Literaturskandal bezeichnend – man denke dabei an Thomas Bernhard oder Elfriede Jelinek –, sind es vor allem die auflagenstärkste *Kronen Zeitung* und rechtskonservative Politiker\*innen, die die Skandalisierung ihrer Texte vorantreiben. Durch die Präsenz Sargnagels in den sozialen Medien, ist dem Publikum jedoch eine ganz eigene Möglichkeit der Partizipation gegeben.

Bevor ich diese Skandalrezeption untersuche, möchte ich mich jedoch zunächst den zugrundeliegenden Texten widmen. Dabei soll insbesondere Sargnagels Werk *Statusmeldungen* – das Texte von 2015 bis 2017 versammelt und so genau den Zeitraum der Skandalisierung der Autorin abdeckt – untersucht werden.

---

<sup>76</sup> Für ihre Reise nach Marakko und das daraus entstandene Gemeinschaftstagebuch, das sie zusammen mit den Autorinnen Maria Hofer und Lydia Haider schrieb, erhielt Stefanie Sargnagel einen Reisekostenzuschuss des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur in Höhe von 750€.

## Körperdarstellungen in *Statusmeldungen*

### Digitaler Textkörper

Der Modus von Stefanie Sargnagels Textproduktion ist im Zusammenhang mit den Inhalten ihrer Kurzprosa von erheblicher Bedeutung. Das soziale Netzwerk *Facebook*, das die Autorin für ihre künstlerische Arbeit gewählt hatte, ist bestimmend für die spezifische Kommunikation: Menschen erstellen persönliche Profile<sup>77</sup>, auf denen sie Ereignisse und Lebensinhalte mit ihren (digitalen) Freunden teilen können. Kommentarfunktionen und Reaktionsschaltflächen erlauben es zudem auf die Postings anderer zu reagieren, sie zu bewerten und mit ihnen in den Dialog zu treten. Es ergibt sich eine unmittelbare Nähe der Aussagen zu ihren Verfasser\*innen, die sich durch die hauptsächliche Verwendung der Ich-Perspektive verstärkt. Gleichzeitig wird aber immer deutlicher, dass soziale Medien weniger Realitäten wiedergeben, als neue Wirklichkeiten zu generieren.

Die Statusmeldungen Stefanie Sargnagels sind, noch mehr als es bei Lena Dunhams Texten der Fall war, untrennbar mit ihrer Autorin verbunden und scheinen zwischen ehrlichem Ausdruck einer Persönlichkeit und der Infragestellung derselben zu changieren:

Meine wahren Gedanken hört man nur im Internet und im Vollrausch. In echt bin ich verlogen aus Respekt. (SM, 181)

Alles, was hier geschrieben steht, ist fiktiv.  
In Wirklichkeit heiße ich Lara Schmitz und arbeite in der Grafikabteilung einer NGO.  
(SM, 6)

Die Zwischenschaltung einer digitalen Persona ermöglicht den Abbau sozialer Hemmschwellen einerseits und die Schaffung einer eigenen fiktionalen Welt auf der anderen Seite.<sup>78</sup>

Neben der starken Personifikation ist es die zeitliche Unmittelbarkeit, die jene digitalen Texte auszeichnet. Einem oft langwierigen Publikationsprozess aus Rohfassungen, Korrekturen, Marketingkampagnen und Erscheinungsdaten, die weit in der Zukunft liegen, wird die sofortige und wiederholbare Veröffentlichung mit dem Klick einer Maustaste entgegengesetzt. Dies ermöglicht auch die direkte Bezugnahme auf aktuelle

---

<sup>77</sup> *Facebook* schreibt in seinen Nutzungsbedingungen die Verwendung von Klarnamen vor.

<sup>78</sup> In Abgrenzung zur realen Person Stefanie Sprengnagel, möchte ich in der Folge von Stefanie Sargnagel – der Kunstfigur – sprechen. Dies verdeutlicht die fiktionalen Anteile einer autobiografischen Textsorte. Alternativ möchte ich auch von der Autorin sprechen – denn die Kunstfigur Sargnagel ist schließlich auch Autorin.

politische oder gesellschaftliche Phänomene, die unmittelbar kommentiert werden können.

### Sargnagel als linksradikale Feministin

Genau diese Unmittelbarkeit des satirischen Kommentars macht sich auch Stefanie Sargnagel zu Nutzen. Aktuelle Ereignisse – vor allem Österreich betreffend – werden zum Material ihrer Postings: Beispielsweise greift sie immer wieder das politische Geschehen von 2015 auf, als die Zahl der Geflüchteten in der EU sprunghaft anstieg und sich die Polarisierung der Gesellschaft weiterhin verschärfte:

Österreicher sudern gerne über alles, als wäre das Leben hier unerträglich und als ginge das Land den Bach runter, sind aber gleichzeitig der Meinung, dass das hier für Ausländer das Paradies sein muss. (SM, 26)

Ich glaub nicht, dass es Zufall is, dass so viele Afrikaner nach Österreich kommen und plötzlich hamma 40 Grad! (SM, 27)

Ihre Positionierung als linkspolitisch wird zwar immer wieder erwähnt, kristallisiert sich jedoch, durch die häufigen, ironischen Umkehrungen, erst in der Zusammenschau ihrer Statusmeldungen als tatsächlich gegeben heraus.

Im Moment ist links sein echt anstrengend.  
Ich mochte lieber dieses „Manchmal-Fair-Trade-Bananen-kaufen-links“, nicht dieses „Ich-muss-meine-Einzimmerwohnung-mit-einer-syrischen-Großfamilie-teilen-links“. (SM, 45)

Neben einer generell linksgewandten Einstellung kann man vor allem auch Sargnagels feministisches Interesse bemerken.

Hierbei können mehrere Arten der textuellen Auseinandersetzung differenziert werden. Zum einen sind das Anekdoten aus dem Leben der Autorin, die die Lebensrealitäten einer Frau in einem spezifischen Umfeld porträtieren:

Teenagerkind: „Hey, wir wollen dich ficken!“  
[...]  
Ich: „Was ist los mit dir? Hast du keinen Respekt vor Frauen? Soll ich zu deinen Eltern gehen? Ich wart hier und schau, wo du wohnst!“  
Teenie: „Tschüs, Depperte!“  
Ich (lauter): „Du zeigst jetzt Respekt vor Frauen! Entschuldig dich! Ich ruf die Polizei!“ (What?)  
Er: „Haha, ja, ja, Polizei, schleich dich, du Fotze.“  
Ich (out of control): „ICH HOL JETZT MEINEN FREUND AUSM BAU! DER WOHT DA OBEN, UND DER BRICHT DIR DIE BEINE, DU KLEINES ARSCHLOCH! DU ZEIGST GEFÄLLIGST RESPEKT VOR DEN FRAUEN! ICH HOL DEN JETZT, UND DER HAUR DIR IN DIE PAPPN, BIS DU BLUTEST!“  
Teenie: „‘tschuldigung.“  
[...]  
Die Freunde: „bitte holen Sie niemanden. Entschuldige dich nochmal.“

Teenie weinend: „Entschuldigung, Entschuldigung.“

Ich: „Jaja, ich hol eh niemanden. Spielt einfach weiter. Baba.“ (SM, 17)

Vergleichbar mit den Erzählungen von Lena Dunham zeichnen diese Szenen ein Bild von einer Gesellschaft, die sich keineswegs homogen für die Gleichberechtigung von Männern und Frauen einsetzt. Waren es bei Dunham Geschichten aus einem US-amerikanischen Liberal Arts College und aus Hollywood, sind es bei Sargnagel die prekären Existenzen Wiens oder der deutschsprachige Literaturbetrieb:

Der Journalist eines bekannten deutschen Magazins hat mir beim Interview gerade den Unterschied zwischen „guten Frauen“ und „Fotzen“ erklärt. „Fotzen“ würden sie innerhalb von kurzer Zeit rausekeln aus der Redaktion. „Fotzen bringt man auch schnell zum Heulen. „Gute Frauen“ halten das aus. Das hat mich an den Veranstalter einer Lesung erinnert, dem mir den Unterschied zwischen „coolen Frauen“ und „Bitches“ erklärt hat. „Bitches“ muss man benutzen wie einen Gegenstand, sie ficken und wegwerfen, hat er mir erklärt. Ich wusste nicht wirklich, was ich dazu sagen sollte, außer, dass ich mich für die falsche Ansprechperson bei dieser Thematik halte. (SM, 124)

Gespeist aus jenen Erfahrungen, teilt die Autorin auch allgemeinere, polemische Statusmeldungen:

Schön zu sehen, wie sich die größten österreichischen Chauvinisten um die Frauenrechte im Islam sorgen. (SM, 39)

Am meisten tun mir ja die ganzen rechten Männer leid, die jetzt Angst vor Vergewaltigung haben. (SM, 162)

Sie greift beispielsweise die rechtspopulistischen Argumentationsmuster auf, nach denen verletzungsoffene (westliche) Frauen gegen die „als unendlich verletzungsmächtig konstruierten [männlichen] „Ausländer““ (Oestreich 2018) geschützt werden müssten. Dabei sind diese Aussagen meist sarkastisch oder satirisch zugespitzt.

Ich finde es entsetzlich, wie die Gewalttaten einzelner Personen dazu genutzt werden, einen allgemeinen Hass auf Flüchtlinge zu schüren. Ich finde, sie sollten lieber dazu genutzt werden, einen allgemeinen Hass auf Männer zu schüren. (SM, 128)

In letzter Instanz findet Sargnagel so die Forderung nach einem Matriarchat:

Die Forderung nach Gleichberechtigung ist gescheitert. Ständig hört man trotzdem die Meinung, man müsse sie nur netter, partnerschaftlicher und humorvoller kommunizieren. Ich habe keine Lust mehr auf Schöngänge, die Jahr für Jahr ins Leere laufen. Ich habe den Wunsch nach Gleichberechtigung aufgegeben. Scheiß auf 50 %-Quoten, ich will 150 %. Ich fordere, wofür es schon längst Zeit ist: das uneingeschränkte Matriarchat! (SM, 159f)

Mit der Feststellung, dass die Forderung nach Gleichberechtigung gescheitert sei, steht ihre Meldung entgegen einer *postfeministischen* Vorstellung vom Erfolg feministischer Bemühungen, die eine weitere Behandlung des Themas überflüssig werden ließe.

## Postfeminismus auf der Abschussbahn

Querverweise auf *postfeministische* Ideen lassen sich gleich an mehreren Stellen in Stefanie Sargnagels Statusmeldungen ausmachen.

Mein nächstes Buch wird ein frecher Frauenroman für die selbstbewusste Singlefrau ab 30. (SM, 111)

Oder aber wenn Sargnagel ihren idealen Partner beschreibt:

Suche einen neuen boyfriend. Anforderungen: Groß, stark, erregender Dadbod, ausgeprägte Libido, autoritäre Veranlagung, intellektuell gleichwertig oder überlegen, humorvoll, antifeministisch, soll mich prügeln. (SM, 275)

Im Kontext ihrer übrigen Texte, müssen jene Aussagen als sarkastische Referenz auf das Genre der Chick Lit oder ein *postfeministisches* Männerideal à la Christian Grey gelesen werden. Dabei passiert durch die Verwendung von Ironie jedoch das, was Rosalind Gill beschreibt: Sie wird zu einem Vehikel, um zwei entgegengesetzte Botschaften zu vermitteln (Vgl. Gill 2007b, 159). Es ist das Treffen einer Aussage, bei gleichzeitigem Festhalten an ihrer Lächerlichkeit. Es verdeutlicht, wie das Verharren innerhalb einer sozial konstruierten Realität und der Versuch des Ausbruchs meist gleichzeitig geschehen.

Ähnliches konnte auch an den Texten von Lena Dunham beobachtet werden. Auch ihre Protagonistin, die den Status Quo anprangert und eine alternative Einstellung propagiert, ist immer noch verhaftet in normativen Vorstellungen davon, was es heißt eine Frau zu sein.

Jene Überlagerungen von und Konflikte zwischen Sozialisierung, politischem Umfeld und persönlicher Präferenz reflektiert Sargnagel beispielsweise anhand einer Anekdote. Im Flugzeug vor die Wahl zwischen einem Apfel und einem Schokoriegel gestellt, überlegt sie:

Die dicke Frau neben mir nahm natürlich einen Apfel, weil dicke Frauen in der Öffentlichkeit auf ihre Ernährung achten, damit nicht alle denken: „Na klar, immer kräftig ran an die Schoki, Fettwanst.“ Ich nahm eine Schokolade, damit die anderen nicht merken, wie sehr ich mich in Wirklichkeit dem Patriarchat und dem Selbstoptimierungswahn unterwerfe. (SM, 69)

Die dicke Frau wäre in diesem Beispiel eine *postfeministische* Figuration im Stil von Bridget Jones: Nach außen hin darauf bedacht sich diszipliniert und selbstkontrolliert zu geben; doch ihr Gewicht lässt darauf schließen, dass sie sich im Privaten – überfordert von den Ansprüchen, die an moderne Frauen gestellt werden – gehen lässt und kiloweise Süßigkeiten essen kann.

Dass die Autorin demonstrativ zum Schokoriegel greift, um genau jenes Bild abzustößen, verdeutlicht die ambivalente Situation, in der viele Frauen leben.

Die intellektuellen Frauen schämen sich immer für ihre Essstörungen, weil dünn sein wollen so pubertär ist. (SM, 153)

Auch hier wird der (oft problematische) Aufwand, der geleistet werden muss, um normativen Vorstellungen von Schönheit und Weiblichkeit zu entsprechen, verheimlicht. Ganz wie die Protagonistin in *Not That Kind of Girl*, die sich für ihr penibel geführtes Ernährungstagebuch schämt, schämen sich intellektuelle Frauen bei Sargnagel für ihre Essstörungen.

Es wird einmal mehr die schwer zu navigierende Grauzone zwischen feministischer Grundeinstellung und internalisierter, gesellschaftlich vorherrschender Normen beleuchtet. Und diese aktuellen (Ideal-)Standards entsprechen zu einem großen Teil dem, was für einen *Postfeminismus* prägend ist.

Während die Art und Weise, wie über feministische Werte (weiter-)verhandelt wird, einer *postfeministischen* Strategie von Inkorporierung und Abstoßung entspricht, wird hier bereits über *postfeministische* Leitbilder verhandelt. Man könnte also – wie schon bei Lena Dunham – durchaus von einer Überwindung oder Weiterentwicklung desselben sprechen.

## Körperstatus

Aus den vorhergehenden Zitaten wird auch deutlich, dass viele der Schnittflächen zwischen gesellschaftlichem Ideal und feministischer Ideologie an Körpern verhandelt werden. Über die Erwartungen, die an weibliche Körper herangetragen werden, sinniert die Autorin auch anhand ihres eigenen Erscheinungsbildes. Ähnlich wie bei Lena Dunham, ist ihre Körperform identitätsstiftend für Sargnagels Anspruch als Künstlerin mit feministischen Botschaften:

Ich dachte, die Menschen lieben mich wegen meines Charmes, meines Intellekts, meiner Kreativität und meiner pointierten Texte. Aber alles, was sie an mir lieben, sind meine zigarettenrauchgegerbte Haut, mein Fett, meine Käsefüße und mein schlecht ausgewischtes Arschloch. (SM, 276)

Fett ist das „Statussymbol“ (FT, 14), das sie zum schreiben satirischer Texte berechtigt.

Trotz momentanen Höchstgewichts werd ich im Zehnten immer noch alle zehn Meter street harassed. Darauf gönne ich mir gleich zwei Eismarillenknöderl fürs Popschi. (SM, 171)

Zwar humoristisch überspitzt, ist die Korrelation zwischen ihrer Inszenierung als unangepasstes Moppelchen und ihrem Erfolg nicht unbedingt von der Hand zu weisen. Ihr nonkonformistisches Auftreten ist eng an ihren Erfolg als scharfsinnige Unruhestifterin gebunden.

Die häufige und auch ironische Erwähnung ihrer eigenen Beleidigung zeugt auch davon, wie allgegenwärtig das Vermessen von Körpern ist. Dabei gibt es gewisse Kennzahlen, die die Grenzen von (vor allem weiblicher) Attraktivität markieren. Das wären beispielsweise das Gewicht, der Umfang von gewissen Körperteilen oder etwa die Kleidergröße:

Meine Kleidergröße befindet sich genau zwischen Normalgröße und Übergröße. Je nach Jahreszeit, Saison und Trends kommunizieren mir die Kleiderfirmen: „Ja klar, das gibt’s auch für dich“ oder „Abnormale Extrakategorie, Sonderkatalog für Zirkusfreaks, Notlösung, Alarm, Regenwald abholzen für Baumwollplantage, Blaulicht!“ (SM, 278f)

Trotz Bemühungen für mehr Diversität und Inklusion – Stichwort Plus-Size-Models – entspricht die Mehrzahl der visuellen Darstellungen von Frauen immer noch einem genormten Idealbild. Problematisch ist auch, dass die Abweichung von einer vermeintlichen Normalität in Begriffen wie „Plus-Sizes“ oder „Übergröße“ bereits angelegt ist und sie damit immer wieder gegen idealisierte Körperformen positioniert werden.<sup>79</sup>

Wenn ich liege und das ganze Fett in den Körper reinrutscht, schau ich richtig dünn aus wie eine Magersüchtige. (SM, 128)

An dieser Stelle klingt an, dass jene Idealbilder durchaus negative Auswirkungen auf den Körper und vor allem auf die mentale Gesundheit haben können.

Psychische Krankheiten spielen in Sargnagels Texten immer wieder eine Rolle: Die Autorin schreibt von ihren Depressionen, Medikamenten oder ihrer Therapie.

Ich glaub ich muss zum Schulpsychologen. (SM, 238)

Wie auch schon in den zuvor behandelten Texten wird mentale Gesundheit zum Thema. Allerdings nicht, wie in *Feuchtgebiete* und *Fifty Shades of Grey*, um die

---

<sup>79</sup> Wie verzerrt dieses Bild ist, wird ersichtlich, wenn man sich Statistiken zu Kleidergrößen ansieht: Die durchschnittliche Größe bei Frauen in deutschsprachigen Ländern liegt bei 42 (Vgl. Cerny 2016), also keineswegs bei einer überrepräsentierten 34-36. Bei einigen Unternehmen fängt die Einordnung zur Übergröße jedoch bereits ab Gr. 38-40 an – damit wird dann „der Durchschnitt plötzlich zur Ausnahme“ (Ebd.).

Protagonist\*innen zu pathologisieren und ihre Abnormalität zu erklären, sondern eher, um die Normalität jener Zivilisationskrankheiten zu unterstreichen.

Die Hälfte meiner Freunde nimmt schon Serotoninhemmer. (SM, 194)

Eine weitere Kennzahl, die die Wertigkeit weiblicher Körper betrifft und schwer auf der Psyche vieler Frauen lastet, ist sicherlich das Alter. In *Statusmeldungen*, das Texte zwischen 2015 und 2017 versammelt, kommt die Autorin besonders häufig auf die Themen Alter und Altern zu sprechen. Dies mag insbesondere der Tatsache geschuldet sein, dass die 1986 geborene Sargnagel in dieser Zeit ihren 30. Geburtstag feierte und verdeutlicht welche Symbolkraft dieser Dekadensprung innehat. Spätestens mit 30 ist man alt. Zumindest lassen das gängige Headlines wie „Hilfe, ich werde 30!“ (Klink o. J.) oder „Mit 30 geht es bergab – das kommt auf den Körper zu“ (Kramper o. J.) vermuten.

Ich kann euch beruhigen, alt werden ist auch nicht anders als jung sein. Man wird nur immer hässlicher, kränker, und ständig stirbt jemand den man kennt, aber sonst ist es genau gleich. (SM, 149)

Dass das Altern vor allem für Frauen furchterregend ist, wird klar, wenn Siegfried Menninghaus' Theorie zum Ekel ins Gedächtnis gerufen wird: Denn durch die Geschichte zieht sich eine „paradigmatische Bindung des skandalösen Ekelpols an den Körper der alten Frau“ (Menninghaus 2002, 143).

Mit dieser Nahestellung von Ekel und Alter sind Frauen demnach schon seit Jahrtausenden belegt. Zwar hat sich in den letzten Jahrzehnten mit den veränderten Lebensumständen – Frauen machen Karriere, bekommen später oder gar keine Kinder – auch das Pejorativ der alternden Jungfer abgeschwächt: Immerhin wurde mit den Chick-Lit-Heldinnen die „gut erhaltene“ Singlefrau in den 30ern zu einem (allerdings an Frauen gerichteten) Idealtypus. Doch die Signifikanz jener Altersgrenzen konnte bislang kaum abgebaut werden.

In Würde altern ist so eine dumme Floskel, die hauptsächlich dafür verwendet wird, dass Frauen ihre schwindende Attraktivität und Unsichtbarkeit verarbeiten sollen. Man sollte wirklich nicht in Würde altern. Man sollte sich grotesk operieren und anziehen wie eine Hure, schrill schminken und nymphomanisch gebärden, dabei zehn Eizellen einpflanzen lassen und kiloweise Mdma essen und das ganze Unglück des Verfalls leben und die ganze Gesellschaft extrovertiert und laut mit der eigenen Todesangst belasten. Finde ich halt. (SM, 162f)

Wie schon die Protagonistin in *Not That Kind of Girl* schlägt Sargnagel – freilich überspitzt – eine Art nach Außen getragene, aggressive Selbstakzeptanz vor, um sich

gegen jene patriarchalen Denkmuster zu positionieren, denen sie ungewollt immer noch unterliegt.

Dreißig klingt irgendwie unsexy. Vierzig klingt wieder total geil und pervers, so verdorben, nach Swingerclubverzweiflung. Aber dreißig nicht so. (SM, 123)

Sich selbst als unsexy zu präsentieren ist Teil der Selbstinszenierung der Autorin.

Ich bin eine sehr leidenschaftliche Frau.

Der Satz „Ich bin eine sehr leidenschaftliche Frau“ klingt automatisch, als wäre man alt, müde, dick und besoffen von Rotwein. (SM, 13)

Denn schon das Wort „sexy“ – das die sexuelle Attraktivität (von Frauen) anzeigt – verdeutlicht die Abhängigkeit dieser Zuschreibung von einem externen Bezugspunkt, der sich zumindest in Form eines internalisierten (male) gaze bemerkbar macht.<sup>80</sup> Eben jener Zuschreibung entzieht sie sich schon mit ihrem Auftreten als aufmüpfige Krawallmacherin. In ihren Texten schreibt sie eher über die Nichtexistenz von Sexualität.

Mit 31 hält man sexuelle Durststrecken viel schlechter aus als mit 20. Es fühlt sich fast wie eine physische Fehlbildung an, keinen Penis drin zu haben. (SM, 279)

Im Gegensatz zu den bisher behandelten Texten gibt es in *Statusmeldungen* keine detaillierten Beschreibungen sexueller Empfindungen.<sup>81</sup>

Es gibt aber durchaus Stellen, die körperliches Empfinden in den Vordergrund stellen.

Wenn beim Duschen ein langes Haar den Körper runtergespült wird, zwischen die Backen Richtung Damm bis fast zur Scheide, und man sich danach trocknet, es bemerkt und dann mit diesem leicht schneidenden Gefühl rauszieht, ist es das so ein schaurig-schönes Gefühl, als würde man eine Larve aus einer Wunde holen. (SM, 129)

Diese Szene erinnert unweigerlich an *Feuchtgebiete*, in dem Helen Memel genau dieselbe Situation beschreibt. Doch anders als Memel, die das Lustvolle an jener Empfindung herausstreicht, wird das Bild bei Sargnagel durch den Vergleich mit der Larve in einer Wunde ins Groteske verkehrt.

Es wird die Banalität des Körpers, die als solche schon dem Ekelhaften zugeordnet wird, hervorgerufen und satirisch überhöht.

Warum macht man eigentlich keine Gewürze aus Eigenkörpersäften? Eine Stelle von mir riecht heute wie geräucherter Speck, sehr umami. (SM, 149)

---

<sup>80</sup> Eine Gruppe von US-amerikanischen Psychologinnen fand in einer Studie von 2014 heraus, dass die Selbst-Sexualisierung eine hochgradig geschlechtsspezifische, hauptsächlich Frauen betreffende, Aktivität ist (Smolak, Murnen, und Myers 2014).

<sup>81</sup> Dies mag sicherlich auch dem Medium *Facebook* und dessen Nutzungsbedingungen geschuldet sein.

Auch an dieser Stelle drängt sich der Vergleich mit Charlotte Roches *Feuchtgebiete* auf. Es wird auf ähnliche Weise ein gewisser Körperrealismus evoziert, der sich, verstärkt durch die Idee der Vereinnahmung von Ausgeschiedenem, zum größtmöglichen Übel wandelt. Bei Sargnagel wird der Ekel jedoch nicht mit dem Sexuellen verknüpft, sondern bleibt als solches in seiner Profanität unkommentiert. Dabei spielt es jedoch eine entscheidende Rolle, dass sie diese Aussagen als Frau trifft:

Bei uns hat man auch mal am Tisch einen fahren lassen, während meine bourgeoisen Schulfreunde beim Eichentisch unterm Luster saßen und sich beim Essen eine Serviette auf den Schoß legen mussten. Ich wusste, dass ich mich da anders verhalten und auch anders ausdrücken musste, aber ich fand es zu Hause immer ehrlicher und direkter. Dazu kommt, dass man als Frau gewissermaßen zum Selbstekel erzogen wird und man dadurch erst Recht das Bedürfnis hat, sich förmlich zu outen als Mensch mit Auswürfen, Körperbehaarung, Sexualtrieb und Cellulite. (Sargnagel zit. n. Stöger 2013)

Mit der Funktion das „Obszöne und das Abstoßende sozialkritisch zu entkontextualisieren“ (Gaderer 2019, 388), tauchen die alltäglichen, menschlichen Auswürfe immer wieder auf.

Das Erste, was ich machen werde, wenn ich wieder in meiner eigenen Wohnung ankomme, ist entspannt sieben Stunden durchscheißen. (SM, 97)

Ganz nonchalant spricht die selbsternannte „Fäkalpoetin“ so regelmäßig von den verheimlichten Eigenheiten der menschlichen Existenz. Wobei auch immer wieder reflektiert wird, dass es sich um sozial tabuisierte Körperfunktionen handelt:

Wenn man jemanden im Beisl auf der Toilette die Türschnalle übergibt in dem vollen Bewusstsein, dass man diese Frau in einem engen Raum mit dem eigenen Scheißedampf lässt, weil man halt einfach musste, weil es nicht anders ging, möchte man sich immer am liebsten betreten dafür entschuldigen, ein Mensch zu sein. (SM, 59)

Hier wird die soziale Konstruiertheit von Scham- und Ekelempfindungen einmal mehr verdeutlicht.

Darauf angesprochen beruft sich Sargnagel auf ihren „Wiener Stil“, der aus „Fäkalrealismus und liebevolle[r] Bosheit“ besteht. Geprägt von Christine Nöstlingers „realistischer Kinderliteratur“, der Derbheit von Deix Comics, Elisabeth Spiras „Hang zur unverblühten menschlichen Obszönität“ oder dem „Grotesken“ (FT, 123) in Ulrich-Seidl-Filmen, sieht sich die Autorin in einer Tradition des Wiener Grinds.

Die WienerInnen stehen drauf, sich im eigenen Auswurf zu suhlen bis es schmerzt, sich die Wirklichkeit möglichst hart ins Gesicht zu dreschen. (Ebd.)

Genannt werden außer Elfriede Jelinek, mit der Sargnagel nicht nur den Hang zum Grindigen teilt, auch die Wiener Aktionisten oder die Gruppe Gelitin. Diese erstaunliche Zusammenschau verdeutlicht, welche Rolle ihre Verortung in Wien spielt und reiht die Autorin in eine Riege der unkonventionellen Provokateur\*innen ein.

### Schreiben im Wiener Stil

Das Wienerische an Sargnagels Texten macht sich auch auf sprachlicher Ebene bemerkbar. Unterstützt vom Format der Statusmeldung – die persönliche Gedanken oder Momente festhalten soll –, sind die meisten ihrer Texte zumindest in leichter Form in einer wienerischen Umgangssprache verfasst. Das zeigt sich an verschluckten Wortenden, Füllwörtern wie „ur“ oder „halt“ sowie einem typischen Vokabular.

Cameltoe würd noch grindiger klingen, wenn man es auf Wienerisch sagen würd.  
„Schau, die hot an muadsdrum Kamözechn.“ (SM, 126)

Die Derbheit des Wienerischen unterstützt Sargnagels Inszenierung als intellektuelles Unterschicht-Kind. Vor allem wenn in Anekdoten ihre Eltern zu Wort kommen, wird der Dialekt und damit die Proletariats-Ästhetik noch verstärkt:

[„]Do drin is imma a Portier gsessn, der Maunfred, der woa a ordinära Hund [...] und blad woa dea, so a Kistn, owa hot imma guate Wiatsheisa zum empföhn ghobt.“ (SM, 103)

Auch was die Benennung von Körperteilen angeht, wird ein ostösterreichisch-umgangssprachliches Vokabular verwendet. Das ist die Rede von der „Scheide“ (SM, 85), dem „Popsch“ (94), dem „Schas“ (153) oder jemand muss „speibn“ (7).

Anstatt des Versuchs, eine weibliche Sprache für den Körper zu finden, bedient sich die Autorin einer betont derben, vorrangig männlich konnotierten Dialektversion des Deutschen und vereinnahmt sie damit wirkmächtig für ihre eigene satirisch-kritische Antiliteratur. Damit steht sie irgendwo zwischen Charlotte Roche, die sich auf die Suche nach einer weiblichen Sprache gemacht hat, und Lena Dunham, deren Texte in unauffälliger Alltagssprache gehalten sind.

## **Autorinneninszenierung als P(r)o(l)etin**

Im Kontrast zu den zuvor behandelten Texten, stellt sich bei Stefanie Sprengnagel die Frage nach autobiografischen Tendenzen ihrer Schriftstücke erst gar nicht. Durch den Modus der Statusmeldung sind die Texte so eng mit ihrer Autorin verbunden, dass sich ihr Verhältnis nur in der Zwischenschaltung der (digitalen) Persona, Stefanie Sargnagel, erklären lässt:

Manchmal hab ich Alpträume, dass ich eine Kunstfigur bin, die unter den Augen hunderter Fremder ihr Leben dokumentiert. (SM, 57)

Dieses Posting unterstreicht, wie verschwommen die Grenze zwischen der Kunstfigur und ihrer Schöpferin ist: Stefanie Sprengnagel ist – als Sargnagel mit der roten Baskenmütze – ihre eigene Karikatur.

Als solche karikiert sie jedoch auch ein traditionelles Literaturverständnis. Denn die fremdkategorisierte Autorin gibt sich selbst als uninteressiert am Literaturbetrieb:

[B:] Please name several contemporary authors who you think are most significant – in any possible sense – and why?

[S:] I'm not a big reader. (Sargnagel und Bibbings 2016)

Mein Lieblingsautor bin ich, ehrlich gesagt. (SM, 59)

Sie inszeniert sich als autonome Grenzgängerin, die eigentlich gar nicht schreiben würde, wenn sie sich über Social Media nicht direkt an ihr Publikum wenden könnte (Vgl. Sargnagel und Bibbings 2016).

Alles, was ich mache, ist eben ein Zwischending. Nur humoristisch ist es immer, aber das macht es nicht einfacher. Kunst darf nicht zu lustig sein, sonst wird sie zum Cartoon. Literatur soll auch nicht zu lustig sein, sonst gilt sie als Kalauer- oder Witzesammlung. (Sargnagel und Kalt 2015)

Spannend an der Zusammenstellung der Texte in Buchform ist, dass die Statusmeldungen in ihrer Funktionalität als unmittelbare und spontane Einblicke in das Leben der Autorin verändert werden: Was bleibt ist eine Künstler-Schau ohne Plot und Ziel. Dabei reihen sich Anekdoten an Nonsense-Posts und polemische Botschaften an Beobachtungen des Banalen – jedoch immer unter dem übergeordneten Prinzip der „subversiven Ironie“ (Gollner 2017, 100).

Helmut Gollner fasst Sargnagels Texte als Provokationen des Literaturbetriebs folgendermaßen zusammen:

gelessene Literatursubversion mittels Aussageverweigerung, Asozialität, sprachlichem Übermut, intimer, nirgends fiktionalisierter Selbstdokumentation [...], aber mit Witz[.] (Gollner 2017, 100)

Als Witzesammlung könnte man Sargnagels Publikationen irgendwie schon kategorisieren, denn das Witzige ist der zentrale Mechanismus von Sargnagels Schreibstrategie. Vielfach durch die ironische Subversion ausgelöst, hat der Witz eine ähnliche Funktion: Er lässt es zu, tabuisierte Ansichten zu präsentieren.

Sigmund Freud hat die Leistung des Witzes in seiner Abhandlung zum Thema (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*) wie folgt beschrieben:

Er ermöglicht die Befriedigung eines Triebes (des lüsternen und feindseligen) gegen ein im Wege stehendes Hindernis, er umgeht dieses Hindernis und schöpft somit Lust aus einer durch das Hindernis unzugänglich gewordenen Lustquelle. (Freud 2016, 114)

Das Hindernis stellt dabei die sozial anerzogene Etikette dar – also alles, was außerhalb eines sanktionierten gesellschaftlichen Standards liegt.<sup>82</sup>

Die Macht, welche dem Weibe und in geringerem Maße auch dem Manne den Genuß der unverhüllten Obszönität erschwert oder unmöglich macht, heißen wir die „Verdrängung“[.] (Ebd.)

Was Freud hier unter Verdrängung subsumiert sind all die sozial anerzogenen Ekel-, Scham- und Pietätsempfindungen, die das Leben in einer Gesellschaft organisieren. Es wird an diesem Zitat auch einmal mehr deutlich, dass Frauen von jenen Einschränkungen wesentlich stärker betroffen sind – eine Beobachtung die auch heute noch (mit anderen Rückschlüssen als sie Freud getroffen hatte) gemacht werden kann. Der Erfolg von Sargnagels Texten – der sicher auch mit ihrer Inszenierung als unangepasste, aber intellektuelle Proletin zusammenhängt – liegt nach ihrem Verleger darin begründet, dass es ihr durch ihren Witz auf „unprätentiöse Weise“ gelingt „das Lächerliche um und teils auch in uns zu entlarven“ (Stefan Redelsteiner zit. n. Stöger 2013).

So sehr der ironisch-subversive Witz den Charme von Sargnagels Texten ausmacht, so sehr läuft er jedoch auch Gefahr (willentlich) missverstanden zu werden und bietet damit die beste Angriffsfläche für ihre Kritiker\*innen.

Genau das ist auch bei dem als „Babykatzengate“ bekannten Literaturskandal um Stefanie Sargnagel im Jahr 2017 geschehen: Die bereits bekannte Autorin (sie hatte beispielsweise den Publikumspreis beim Bachmann-Wettlesen erhalten) und zwei befreundete Kolleginnen, Lydia Haider und Maria Hofer, machen eine Reise nach

---

<sup>82</sup> Gesellschaftlich inakzeptable Positionen wie Sexismus, Rassismus oder allgemeine Pietätlosigkeit werden in Witzen zum Akzeptablen verpackt (z.B. Blondinenwitze, Judenwitze, schwarzer Humor).

Marokko. Und schreiben dort ein satirisches Reisetagebuch, das auszugsweise im *Standard* erschien (Sargnagel, Haider, und Hofer 2017). Für diese Reise erhielten sie insgesamt 1500 Euro Reisekostenzuschuss vom Bundesministerium für Kunst und Kultur.

Aus diesen Fakten drehte der Online-Chef der *Krone*, Richard Schmitt, der in diesem Fall eindeutig die Rolle des Skandalierers übernimmt, am 08.03.2017 einen empörten Artikel mit dem Titel: „Saufen und kiffen auf Kosten der Steuerzahler“ (Schmitt 2017).

Mit 1500 Euro durften wir Steuerzahler also das zehntägige Besäufnis, das Haschen, das Katzentreten sowie eine Muezzin-Schmuserei dieser Literatur-Ausflüglerinnen subventionieren. (Ebd.)

Dabei missversteht er (bewusst) den Witz der Texte, entraubt sie ihrer Fiktionalität und stellt das Geschilderte als einen Tatsachenbericht dar. Daraufhin stimmte das Publikum in die Skandalkommunikation mit ein und es entbrannte ein unglaublicher Shitstorm mit sexistischen Hasspostings und Drohungen gegen die angebliche Tierquälerin, für die Arbeitslager und Todesstrafe gefordert werden.<sup>83</sup>

Dabei zeigt sich unter zahlreichen kleineren FPÖ-Funktionären, die teilweise in die wüstesten Beschimpfungen einstimmten, auch ihr damaliger Spitzenkandidat H. C. Strache auf seinem FB-Account empört über Sargnagels Kunst.

Die Skandalierer-Kombination aus *Kronen Zeitung* und freiheitlicher Partei scheint eine Konstante für den österreichischen Literaturskandal zu sein – man denke dabei an Elfriede Jelinek oder Thomas Bernhard. Neu ist jedoch die Dimension, die die Publikumsreaktion durch das entkörperte, teils anonyme Posten auf Sozialen Medien angenommen hat.<sup>84</sup> Die verbale Gewalt, die der Autorin in diesen Kommentaren entgegengebracht wurde, rief sogar den Verfassungsschutz auf den Plan (Vgl. Paterno 2017).

---

<sup>83</sup> Die Autorin hat auf ihrem FB-Profil ein Album erstellt, in dem sie diese Hasspostings versammelt. Es ist eine Zusammenschau von misogynen und menschenverachtenden Kommentaren tief unter der Gürtellinie.

<sup>84</sup> Die Flut an Hasspostings und Meldungen führte paradoxerweise dazu, dass ihr Opfer 30 Tage lang von der Plattform Facebook gesperrt wurde (Vgl. *Der Standard* 2017a).



**Pia [redacted]**

wos rennt denn bei dera und ihrem Gefolge  
verkehrt. frustrierte alte Emanzen. die  
ghearn in a gruam gschmissn mit lauter  
Vergewaltigern

Vor 30 Minuten · Gefällt mir · Antworten

Abbildung 1 Sargnagel, Auszug aus dem FB-Album "fröhlichen frauentag wünscht richard schmitt", (Anonymisierung d. d. Verf.)



**Ryszard [redacted]** Die braucht gleiche behandlung wie Amis haben gemacht in  
Vietnam krieg mit solchen Nuten.

Gefällt mir · Antworten · 1 Std

Abbildung 2 Sargnagel, Auszug aus dem FB-Album "fröhlichen frauentag wünscht richard schmitt", (Anonymisierung d. d. Verf.)



**Fred [redacted]** Bei den schirchen Asseln vergeht's auch dem ausgehungertsten  
Nafri.

Gefällt mir · Antworten · 3 · Gestern um 18:44

Abbildung 3 Sargnagel, Auszug aus dem FB-Album "fröhlichen frauentag wünscht richard schmitt", (Anonymisierung d. d. Verf.)

Einen Höhepunkt erlangte der Skandal mit der Veröffentlichung der Wohnadresse der als „willig“ bezeichneten, amtierenden Klagenfurter Stadtschreiberin in der Kärntner Lokalausgabe der *Kronen Zeitung* (Vgl. Paterno 2017); denn an dieser Stelle drohte die Welle der anonymen Hassnachrichten und Gewaltfantasien in die Realität zu kippen. Schließlich verurteilte der Presserat beide *Krone*-Artikel als Verstöße gegen die „gewissenhafte und korrekte Wiedergabe von Nachrichten“ und als „Verletzung des Persönlichkeitsschutzes“ (*Der Standard* 2017b).

Bemerkenswert hierbei ist, dass sich die Welle der Empörung, die von einem Gemeinschafts-Tagebuch dreier Autorinnen ausgeht, lediglich auf eine einzige von ihnen konzentriert. Der Grund dafür liegt sicherlich darin, dass sich Stefanie Sargnagel wiederholt politisch positionierte und schon seit längerem als „Projektionsfläche [der Rechten] für ihre Abneigung gegen das Linke, Alternative“ (Thiele 2019, 79) gilt. Es unterstreicht, in welchem Ausmaß die inhaltliche Diskussion in den Hintergrund rückt und es zu einer Personalisierung des Skandalösen kommt.

Einen zweiten bedeutenden Punkt stellt die Frage danach dar, welche Rolle es in diesem Skandal-Geschehen spielt, dass Sargnagel eine Frau ist.

Es beginnt mit dem Datum, das Richard Schmitt für die Veröffentlichung seines skandalisierenden Artikels wählt. Er erschien nämlich pünktlich zum 8. März, dem Internationalen Frauentag.

Dass in Bezug auf die Skandalträchtigkeit eines literarischen Texts Männer und Frauen an unterschiedlichen Maßstäben gemessen werden, verdeutlicht ein FB-Beitrag der Informationsdirektorin bei ProSieben.Sat1.PULS 4, Corinna Milborn. Dort stellt sie dem Reisetagebuch von Sargnagel, Haider und Hofer einen, zur gleichen Zeit, im gleichen Medium veröffentlichten Text von Arnon Grünberg gegenüber. Die von der *Kronen Zeitung* und den Kommentator\*innen meist-aufgegriffene Szene aus dem Reisetagebuch der Autorinnen ist die folgende:

Lydia ist die einzige Vegetarierin der Gruppe, aber im Unterschied zu den anderen VegetarierInnen, die ich kenne, ist sie es nicht, weil sie Tiere liebt, sondern weil sie Tiere zutiefst hasst. Heute hat sie eine Babykatze zur Seite getreten mit der Behauptung, sie habe Tollwut, danach biss sie selbstzufrieden in eine vegetarische Crêpe. (Sargnagel, Haider, und Hofer 2017)

Gleichzeitig wurde der Text „Im Schlachthaus“ von Arnon Grünberg publiziert:

Im Hotel wartete meine Verlobte auf mich. Inmitten der Blutlachen fasse ich den Entschluss, mit ihr Schluss zu machen. Dann überlege ich mir, dass ich sie eigentlich lieber totficken würde. Ich werde aus dem Bett ein Meer aus Därmen, Lungen, Nieren, Blut und Scheiße machen. Ich war noch nie so geil wie im Schlachthaus. (Grünberg 2017)

Diese zweite, durchaus potenziell skandalöse Szene wurde von keinem Medium aufgegriffen oder angeprangert und illustriert nicht nur, dass weibliches Sprechen an sich skandalös, sondern auch, dass die Toleranz für künstlerische Freiheiten Männern gegenüber deutlich höher zu sein scheint.

Sicherlich könnten diese Umstände als zufällige Einzelfälle interpretiert werden, doch bestätigen Beobachtungen und Studien zum Thema das Bild, das Frauen im Netz kritischer bewertet und mit mehr Hass konfrontiert werden.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Die britische Zeitung *The Guardian* untersuchte 70M blockierte Online-Kommentare auf ihrer Homepage. Und konnte damit quantitativ belegen, was schon lange beobachtet wurde: Von Frauen geschriebene Artikel erhielten mehr herabwürdigende und beleidigende Kommentare (Hasspostings) als von Männern geschriebene, egal um welches Thema es ging.

„Although the majority of our regular opinion writers are white men, we found that those who experienced the highest levels of abuse and dismissive trolling were not. The 10 regular writers who got the most abuse were eight women (four white and four non-white) and two black men“ (Gardiner u. a. 2016).

Bemerkenswert ist aber auch, dass diese „Kritiken“ sich zu einem großen Teil auf sexueller oder körperlicher Ebene bewegen und eine fachliche Auseinandersetzung mit dem Werk oder Wirken von Frauen ausbleibt.

Das sind auch die Motive, die sich in den Hasskommentaren um Stefanie Sargnagel immer wieder finden: Es wird ihr Hässlichkeit, Übergewicht und sexuelle Unattraktivität attestiert, ihr sexuelles Unausgelastetsein diskutiert, ihr Vergewaltigung oder ein gewaltsamer Tod gewünscht. Es gibt sogar einen Twitter-Account, der – abseits von Hetze gegen Ausländer und linke Politiker\*innen – heimlich gemachte Aufnahmen der Autorin mit dem Hinweis auf ihr vermeintliches Übergewicht veröffentlicht (Vgl. Thiele 2019, 80).

Nach der Schweizer Geschlechterforscherin Franziska Schutzbach liege diese Fokussierung auf das Äußerliche einer sexistischen Tradition zugrunde, die Frauen objektiviere und ihnen dadurch politisches Mitspracherecht entziehe.

Männer pochen dann quasi auf ihr Privileg und versuchen, inhaltliche Positionen von Frauen an deren Äußerem festzumachen und sie dadurch auf ihren Platz zu verweisen.  
(zit. n. Schutzbach und Karkowsky 2016)

Dabei stellt sie auch fest, dass jene Angriffe besonders häufig von politisch konservativer Seite kommen und vornehmlich auf linke, liberale oder feministische Frauen, die den Satus Quo ins Wanken bringen könnten, zielen (Vgl. Ebd.).

Stefanie Sargnagel fasst ihre Kommunikationsmuster mit Rechtskonservativen<sup>86</sup> in den Sozialen Medien auch selbst zusammen:

Das Trollen mit Rechten auf Twitter geht zuverlässig immer so:  
Ich sag was lustiges,  
sie sagen was unoriginelles, fades.  
Ich sag was sehr lustiges,  
unoriginelle, langweilige Reaktion.  
Ich sag was noch viel lustigeres  
sie: "Du bist fett, hast urviel kilo, bist so fett und schirch, wollen dich nicht pudern!  
-Vorhang-  
(Sargnagel, Facebook-Eintrag vom 07.07.2016  
<https://www.facebook.com/stefanie.sargnagel/posts/10153823344743037>)

Die Kulturjournalistin Catherine Newmark erkennt diesbezüglich einen Zusammenhang „zwischen dem rechtspopulistischen Unbehagen an der Moderne, der Angst vor der

---

Besonders Artikel über Feminismus und Vergewaltigungen wiesen eine hohe Anzahl an blockierten Hasspostings auf (Vgl. Ebd.).

<sup>86</sup> Die politische Einordnung der Kommentatoren fällt auf Facebook oder Twitter nicht besonders schwer. Viele geben schon mit einem Filter über dem Profilbild oder ihren „Gefällt-mir“-Angaben ihre Parteiunterstützung (meist für die FPÖ) preis.

Globalisierung und dem wirtschaftlichen Abstieg sowie dem Gefühl des Zurückgelassenwerdens durch die Umwälzungen der Geschlechterordnungen der letzten Jahrzehnte“ (Newmark 2016). Es ist ein Sehnen nach einfacheren Zeiten, in der die Privilegien des weißen Mannes nicht in Frage gestellt wurden.

Ähnliches konnte auch für die Rezeption rund um Lena Dunham beobachtet werden: Beide Autorinnen machen das Persönliche zum Politischen, beide sind denselben Strategien von Diskreditierung von rechter Seite ausgesetzt und beide werden übermäßig an ihren Körpern be- und verurteilt. Was sich aber einmal mehr zeigt, ist, dass die Skandalkommunikation nicht über die Grenzen des spezifischen politischen Raums hinausreicht.

Über die Debatte rund um Sargnagels „Babykatzengate“ wird zwar auch in Deutschland<sup>87</sup> berichtet, aber geschieht dies eher distanziert und von einer Außenseiterperspektive, die das politische und literarische Klima in Österreich beschreibt.

Auf der anderen Seite steht die vergleichsweise kleine Aufregung um einen Auftragstext, den Sargnagel zusammen mit Martin Witzmann, für *Die Zeit* über die Richard-Wagner-Festspiele in Bayreuth schrieb. Denn ihr Bericht gefiel einigen Stammlesern der renommierten deutschen Wochenzeitung, die ihren Unmut in wütenden Leserbriefen zum Ausdruck brachten, so gar nicht.

Leserbrief: „[...] Der Artikel von Frau Sargnagel über Bayreuth war für mich der absolute Tiefpunkt an Niveau- und Geschmacklosigkeit.“ (SM, 213f)

Dieser Mini-Skandal verblieb in den deutschen Medien, und sorgte hingegen in Österreich nicht für Aufsehen.

Dennoch teilte Sargnagel einige der erzürnten Leserbriefe und ihre Reaktion auf Facebook (und in ihrem Buch):

Schon vier Abo-Kündigungen bei der *Zeit* wegen meines Wagner-Texts. (SM, 210)

Ich wollte nicht das Leben der *Zeit*-Leser zerstören. (SM, 214)

Hätte ich gewusst, dass die Menschen so einfach zu provozieren sind, hätte ich was viel Ärgeres geschrieben. (Ebd.)

---

<sup>87</sup> Die Autorin, die mittlerweile bei einem großen, deutschen Verlag unter Vertrag ist, hatte in Deutschland einigen Erfolg zu verzeichnen. Rezeptionen außerhalb des deutschsprachigen Raums gibt es in Ermangelung von Übersetzungen bislang nicht. Dies ist sicher auch den sprachlichen Eigenheiten und der relativen Unübersetzbarkeit von Sargnagels Texten zu schulden.

Immerhin sind es gerade diese Debatten und Skandale, die die Autorin ins Zentrum der Berichterstattung rücken. Ganz im Sinne des Aphorismus „There is no such thing as bad publicity“, sind es ironischerweise die Hasskommentare und die Polarisierung der Autorin, die ihr zu Ruhm – und etwas Reichtum – verhelfen.

## Conclusio

In der Analyse dieser vier Texte wird deutlich, dass weibliche Körper eine zentrale Rolle für das Skandalpotential einerseits, und die Debatten um Autorinnen andererseits spielen.

Alle vier Werke machen (*Post*)Feminismus und Femininität auf die eine oder andere Weise zum Thema – und ecken damit an. Es kristallisiert sich eine Art Körperrealismus heraus, der der Unsichtbarmachung von weiblichen Körpern und einem Ideal von hegemonialer Weiblichkeit entgegensteht. Dies kann zumindest für drei der vier untersuchten Texte festgestellt werden.

Denn *Fifty Shades of Grey* sticht in vielerlei Hinsicht aus dieser Zusammenschau heraus. Zwar kreist die Geschichte um die Sexualität und damit auch um die Körperlichkeit der Protagonist\*innen, doch geschieht dies in zutiefst traditionell-patriarchalen Erzählmustern und Schreibstrategien. Die realistische Darstellung von weiblichen Körpern (und Sexualität) – wie sie die anderen Texte auf unterschiedliche Arten betreiben – wird in *Fifty Shades* zugunsten einer (*postfeministischen*) Idealisierung von Femininität ausgeklammert.

Im Gegensatz dazu können *Feuchtgebiete*, *Not That Kind of Girl*, und *Statusmeldungen* als Absage an jenes Frauenbild gelesen werden. Sie kontrastieren das Ideal mit mehr oder weniger künstlerisch überzeichneten Versionen von realer Körperlichkeit.

Bei *Feuchtgebiete* geschieht dies durch die explizite und ständige Präsentation von eigentlich tabuisierten Körperrausscheidungen und Empfindungen. Diese werden zum Großteil mit der Sexualität und dem Lustempfinden der jungen Protagonistin enggeführt und erzeugen dadurch eine Art Hyperrealismus, der sich gut dem *postfeministischen* Genre des Posh Porn zuordnen lässt. Ekelbehaftetes, sexuelles Verhalten wird unter dem Credo einer politischen Agenda, die die Befreiung von weiblicher Sexualität proklamiert, schockierend detailreich geschildert. Obgleich *Feuchtgebiete* durch die Darstellung von abjekten Körpern und abnormer Sexualität durchaus emanzipatorisches Potential hat, verbleibt der Text innerhalb patriarchaler Narrationsmuster, die seine politische Sprengkraft abschwächen. Dazu zählen sicherlich die Auflösung in romantischer, heterosexueller Liebe und die psychologische Pathologisierung der Protagonistin.

Psychische Krankheiten und Trauma spielen auch in den Werken von Lena Dunham und Stefanie Sargnagel eine Rolle, allerdings nicht – wie in *Feuchtgebiete* und *Fifty*

*Shades* – als Erklärung für das abweichende, sexuelle Verhalten der Protagonist\*innen, sondern als Teil einer aktuellen Normalität.

Vor allem in *Not That Kind of Girl* ist die Darstellung von Lebensrealitäten zentral. Mit dem angekündigten Ziel eine Alternative zu den gängigen Thematisierungen von Weiblichkeit, Erfolg und Sexualität zu bieten, schildert die Protagonistin (teilweise humoristische) Szenen, die genau so passiert sein könnten. Dies betrifft auch Körper, die sexuell unerfüllt bleiben, krank sind oder konstant überwacht werden. Im Grunde genommen wäre der Unterhaltungswert der Texte durch diese Alltäglichkeit recht bescheiden. Dennoch erweist sich die ungenierte Offenlegung weiblicher Wirklichkeiten immer noch als Novität in der medialen Repräsentation und stellt sowohl den Reiz als auch die Angriffsfläche für Kritik an Werk und Autorin dar.

Ähnliches kann auch für die Texte von Stefanie Sargnagel beobachtet werden. Der Realismus wird hier zwar von der (beinahe) konstanten humoristischen Übersteigerung begleitet, dennoch tritt er besonders in der Darstellung von Körpern hervor. Aus einer proletarischen Unverblümtheit heraus und unter Zuhilfenahme des Witzes, spricht Sargnagel die existenziellen Bedürfnisse und tabuisierten Funktionen des Körpers an. Es geht aber auch um die Ansprüche, die an Frauen gestellt werden, und deren schädliche Auswirkungen auf leibliches und psychisches Wohlergehen.

Spannenderweise sind Körper nicht nur für die Rezeption der Texte, sondern auch für die ihrer Autorinnen, bedeutsam. Dass der Physis von Lena Dunham, Stefanie Sargnagel und Charlotte Roche in der medialen Besprechung ihrer Texte eine nicht zu vernachlässigende Rolle zukommt, wird vor allem im Vergleich mit E.L. James deutlich. Auf den ersten Blick haben alle vier Texte gleiche Voraussetzungen: Sie beschreiben explizite Körperlichkeit und suggerieren durch die *postfeministische* Strategie des *confessional writings* in der ersten Person eine gewisse Nähe zur Autorin. Dennoch sind die Mechanismen und die Schlüsse, die die Öffentlichkeit in Bezug auf die Literatinnen zieht, grundlegend verschieden.

Bei Charlotte Roche und *Feuchtgebiete* wird die Verschränkung bereits seitens Autorin und Verlag forciert. Ganz im Sinne von „sex sells“ soll die bereits bekannte, attraktive Roche als visuelle Untermalung ihres Texts fungieren. Und die Rechnung geht auf: Es kommt zu einer starken Personalisierung und die gefragte Roche wird gleichermaßen zum Abreißbild und Sexsymbol erkoren.

Bei *Fifty Shades of Grey* passiert genau das Gegenteil. Die Autorin des Mega-Bestsellers, deren Alter und Aussehen nicht unbedingt dem ihrer Protagonistin entspricht, wird kaum befragt. Zur visuellen Unterstützung von Artikeln werden in der Regel Stills aus dem dazugehörigen Film verwendet und weder der Körper und noch die Sexualität von E.L. James finden in der Berichterstattung Beachtung. Die Debatte um die Trilogie geschieht demnach hauptsächlich auf textueller Ebene.

Bei Lena Dunham und Stefanie Sargnagel kreisen die Kritiken zu ihren Texten zu einem großen Teil auch um ihre eigenen Körper. Durch die Erzählformen und Prämissen ihrer Texte sind sie noch stärker an die Autorinnen gekoppelt. In beiden Fällen spielt das Auftreten mit (ab)normalen<sup>88</sup> Körpern mit ihrem Anspruch, sich gegen hegemoniale Repräsentationen zu positionieren, zusammen. In der medialen Debatte – die durch soziale Medien auch von Privatpersonen vorangetrieben wird – wird ihnen ihr Körper entweder zugutegehalten oder den wüstesten Beschimpfungen ausgesetzt.

Einem sogenannten Shitstorm musste sich jedoch auch die *Fifty Shades*-Autorin E. L. James aussetzen, zwar weniger personalisiert, dafür mehr auf den Inhalt der Texte bezogen. Oberflächlich mag das Skandalpotential der Erotik-Trilogie in der Darstellung von sadomasochistischen Praktiken liegen, in der Untersuchung der Rezeption zeigt sich jedoch ein Bild, das mehr von der Empörung über den Zuspruch und die rückwärtsgewandten Botschaften der Texte spricht. Die hauptsächlich negativen Einschätzungen der Literaturkritik stehen im krassen Widerspruch zum unglaublichen Erfolg der Reihe. Dieser Umstand ruft sowohl Wissenschaftler\*innen, die die Wirkung und Anziehungskraft der Texte untersuchen, als auch links-feministische Aktivist\*innen auf den Plan, die gegen die Erotisierung von Gewaltbeziehungen und die Ausstrahlung der Filme protestieren.

Für Sargnagel und Dunham lässt sich das Skandalon in der Verbindung zwischen einem politischen Anspruch und der Darstellung von privater und eigentlich schambehafteter Körperlichkeit deutlich ausmachen. Frauen, die das Private zum Politischen erklären werden von konservativer Seite seit jeher mit den gleichen Strategien diffamiert und ihre Texte als skandalös (schlecht) oder zumindest radikal abgestempelt.

---

<sup>88</sup> Abseits der Infragestellung des Normalitätsbegriffs, soll hier die Diskrepanz zwischen durchschnittlichen, normalen Körpern und der durchschnittlichen visuellen Darstellung (was als normal angesehen wird) verdeutlicht werden.

Das ist ein Skandal, wie sie schreibt. Wen interessiert schon, was die Frau denkt, was sie fühlt, während sie menstruiert? Das ist keine Literatur – das ist ein Verbrechen.  
(Reich-Ranicki, zit. n. Schröder und Drees 2020)

Dieser Kommentar, den Marcel Reich-Ranicki beim Bachmannpreis 1977 über einen Text von Karin Struck abgab, zeugt vom Versuch sich gegen die Lebensrealitäten von Frauen konsequent abzuschotten. Erstaunlicherweise existieren diese ungeschriebenen Grenzen bis heute, sodass vergleichbare Darstellungen immer noch eine Transgression literarischer Normen und des bürgerlichen Geschmacks darstellen.

Das stellt auch Stefanie Sargnagel fest:

Ein Tipp, wie man von der Öffentlichkeit als „radikale Autorin“ wahrgenommen wird: FICKI FICKI FICKI GACKI SPRITZI SCHEISSI PFURZI LULU SPRITZ-AA  
INS KLO SPATZI FUTI FUTLAPPERL TSCHURI EIERSCHAS EICHELKAAS!!  
(FT, 91)

Dass der Körper als Politikum nach wie vor aktuell ist und Frauen im besonderen Maße betrifft, zeigen die vorherrschenden Sexualisierungs- oder Beschämungsstrategien, die den weiblichen Körper in seine patriarchalen Schranken weisen sollen. Die Objektivierung von Frauen ist immer noch eines der wirkmächtigsten Mittel, um ihnen politische Mitspracherechte zu entziehen. Und obwohl Texte wie *Not That Kind of Girl*, *Statusmeldungen* oder auch *Feuchtgebiete* an der Überwindung des schambehafteten Körpers – und damit auch an der patriarchalen Macht über ihn – arbeiten, zeugen diese Texte und vor allem deren Rezeption von einer Gesellschaft, die zwiegespalten zwischen Patriarchat und Emanzipation changiert und beides miteinander vereinen muss.

So prangert Charlotte Roche einerseits die Unsichtbarmachung und Beschämung des weiblichen Körpers an, bleibt aber dennoch in ihnen verhaftet:

And it always amuses me how Americans and English people will to this day continue to make jokes about German women having hairy armpits. Get with the programme! These days, German women shave themselves too, you know. And don't worry, I don't think just because they read my book they will suddenly stop doing so. (Roche und Oltermann 2008)

Die Rezeption rund um den Text von Charlotte Roche ist die wohl am schwierigsten zu fassende, denn worin der (vermeintliche) Skandal eigentlich besteht, ist nicht eindeutig festzustellen. Obwohl sich die Autorin medial als Feministin positioniert, fehlen ihrem Text die Radikalität, die bei Dunham und Sargnagel für Aufmerksamkeit von rechts-konservativer Seite sorgt. Die Literaturkritik fragt – vergleichbar mit *Fifty Shades of Grey* – eher nach dem Grund für den Erfolg des als literarisch minderwertig klassifizierten Texts und spricht ihm alles Skandalöse ab. Dennoch war der

Medienrummel rund um *Feuchtgebiete* kaum zu ignorieren und resultierte vermutlich doch aus einer Mischung von schamloser Offenherzigkeit und marktwirksam inszenierter Empörung darüber.

Der Fall von *Feuchtgebiete* zeigt, wie gewollt ein Skandal-Etikett und die damit einhergehende mediale Aufmerksamkeit sein können. Denn sie sind ein hervorragender Indikator für gute Absatzzahlen. Und obwohl bei diesen vier Texten nicht immer klar ist, was voranging – der Skandal oder der Erfolg –, so bedingen sie sich doch gegenseitig.

Deutlich wird auch, dass sich durch die veränderten medialen Bedingungen auch die Skandal-Mechanismen verändern: Das Konzept der Skandal-Triade beginnt zu verschwimmen. Die Rolle des Publikums verstärkt sich, während die Skandalierer oftmals nicht mehr auszumachen sind.

Für die transkulturelle Skandalkommunikation lässt sich feststellen, dass das Interesse an skandalisierten Texten über die Grenzen des spezifischen Raums hinaus entschieden wahrnehmbar ist. Die Diskurse, die den Skandal erst auslösen, erhalten sich jedoch nur innerhalb dieses meist national abgegrenzten Raums. Dies zeigen vor allem *Fifty Shades of Grey*, *Not that Kind of Girl* und *Stausmeldungen*. Aber auch bei *Feuchtgebiete* wurde deutlich, dass sich der Fokus der Berichterstattung je nach Sprachraum und Zielgruppe verschiebt.

Das verdeutlicht wie sehr Skandale von ihrem sozialen und politischen Umfeld und den darin wirkenden Regelsystemen abhängig sind. Denn jene Debatten sind immer auch eine Standortbestimmung und ein Indikator für die Themen, die in einer Gesellschaft verhandelt werden (müssen). An den vorliegenden Texten wird ersichtlich, dass weibliche Körper und weibliches Schreiben bei allen Errungenschaften der Emanzipation immer noch polarisieren. Sie zeugen von einem *postfeministischen* Zeitgeist, der sich gerade massiv im Wandel befindet.

Der früheste Text, *Feuchtgebiete*, könnte ohne weiteres als *postfeministische* Literatur eingeordnet werden: Mit dem Anspruch feministisch zu sein, kennzeichnen Merkmale wie Sex-Positivität, Körperzentrismus oder Ambivalenz und Ironie den Roman. Dies geschieht auf höchst individueller Ebene und hat kaum politische Implikationen. Auch die Reaktionen auf *Feuchtgebiete* zeigen eher ein Einvernehmen mit jenem sexualisierten – wenn auch abjekten – Frauenbild.

*Fifty Shades of Grey* ist auch *postfeministisch* – allerdings im schlechtesten Sinne. Wie in der Backlash-Theorie angedeutet, produziert die Trilogie ein Bild von einer emanzipierten Frau, die ihr Glück durch völlige Auslieferung an einen überlegenen Mann in der Ehe und Kleinfamilie findet. Der Konflikt zwischen dem „subconscious“ (emanzipierte Ideen) und der „inner goddess“ (freiwillige Sexualisierung) geht immer wieder zugunsten letzterer aus. Der Erfolg zeugt davon, dass jene tradierten Erzählmuster immer noch eine erhebliche Anziehungskraft ausstrahlen. Die heftigen Gegenreaktionen und minutiösen Untersuchungen beleuchten aber auch, dass diese nicht mehr ganz unhinterfragt bleiben.

Das Hinterfragen haben auch die Texte von Dunham und Sargnagel gemeinsam. Mit *postfeministischen* Strategien wie der Ironie und Referenzialität wird auf den *Postfeminismus* selbst Bezug genommen und damit an seiner Überwindung und Weiterentwicklung gearbeitet.

Und obwohl sich in diesem Jahrzehnt, das die vorliegenden Texte umfasst, eine Entwicklung abzeichnet, ist sie keinesfalls als linear zu verstehen. Wie schon die Texte selbst immer wieder aufgezeigt haben, bedeutet (*Post*)Feminismus ein kontinuierliches Changieren zwischen Patriarchat und Emanzipation. Es sind Momentaufnahmen der diversen parallel existierenden Gedanken und Ansätze, die die unendliche Stimmenvielfalt einer Gesellschaft widerspiegeln.

# Bibliografie

## Primärliteratur

- FG = Roche, Charlotte. *Feuchtgebiete*. Ungekürzte Ausg., 6. Aufl. Ullstein 28040. Berlin: Ullstein, 2009.
- FS = James, E. L. *Fifty shades of Grey*. 1st Vintage Books ed. *Fifty shades trilogy* 1. New York: Vintage Books, 2012.
- NG = Dunham, Lena. *Not That Kind of Girl. A Young Woman Tells You What She's „Learned.“* London: Fourth Estate, 2014.
- SM = Sargnagel, Stefanie. *Statusmeldungen*. 1. Auflage. Rowohlt Hundert Augen. Reinbek: Rowohlt Verlag GmbH, 2017.
- FT = Sargnagel, Stefanie. *Fitness*. 2. Aufl. Wien: redelsteiner dahimène edition, 2015.

## Sekundärliteratur

- Alexander, Harriet. „France gives Fifty Shades of Grey under-12s restriction“. *Telegraph*, 11. Februar 2015.  
<https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/france/11406885/France-gives-Fifty-Shades-of-Grey-under-12s-restriction.html>.
- Altenburger, Lauren E., Christin L. Carotta, Amy E. Bonomi, und Anastasia Snyder. „Sexist Attitudes Among Emerging Adult Women Readers of Fifty Shades Fiction“. *Archives of Sexual Behavior* 46, Nr. 2 (Februar 2017): 455–64. <https://doi.org/10.1007/s10508-016-0724-4>.
- Armintrout, Jennifer. „Every Breath You Take“. In *Fifty Writers on Fifty Shades of Grey*, herausgegeben von Lori Perkins, 81–90. Dallas, Texas: Benbella Books, 2012.  
<http://public.eblib.com/EBLPublic/PublicView.do?ptiID=1011612>.
- „Babykatzengate‘: Presserat verurteilt ‚Kronen Zeitung‘“. *Der Standard*, 12. Mai 2017.  
<https://www.derstandard.at/story/2000057419666/babykatzengate-presserat-verurteilte-kronen-zeitung>.
- Baer, Hester. „Precarious Sexualities, Neoliberalism, and the Pop-Feminist Novel: Charlotte Roche's *Feuchtgebiete* and Helene Hegemann's *Axolotl Roadkill* als Transnational Texts“. In *Transnationalism in contemporary German-language literature*, 162–86. Studies in German literature, linguistics, and culture. Rochester, New York: Camden House, 2015.
- Baer, Udo, und Gabriele Frick-Baer. *Die Scham der Frauen und die Scham der Männer. Trauma und Würde*, 13. Mai 2019. <https://www.trauma-und-wuerde.de/die-scham-der-frauen-und-die-scham-der-maenner-ein-interview-mit-dr-gabriele-frick-baer/>.
- Bartky, Sandra Lee. „Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power“. In *Writing on the body: female embodiment and feminist theory*, herausgegeben von Katie Conboy, Nadia Medina, und Sarah Stanbury, 129–54. A Gender and culture reader. New York: Columbia University Press, 1997.
- Baumgardner, Jennifer, und Amy Richards. *Manifesta: young women, feminism, and the future*. 1st rev. ed. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010.
- Bell, Katherine. „„Obvie, We're the Ladies!“ Postfeminism, Privilege, and HBO's *Newest Girls*“. *Feminist Media Studies* 13, Nr. 2 (Mai 2013): 363–66.  
<https://doi.org/10.1080/14680777.2013.771886>.
- Best, Steven, und Douglas Kellner. „Postmodern Theory: Critical Interrogations“, 1991.  
<https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/pomo/index.html>.

- Binswanger, Christa, und Kathy Davis. „Sexy Stories and Postfeminist Empowerment: From Häutungen to Wetlands 1“. *Feminist Theory* 13, Nr. 3 (Dezember 2012): 245–63. <https://doi.org/10.1177/1464700112455998>.
- Bittlingmayer, Uwe. „Ungleich sozialisierte Körper“. *ZSE Zeitschrift für Soziologie der Erziehung und Sozialisation* 28, Nr. 2 (2008): 155–73.
- Bosman, Julie. „Lena Dunham Signs Book Deal for More Than \$3.5 Million“. *The New York Times*, 8. Oktober 2012. <https://mediadecoder.blogs.nytimes.com/2012/10/08/lena-dunham-sings-book-deal-for-more-than-3-5-million/>.
- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. 7. Auflage. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1539. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016.
- Boyd, Patricia R. „Paradoxes of Postfeminism“. In *Feminist Theory and Pop Culture*, herausgegeben von Adrienne Trier-Bieniek, 103–14. Rotterdam: SensePublishers, 2015. [https://doi.org/10.1007/978-94-6300-061-1\\_8](https://doi.org/10.1007/978-94-6300-061-1_8).
- Brochmann, Nina, Ellen Støkken Dahl, und Hanne Sigbjørnsen. *Viva la Vagina! alles über das weibliche Geschlecht*. Übersetzt von Nora Pröfrock und Ina Kronenberger. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2018.
- Brooks, Ann. *Postfeminisms: feminism, cultural theory, and cultural forms*. London ; New York: Routledge, 1997.
- Brown, Brené. „Shame Resilience Theory: A Grounded Theory Study on Women and Shame“. *Families in Society: The Journal of Contemporary Social Services* 87, Nr. 1 (2006): 43–52.
- Bublitz, Hannelore. *Judith Butler zur Einführung*. 5., Ergänzte Auflage. Zur Einführung 378. Hamburg: Junius, 2018.
- „Cambridge Dictionary: scandal“. In *Cambridge Dictionary*. Zugegriffen 15. August 2019. <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/scandal>.
- Case, Patricia, und Barbara Thomas Coventry. „Fifty Shades of Feminism: An Analysis of Feminist Attitudes and ‘Grey Behaviors’“. *Sexuality & Culture* 22, Nr. 2 (Juni 2018): 632–50. <https://doi.org/10.1007/s12119-017-9487-x>.
- Castleman, Michael. „Women’s Rape Fantasies: How Common? What Do They Mean?“. *Psychology Today*, 14. Jänner 2010. <https://www.psychologytoday.com/us/blog/all-about-sex/201001/womens-rape-fantasies-how-common-what-do-they-mean>.
- Cerny, Karin. „Kleidergrößen: Frauen und Männer heute kräftiger als ihre Eltern“. *Der Standard*, 8. Oktober 2016. <https://www.derstandard.at/story/2000044315624/kleidergroessen-frauen-und-maenner-heute-kraeftiger-als-ihre-eltern>.
- Clement, Ulrich. Warum tut ein Mann das? ZEITmagazin, 7. Juni 2017. <https://www.zeit.de/zeit-magazin/leben/2017-06/gewalt-fantasie-vergewaltigung-therapie/komplettansicht?print>.
- Cooper, Charlie. „Sex and the City credited with ridding the world of pubic lice“. *Independent*, 4. Juli 2013. <https://www.independent.co.uk/life-style/health-and-families/health-news/sex-and-the-city-credited-with-ridding-the-world-of-pubic-lice-8688482.html>.
- Cott, Nancy F. *The Grounding of Modern Feminism*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 1987.
- Crispin, Jessa. *Warum ich keine Feministin bin: ein feministisches Manifest*. Übersetzt von Conny Lösch. Erste Auflage, Deutsche Erstausgabe. suhrkamp taschenbuch 4899. Berlin: Suhrkamp, 2018.
- Denkert, Stefanie. „Charlotte Roche - Feuchtgebiete“. *AVIVA Berlin. Online Magazin für Frauen* (blog), 11. März 2008. [https://www.aviva-berlin.de/aviva/content\\_Buecher.php?id=11359](https://www.aviva-berlin.de/aviva/content_Buecher.php?id=11359).
- Dettling, Daniel. „Generation Slim-Fit greift entschlossen nach der Macht“. *Die Presse*, 1. Juni 2017. <https://www.diepresse.com/5227446/generation-slim-fit-greift-entschlossen-nach-der-macht>.

- Dosse, François, und Stefan Barmann. *Das Feld des Zeichens, 1945 - 1966*. 2. Aufl. Geschichte des Strukturalismus, François Dosse. Aus dem Franz. von Stefan Barmann; Bd. 1. Hamburg: Junius, 1998.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*. London; New York: Routledge, 2005. <http://www.myilibrary.com?id=19533>.
- Downing, Lisa. „Safewording! Kinkphobia and Gender Normativity in *Fifty Shades of Grey*“. *Psychology and Sexuality* 4, Nr. 1 (Jänner 2013): 92–102. <https://doi.org/10.1080/19419899.2012.740067>.
- „Duden: Skandal, der“. In *Duden*. Zugegriffen 15. August 2019. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Skandal>.
- Dunham, Lena, und Alex Clark. Lena Dunham: ‘If feminism has to become a brand to make change, I’m not complaining’. *The Guardian*, 2. November 2014. <https://www.theguardian.com/culture/2014/nov/02/lena-dunham-interview-q-and-a-girls-nudity-feminism>.
- Dürr, Claudia, und Tasos Zembylas, Hrsg. „Konfliktherde und Streithähne. Grenzzonen und Strategien im Literaturbetrieb.“ In *Literatur als Skandal: Fälle--Funktionen--Folgen*, 75–88. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- Ellis-Petersen, Hannah. „Fifty Shades of Grey: the series that tied publishing up in knots“. *The Guardian*, 18. Juni 2018. <https://www.theguardian.com/books/2015/jun/18/fifty-shades-of-grey-the-series-that-tied-publishing-up-in-knots>.
- „Facebook sperrt Stefanie Sargnagel während Hasskampagne“. *Der Standard*, 12. März 2017. <https://www.derstandard.at/story/2000054019059/facebook-sperrt-stefanie-sargnagel-nach-attacken-von-rechtsaussen>.
- Faludi, Susan. *Backlash: the undeclared war against American women*. 1st ed. New York: Crown, 1991.
- Faludi, Susan, und Shauna Shames. „A Conversation with Susan Faludi on Backlash, Trumpism, and #MeToo“. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 45, Nr. 2 (2020): 336–45.
- Box Office Mojo. „Fifty Shades of Grey“, 13. Februar 2015. <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=fiftyshadesofgrey>
- „Fifty Shades Trilogy Tops 100M Sold“. *Publishers Weekly*, 26. Februar 2014. <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/publisher-news/article/61208-fifty-shades-trilogy-tops-100m-sold.html>.
- Flood, Alison. „Lena Dunham apologises after critics accuse her of sexually molesting sister“. *The Guardian*, 5. November 2014. <https://www.theguardian.com/books/2014/nov/05/lena-dunham-statement-abuse-claims>.
- Foucault, Michel. „Warum ich Macht untersuche: Die Frage des Subjekts“. In *Michel Foucault: jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*, herausgegeben von Hubert L. Dreyfus und Paul Rabinow, 2. Aufl., 243–61. Neue wissenschaftliche Bibliothek. Weinheim: Beltz-Athenäum, 1994.
- Franck, Georg. *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. na, 1998.
- Francois, Myriam. „Feminism has been hijacked by white middle-class women“. *New Statesman Online*, 13. Februar 2015.
- Freud, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, 2016. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:101:1-201706108154>.
- — —. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Frankfurt am Main: Outlook Verlag, 2020.
- Friedrich, Hans-Edwin, Hrsg. *Literaturskandale*. Frankfurt am Main ; New York: Peter Lang, 2009.
- „Full Translation Of French Anti-#MeToo Manifesto Signed By Catherine Deneuve“. *Worldcrush / Le Monde*, 10. Jänner 2018. <https://www.worldcrunch.com/opinion-analysis/full-translation-of-french-anti-metoo-manifesto-signed-by-catherine-deneuve>.
- Gaderer, Rupert. „Statusmeldungen: Stefanie Sargnagels Gegenwart sozialer Medien“. In *Sprachmedialität*, herausgegeben von Hajnalka Halász und Csongor Lörincz, 385–404. transcript Verlag, 2019. <https://doi.org/10.14361/9783839447451-015>.

- Gardiner, Becky, Mahana Mansfield, Ian Anderson, Josh Holder, Daan Louter, und Monica Ulmanu. „The dark side of Guardian comments“. *The Guardian*, 12. April 2016. <https://www.theguardian.com/technology/2016/apr/12/the-dark-side-of-guardian-comments>.
- Genz, Stéphanie, und Benjamin A. Brabon. *Postfeminism: cultural texts and theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- Gill, Rosalind. *Gender and the media*. Cambridge, UK ; Malden, MA, USA: Polity, 2007.
- — —. „Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility“. *European Journal of Cultural Studies* 10, Nr. 2 (Mai 2007): 147–66. <https://doi.org/10.1177/1367549407075898>.
- Goldstone, Penny. „Slogan t-shirts to empower you on International Women’s Day“. Marie Claire, 8. März 2019. <https://www.marieclaire.co.uk/fashion/shopping/best-slogan-t-shirts-481063>.
- Gollner, Helmut. „Nachdenken über Stefanie Sargnagel. Literatur und Facebook.“ *Literatur und Kritik*, Nr. März 2017 (2017): 99–103.
- Green, Emma. „Consent Isn’t Enough: !e Troubling Sex of Fifty Shades“. *The Atlantic*, 10. Februar 2015. <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2015/02/consent-isnt-enough-in-fifty-shades-of-grey/385267/>.
- Grünberg, Arnon. „Arnon Grünberg: Im Schlachthaus“. *Der Standard*, 25. Februar 2017. <https://www.derstandard.at/story/2000053150916/arnon-gruenberg-im-schlachthaus>.
- Gurzeler, Veronica Bonilla, und Manuela von Ah. „Die Phasen der sexuellen Entwicklung“. Zugegriffen 28. Februar 2021. <https://www.wireltern.ch/artikel/phasen-der-sexuellen-entwicklung-187>.
- Harris, Geraldine. *Staging femininities: performance and performativity*. Manchester ; New York: Manchester University Press : Distributed exclusively in the USA by St. Martin’s Press, 1999.
- Hauch, Gabriella. *Frauen bewegen Politik: Österreich 1848-1938*. Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung, Bd. 10. Innsbruck: StudienVerlag, 2009.
- Hebdige, Dick. *Hiding in the light: on images and things*. Comedia. London ; New York: Routledge, 1988.
- Herzig, Rebecca M. *Plucked: A History of Hair Removal*, 2015. <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=1909037>.
- Hester, Helen. „Rethinking Transgression: Disgust, Affect, and Sexuality in Charlotte Roche’s *Wetlands*“. *Journal of Lesbian Studies* 17, Nr. 3–4 (Juli 2013): 240–52. <https://doi.org/10.1080/10894160.2013.731862>.
- Hornberg, Claudia, Andrea Pauli, und Birgitta Wrede, Hrsg. *Medizin-Gesundheit-Geschlecht: eine gesundheitswissenschaftliche Perspektive*. Geschlecht & Gesellschaft, Band 55. Wiesbaden: Springer VS, 2016.
- Householder, April Kalogeropoulos. „Girls, Grrrls, Girls“. In *Feminist Theory and Pop Culture*, herausgegeben von Adrienne Trier-Bieniek, 19–33. Rotterdam: SensePublishers, 2015. [https://doi.org/10.1007/978-94-6300-061-1\\_2](https://doi.org/10.1007/978-94-6300-061-1_2).
- Husmann, Wenke. „Lust auf Grenzen“. *Zeit Online*, 28. November 2017. <https://www.zeit.de/kultur/2017-11/50-shades-of-grey-darker/komplettansicht?print>.
- Hutcheon, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Imhof, Kurt, Hrsg. „Medien und Öffentlichkeit“. In *Mediensoziologie: Grundfragen und Forschungsfelder*, 1. Aufl., 273–94. Lehrbuch. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss, 2005.
- Jones, Amelia. „Postfeminism, Feminist Pleasures, and Embodied Theories of Art“. In *The art of art history: a critical anthology*, herausgegeben von Donald Preziosi, 383–95. Oxford history of art. Oxford ; New York: Oxford University Press, 1998.
- Kauer, Katja. *Popfeminismus! Fragezeichen! eine Einführung*. Kulturwissenschaften, Bd. 7. Berlin: Frank & Timme, 2009.
- Kean, Danuta. „Are these taboo-breaking novels art or porn?“ *The Independent*, 23. Jänner 2009.

- Kirby, Iona. „Girl power! Feisty Lena Dunham confronts Howard Stern over ‚little fat chick‘ comments“. *Mail Online*, 17. Jänner 2013.  
<https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2263678/Feisty-Lena-Dunham-confronts-Howard-Stern-little-fat-chick-comments.html>.
- Klein, Gabriele. „Soziologie des Körpers“. In *Handbuch Spezielle Soziologien*, herausgegeben von Georg Kneer und Markus Schroer, 457–73. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-92027-6>.
- Klink, Denise. „Hilfe, ich werde 30!“ *Brigitte*. Zugegriffen 31. März 2021.  
<https://www.britte.de/liebe/persoentlichkeit/hilfe--ich-werde-30--10105086.html>.
- Kocourek, Rostislav. „The prefix post- in contemporary English terminology: Morphology, meaning, and productivity of derivations“. *Terminology. International Journal of Theoretical and Applied Issues in Specialized Communication* 3, Nr. 1 (1996): 85–110.
- Kolisch, Nicole. „Fifty Shades of Uff“. *Kurier*, 27. August 2012. <https://kurier.at/meinung/fifty-shades-of-uff/791.351>.
- Kortmann, Christian. „Die pink broschiierte Klickgranate“. *taz*, Nr. 8580 (15. Mai 2008).  
<https://taz.de/Ueber-den-Erfolg-von-Charlotte-Roche/!5182129/>.
- Krahé, Barbara. „Pornografiekonsum, sexuelle Skripts und sexuelle Aggression im Jugendalter“. *Zeitschrift für Entwicklungspsychologie und Pädagogische Psychologie* 43, Nr. 3 (Juli 2011): 133–41. <https://doi.org/10.1026/0049-8637/a000044>.
- Kramper, Gernot. „Mit 30 geht es bergab – das kommt auf den Körper zu“. *Stern*. Zugegriffen 31. März 2021. <https://www.stern.de/panorama/wissen/mit-30-geht-es-bergab---das-kommt-auf-den-koerper-zu-7481398.html>.
- Kraus, Martin, Hrsg. „Zur Untersuchung von Skandalautoren. Eine Einführung.“ In *Skandalautoren: zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*, 11–26. Konnex 10. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014.
- Kuhn, Gabriele. „Fantasien, die Frauen fesseln“. *Kurier*, 26. August 2012.  
<https://kurier.at/kultur/fantasien-die-frauen-fesseln/789.223>.
- — —. „sex IN DER FREIZEIT: Twilight – nicht jugendfrei“. *Kurier*, 26. August 2012.  
<https://kurier.at/meinung/kolumnen/sex-in-der-freizeit/sex-in-der-freizeit-twilight-nicht-jugendfrei/771.819>.
- Langer, Fred. „Alles Bio. Oder? Geschlechter-Forschung: der Mythos vom Unterschied“. *GEO* 2012, Nr. 07 (2012): 29–40.
- Leistner, Christine E., und Kristen P. Mark. „Fifty Shades of Sexual Health and BDSM Identity Messaging: A Thematic Analysis of the Fifty Shades Series“. *Sexuality & Culture* 2016, Nr. 20 (2016): 464–85.
- Liebrand, Claudia. „Pornografische Pathografie. Charlotte Roches Feuchtgebiete“. *literatur für leser* 11, Nr. 1 (2011): 13–22.
- Lotz, Amanda D. „Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes“. *Feminist Media Studies* 1, Nr. 1 (2001): 105–21.
- Luhmann, Niklas. *Die Realität der Massenmedien*. 5. Auflage. Neue Bibliothek der Sozialwissenschaften. Wiesbaden: Springer VS, 2017.
- Mead, Rebecca. „Downtown’s Daughter. Lena Dunham cheerfully exposes her privileged life.“ *The New Yorker*, 8. November 2010.  
<https://www.newyorker.com/magazine/2010/11/15/downtowns-daughter>.
- Meier, Albert. „Immer sehr unmädchenhaft. Charlotte Roche und ihre Feuchtgebiete.“ In *Literaturskandale*, herausgegeben von Hans-Edwin Friedrich, 231–41. Frankfurt am Main ; New York: Peter Lang, 2009.
- Menninghaus, Winfried. *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1634. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- „Mental Illness“. In *National Institute of Mental Health*. Jänner 2021.  
<https://www.nimh.nih.gov/health/statistics/mental-illness.shtml>.
- „Merriam-Webster: scandal“. In *Merriam-Webster*. Zugegriffen 15. August 2019.  
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/scandal>.

- Mijnssen, Ivo. „Was weiss man heute über #Ibzigate? Ein Überblick“. *Neue Züricher Zeitung*, 13. August 2019. <https://www.nzz.ch/international/die-meistgenannten-figuren-in-oesterreichs-drama-um-straches-ibzigate-sind-zwei-politiker-im-rausch-zwei-phantome-und-ein-politisch-versierter-unternehmer-ld.1482831>.
- Miklis, Katharina. „Ekel in der Kultur. Die Faszination des Abartigen“. *Stern*, 24. Jänner 2009. <https://www.stern.de/kultur/tv/dschungelcamp/ekel-in-der-kultur-die-faszination-des-abartigen-3423572.html>.
- Miller, Alyson. „Scandalous Women: Gender and Identity in Top-Notch Smut“. *Journal of Gender Studies* 22, Nr. 4 (Dezember 2013): 367–82. <https://doi.org/10.1080/09589236.2012.681186>.
- Moritz, Rainer, Hrsg. „Wer treibt die Sau durchs Dorf? Literaturskandale als Marketinginstrument.“ In *Literatur als Skandal: Fälle--Funktionen--Folgen*, 54–62. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- Nash, Meredith, und Ruby Grant. „Twenty-Something Girls v. Thirty-Something Sex And The City Women: Paving the Way for “Post? Feminism”“. *Feminist Media Studies* 15, Nr. 6 (2. November 2015): 976–91. <https://doi.org/10.1080/14680777.2015.1050596>.
- Neissl, Julia. *Tabu im Diskurs: Sexualität in der Literatur österreichischer Autorinnen*. Innsbruck [u.a]: Studien-Verl, 2001.
- Neuhaus, Stefan, und Johann Holzner, Hrsg. *Literatur als Skandal: Fälle--Funktionen--Folgen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- Newmark, Catherine. „Körperbeschimpfung als Kampfmittel“. *Zeit Online*, 27. Juli 2016. <https://www.facebook.com/stefanie.sargnagel/posts/10153823344743037>.
- Nicholls, Tracey. *Dismantling Rape Culture: The Peacebuilding Power of ‘Me Too’*. 1. Aufl. Routledge, 2020. <https://doi.org/10.4324/9781003124290>.
- Oestreich, Heide. „Müssen wir Butler verabschieden?“ *taz*, 7. März 2018. <https://taz.de/Feministische-Philosophie-und-Koerper/!5487457/>.
- Panetta, Grace. „21 scandals that rocked the Trump administration in 2018“. *Business Insider*, 15. Dezember 2018. <https://www.businessinsider.de/21-scandals-that-rocked-the-trump-administration-in-2018-2018-11?op=1>.
- Paterno, Wolfgang. „Stefanie Sargnagel: Hintergründe eines Literaturskandals“. *Profil*, Nr. 12 (20. März 2017). <https://www.profil.at/kultur/stefanie-sargnagel-hintergruende-literaturskandal-8037538>.
- Paterson, Tony. „Charlotte Roche: Troubled mind of a taboo-buster“. *The Independent*, 27. August 2011. <https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/charlotte-roche-troubled-mind-of-a-taboo-buster-2344746.html>.
- Pfabigan, Doris, und Sabine Zelger, Hrsg. *Mehr als Ethik: Reden über Körper und Gesundheitsnormen im Unterricht*. Wien: facultas.wuv, 2012.
- Pichler, Michaela. „Meena Kandasamys autobiografischer Roman über ihren persönlichen Albtraum“. Radio FM4, 2. Dezember 2020. [https://fm4.orf.at/stories/3009735/?fbclid=IwAR1ad3DyFA2noXJ\\_w2RJ\\_XBqJLmty1YnE\\_mH-i74\\_pR9DMv2cx-urg\\_Bfzc](https://fm4.orf.at/stories/3009735/?fbclid=IwAR1ad3DyFA2noXJ_w2RJ_XBqJLmty1YnE_mH-i74_pR9DMv2cx-urg_Bfzc).
- Planned Parenthood Federation. „Planned Parenthood Joins Lena Dunham Book Tour in Nine Cities“. Planned Parenthood, 2. Oktober 2014. <https://www.plannedparenthood.org/about-us/newsroom/press-releases/planned-parenthood-joins-lena-dunham-book-tour-in-nine-cities>.
- Popitz, Heinrich. *Phänomene der Macht*. 2., Stark erw. Aufl. Tübingen: J.C.B. Mohr (P. Siebeck), 1992.
- Porn Hub Insights. „Pornhub’s 2016 Year in Review“, o. J. <https://www.pornhub.com/insights/2016-year-in-review>.
- Posch, Waltraud. *Projekt Körper: wie der Kult um die Schönheit unser Leben prägt*. Frankfurt New York N.Y: Campus Verlag, 2009.
- Potter, Clair. „BDSM and Feminism: Notes on an Impasse“. *Chronicle*, 23. Mai 2012. <https://www.chronicle.com/blognetwork/tenuredradical/2012/05/bdsm-and-feminism-notes-on-an-impasse/>.

- Praschl, Bernhard. „Fifty Shades: ‚Mummy Porn‘ wird Kult“. *Kurier*, 3. Februar 2018. <https://kurier.at/leben/fifty-shades-of-grey-schatten-der-lust/309.185.322>.
- Ramsland, Katherine. „Being Stretched The Risks and Riches of a “Limit-Experience”“. In *Fifty Writers on Fifty Shades of Grey*, herausgegeben von Lori Perkins, 213–20. Dallas, Texas: Benbella Books, 2012. <http://public.eblib.com/EBLPublic/PublicView.do?ptiID=1011612>.
- Reichwein, Marc, Hrsg. „Diesseits und jenseits des Skandals. Literaturvermittlung als zunehmende Inszenierung von Paratexten.“ In *Literatur als Skandal: Fälle--Funktionen--Folgen*, 89–99. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- Richardson, Diane. *Rethinking sexuality*. London Thousand Oaks, Calif: SAGE, 2000.
- Roche, Charlotte, und Philip Dulle. „Danach ist nichts mehr von dir übrig.“ *Profil* 34, 19. August 2013.
- Roche, Charlotte, und Philip Oltermann. „Charlotte Roche | Interview“. *Granta*, 10. Mai 2008. <https://granta.com/interview-charlotte-roche/>.
- Roche, Charlotte, und Tagesspiegel Redaktion. „Ich stank wie ein Heckenpenner-Iltis.“ *Tagesspiegel*, 24. Februar 2008. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/charlotte-roche-ich-stank-wie-ein-heckenpenner-iltis/1172024.html>.
- Roche, Charlotte, Moritz von Uslar, und Claudia Voigt. „Ich bin gar nicht so frech.“ *Der Spiegel* Nr. 9, 25. Februar 2008. <https://www.spiegel.de/spiegel/a-537317.html>.
- Roiphe, Katie. „Working Women’s Fantasies“. *Newsweek*, 16. April 2012. <https://www.newsweek.com/working-womens-fantasies-63915>.
- Sanyal, Mithu M. *Vulva: die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts*. Wagenbachs Taschenbücherei 769. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2017.
- Sargnagel, Stefanie, und Alice Bibbings. ONE IS A CROWD – STEFANIE SARGNAGEL, 30. Mai 2016. <https://crowd-literature.eu/one-is-a-crowd-stefanie-sargnagel/>.
- Sargnagel, Stefanie, Lydia Haider, und Maria Hofer. „Drei Autorinnen in Marokko: ‚Jetzt haben wir ein Pferd und Haschisch‘“. *Der Standard*, 25. Februar 2017. <https://www.derstandard.at/story/2000053157304/drei-autorinnen-in-marokko-jetzt-haben-wir-ein-pferd-und>.
- Sargnagel, Stefanie, und Danie Kalt. „Kunst, Literatur und Callcenter: Die Konstanten in der Welt der Wiener Facebook-Schriftstellerin Stefanie Sargnagel.“ *Die Presse*. Schaufenster, 29. Oktober 2015. <https://www.diepresse.com/4854862/stefanie-sargnagel-ich-bin-ein-beisl-it-girl>.
- Schindler, Sylvie-Sophie. „Phänomen Ekel. Bäh! Igitt!“ *Stern*, 19. August 2007.
- Schmitt, Richard. „Saufen und kiffen auf Kosten der Steuerzahler“. *Kronen Zeitung*, 8. März 2017. <https://www.krone.at/557951>.
- Schneider, Vanessa. „Niemand ist perfekt.“ *PLUS*, 4. November 2014.
- Schoenthal, Gisela. „Personenbezeichnungen im Deutschen als Gegenstand feministischer Sprachkritik“. *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 17, Nr. 3 (1989). <https://doi.org/10.1515/zfgl.1989.17.3.296>.
- Schröder, Christoph, und Jan Drees. „Der große Gruß.Tag drei beim Bachmannwettbewerb“. *Deutschlandfunk.de*, 20. Juni 2020. [https://www.deutschlandfunk.de/tag-drei-beim-bachmannwettbewerb-der-grosse-gruss.700.de.html?dram:article\\_id=479048](https://www.deutschlandfunk.de/tag-drei-beim-bachmannwettbewerb-der-grosse-gruss.700.de.html?dram:article_id=479048).
- Schrodt, Paul. „Lena Dunham’s Body Is Funny“. *Esquire*, 15. Jänner 2014. <https://www.esquire.com/entertainment/tv/a26926/lena-dunham-body-funny/>.
- Schultz, Tanjev, und Hartmut Weßler. „Medien und Transnationalisierung“. In *Mediensoziologie: Grundfragen und Forschungsfelder*, 1. Aufl., 347–64. Lehrbuch. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss., 2005.
- Schulz, Sibylle. „Fifty Shades of Sadomasochism. Die erotische Bestsellertrilogie Fifty Shades of Grey und der gesellschaftliche Stellenwert von Sadomasochismus“. In *Wer liebt, der straft?*, herausgegeben von Ada Borkenhagen und Elmar Brähler, 83–96. Psychosozial-Verlag, 2016. <https://doi.org/10.30820/9783837969481-83>.
- — —. „Hausse für Peitschenlust und Fesselliebe: Sadomasochismus 2014 – von der Subkultur zum Mainstream?“. In *Medialisierung und Sexualisierung*, herausgegeben von Josef Christian Aigner, Theo Hug, Martina Schuegraf, und Angela Tillmann, 207–29.

- Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2015. [https://doi.org/10.1007/978-3-658-06427-3\\_10](https://doi.org/10.1007/978-3-658-06427-3_10).
- Schutzbach, Franziska, und Stephan Karkowsky. „Body Shaming. Wer hat Angst vorm weiblichen Geschlecht?“ Deutschlandfunk Kultur, 26. Juli 2016. [https://www.deutschlandfunkkultur.de/body-shaming-wer-hat-angst-vorm-weiblichen-geschlecht.2156.de.html?dram:article\\_id=361192](https://www.deutschlandfunkkultur.de/body-shaming-wer-hat-angst-vorm-weiblichen-geschlecht.2156.de.html?dram:article_id=361192).
- Schütze, Christian. *Skandal: eine Psychologie des Unerhörten ; wie ein Skandal entsteht, wie man ihn betreibt, welche positiven und negativen Auswirkungen er für den Einzelnen und den Staat hat*. Völlig überarb., Aktualisierte und erw. Neuausg. Berlin: Scherz, 1985.
- Schwaiger, Rosemarie. „Feuchtgebiete: Eiter bis wolkig“. *Profil* 34 (19. August 2013): 85.
- Schwarzer, Alice, und Nina Jerzy. Alice Schwarzer verteidigt Porno-Bestseller. Frankfurter Rundschau, 13. Juli 2012. <https://www.fr.de/kultur/literatur/alice-schwarzer-verteidigt-porno-bestseller-11329923.html>.
- Shahbandeh, M. „Cosmetics Industry - Statistics & Facts“, 2020. <https://www.statista.com/topics/3137/cosmetics-industry/>.
- Sigusch, Volkmar. *Neosexualitäten: über den kulturellen Wandel von Liebe und Perversion*. Frankfurt/Main ; New York: Campus, 2005.
- Smolak, Linda, Sarah K. Murnen, und Taryn A. Myers. „Sexualizing the Self: What College Women and Men Think About and Do to Be “Sexy”“. *Psychology of Women Quarterly* 38, Nr. 3 (September 2014): 379–97. <https://doi.org/10.1177/0361684314524168>.
- Srdarov, Suzanne, und Chantal Bourgault du Coudray. „Still Reading the Romance: Gothic Sexuality and the Remembrance of Feminism through *Twilight* and *Fifty Shades of Grey*“. *Continuum* 30, Nr. 3 (3. Mai 2016): 347–54. <https://doi.org/10.1080/10304312.2016.1166562>.
- Stefan, Verena. *Häutungen: mit einem Vorwort zur Neuausgabe*. Neuausg., 2. Aufl. Fischer-Taschenbücher Die Frau in der Gesellschaft 11837. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl, 1999.
- Stöger, Gerhard. „Süßes Mädel mit kaputtem Schädel“. *FALTER*, 29. November 2013, 48/2013 Auflage. <https://shop.falter.at/detail/9783950335965>.
- Strause, Jackie. „Lena Dunham on Weight-Loss Backlash: „As a Woman in Hollywood You Just Can’t Win”“. *The Hollywood Reporter*, 22. März 2017. <https://www.hollywoodreporter.com/news/lena-dunham-weight-loss-backlash-as-a-woman-hollywood-you-just-cant-win-987895>.
- Taylor, Kate. „Today’s ultimate feminists are the chicks in crop tops“. *The Guardian*, 23. März 2006. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2006/mar/23/comment.gender>.
- Thiele, Antonia. *Stefanie Sargnagel: Autorin, Burschenschaftlerin, Matriarchin, Rotkäppchen*. Frankfurt a.M: Kurz & Bündig Verlag, 2019.
- Thompson, John B. *Political scandal: power and visibility in the media age*. Cambridge : Malden, MA: Polity Press ; Blackwell, 2000.
- Thürmer-Rohr, Christina. „Die unheilbare Pluralität der Welt - von Patriachatskritik zur Totalitarismusforschung\*“ . 5. Juni 1997. [http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte2/thuermer\\_rohr.htm](http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte2/thuermer_rohr.htm).
- Tisdale, Sallie. „Graphic Novel“. *The New York Times*, 16. April 2009. <https://www.nytimes.com/2009/04/19/books/review/Tisdale-t.html>.
- Toerien, Merran, Sue Wilkinson, und Precilla Y. L. Choi. „Body Hair Removal: The ‚Mundane‘ Production of Normative Femininity“. *Sex Roles* 52, Nr. 5/6 (März 2005): 399–406.
- „Urban Dictionary: fifty shades“, 25. Mai 2012. <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Fiftyshades>.
- Völker, Michael, Maria Sterkl, und Renate Graber. „Die Reisswolf-Affäre bringt Kurz unter Druck“, 23. Juli 2019. <https://www.derstandard.at/story/2000106611732/die-reisswolf-affaere-bringt-kurz-unter-druck>.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. „Autorschaft und Skandal“. In *Skandalautoren: zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*, 27–46. Konnex 10. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014.

- Wahba, Annabel. „Die Schmutzkampagne“. *ZEITmagazin* 22 (22. Mai 2008).  
<https://www.zeit.de/2008/22/Roche-22/komplettansicht?print>.
- Weninger, Robert. *Streitbare Literaten: Kontroversen und Eklats in der deutschen Literatur von Adorno bis Walser*. Originalausg. Beck'sche Reihe 1613. München: C.H. Beck, 2004.
- Whelehan, Imelda. „Remaking Feminism: Or Why Is Postfeminism so Boring?“ *Nordic Journal of English Studies*, Nr. 9.3 (2010): 155–72.
- — —. *The feminist bestseller: from Sex and the single girl to Sex and the city*. Basingstoke [England] ; New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Williamson, Kevin. „Pathetic Privilege“. *National Review*, 15. Oktober 2014.
- Wolf, Naomi. *Fire with fire: the new female power and how it will change the 21st century*. 1st ed. New York: Random House, 1993.
- Woltersdorff, Volker. „PARADOXES OF PRECARIOUS SEXUALITIES: Sexual Subcultures under Neo-Liberalism“. *Cultural Studies* 25, Nr. 2 (März 2011): 164–82.  
<https://doi.org/10.1080/09502386.2011.535984>.
- Zach, Angelika. „Familienrechtsreform der 70er Jahre“. *Frauen machen Geschichte*, o. J.  
<https://frauenmachengeschichte.at/familienrechtsreform-der-70er-jahre/>.
- ZIB 2 *Analyse des Sommergesprächs 2019 mit Pamela Rendi-Wagner – SPÖ*, o. J.
- Zimmerman, Amy. „The Right-Wing War on Lena Dunham“. *The Daily Beast*, 14. April 2027.  
<https://www.thedailybeast.com/the-right-wing-war-on-lena-dunham>.
- Žižek, Slavoj. „Soll denn nun auch alles Erotische entzaubert werden? In was für langweiligen Zeiten leben wir eigentlich?“ *Neue Züricher Zeitung*, 14. März 2019.  
<https://www.nzz.ch/feuilleton/slavoj-zizek-feministinnen-rauben-dem-weiblichen-koerper-den-reiz-ld.1462142?reduced=true>.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Sargnagel, Auszug aus dem FB-Album "fröhlichen frauentag wünscht richard schmitt".

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10154579075073037&set=a.10154578674413037>

Abb. 2: Sargnagel, Auszug aus dem FB-Album "fröhlichen frauentag wünscht richard schmitt".

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10154578674983037&set=a.10154578674413037>

Abb. 3: Sargnagel, Auszug aus dem FB-Album "fröhlichen frauentag wünscht richard schmitt".

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10154579074593037&set=a.10154578674413037>

## Abstract

Das Phänomen Literaturskandal vermag einiges über eine Gesellschaft und die in ihr geltenden literarischen und sozialen Normen auszusagen. Skandale beleuchten wo die Grenzen des „guten Geschmacks“ zu einem spezifischen Zeitpunkt, in einer spezifischen Umgebung liegen. Betrachtet man die Skandalliteratur des letzten Jahrzehnts zeichnet sich, neben politisch-moralischen Übertretungen, vor allem Entrüstung über Darstellungen von weiblichen Körpern und deren Sexualität ab. In einer Kultur, die sich als frei und freizügig, aufgeklärt und selbstbestimmt konstituiert, scheint der Diskurs um den (weiblichen) Körper immer noch von unausgesprochenen Grenzen umgeben. An Charlotte Roches *Feuchtgebiete*, E. L. James *Fifty Shades of Grey*, Lena Dunhams *Not That Kind of Girl* und Stefanie Sargnagels *Statusmeldungen* lassen sich die Limitierungen des Sprechens über Körperlichkeit auf unterschiedliche Weise nachverfolgen. Als Ausdruck und Weiterentwicklung eines postfeministischen Körperversständnisses, dienen die Texte und ihre Rezeption als eine Art Standortbestimmung im Diskurs um (Post)Feminismen und zeichnen ein Bild einer Gesellschaft, die zwischen Emanzipation und Patriarchat changiert.

## Abstract in English

As a phenomenon, literary scandals are somewhat revealing about the literary and societal norms that apply in a society. Scandals highlight where the boundaries of “good taste” lie at a specific point in time and place. Looking at works of the past decade that classified as scandalous literature, it was - apart from political and moral transgressions - mostly the representation of female bodies and sexuality that triggered public indignation. In a culture that constitutes itself as free and permissive, enlightened and self-determined, discourses about (female) bodies still seem to be surrounded by unspoken boundaries. In Charlotte Roche’s *Wetlands*, E. L. James’ *Fifty Shades of Grey*, Lena Dunham’s *Not That Kind of Girl* and Stefanie Sargnagel’s *Statusmeldungen* the limitations of speech regarding physicality can be traced in different ways. As an expression and development of a postfeminist understanding of the body, the texts and their reception serve as a kind of positioning in the discourses on (Post)Feminisms and paint a picture of a society that oscillates between emancipation and patriarchy.