



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Lust spricht“

Eine gender/queer-theoretische Literaturanalyse der Trilogie „Shades of Grey“  
und der „Geschichte der O“

Verfasserin

Berglind Prunner, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 808

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Gender Studies

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Doz.<sup>in</sup> Mag.<sup>a</sup> Dr.<sup>in</sup> Maria Mesner

## ***Danksagung***

Ich möchte mich bei all den Menschen, die mich mit Anregungen bezüglich meiner Masterarbeit unterstützten, herzlich bedanken. Ein besonderes Dankeschön geht an meine Betreuerin Univ.-Doz.<sup>in</sup> Mag.<sup>a</sup> Dr.<sup>in</sup> Maria Mesner, wie Mag.<sup>a</sup> Marianne Schröttner, Katharina Koch, Mag.<sup>er</sup> Alexander Fleischmann und Mag.<sup>a</sup> Amrei Kreuzer für die hilfreichen Verbesserungsvorschläge und Korrekturen meiner Masterarbeit.

Ich bedanke mich bei meinem lieben Freund Óskar Guðlaugsson für die seelische Unterstützung und die regen und aufschlussreichen Diskussionen über mein Masterthema.

Ich möchte mich zum Schluss herzlichst bei meiner Familie bedanken. Insbesondere meiner Mutter Rósa Björg Helgadóttir und meiner Oma Lilja Jónsdóttir die stets an mich geglaubt haben und die mir immer gute und starke Vorbilder gewesen sind. Ohne ihren liebevollen Beistand wäre die Vollendung meiner Masterarbeit nicht möglich gewesen.

<b>1</b>	<b>EINLEITUNG .....</b>	<b>5</b>
1.1	ZIEL.....	7
1.2	RELEVANZ.....	8
1.3	FORSCHUNGSSTAND .....	9
1.4	FORSCHUNGSFRAGE.....	11
1.5	HYPOTHESE .....	12
<b>2</b>	<b>THEORETISCHE BEZÜGE.....</b>	<b>13</b>
2.1	SADOMASOCHISTISCHE REPRÄSENTATIONEN UND DIE PORNODEBATTE .....	13
2.2	REPRÄSENTATION, PERFORMANZ UND PERFORMATIVITÄT.....	21
2.2.1	<i>Macht, Sprache und Subjekt</i> .....	24
2.2.2	<i>Geschlecht</i> .....	26
2.2.3	<i>Sexualität</i> .....	28
2.2.3.1	<i>Sadomasochismus als queere Sexualität</i> .....	33
2.3	VERSCHIEBUNG .....	35
2.3.1	<i>Feministische Strategien einer Verschiebung</i> .....	35
2.3.2	<i>Inszenierung und Verschiebung</i> .....	37
2.3.3	<i>Sadomasochismus und Verschiebung</i> .....	41
<b>3</b>	<b>METHODE ERZÄHLANALYSE .....</b>	<b>46</b>
3.1	ERZÄHLTHEORIE UND PERFORMANZ.....	46
3.1.1	<i>Erzählvorgang-Modell</i> .....	47
3.1.2	<i>Erzähleinstellung</i> .....	48
3.1.3	<i>Figuren</i> .....	49
3.1.4	<i>Schauplatz und Handlung</i> .....	50
3.2	METHODISCHER VORGANG.....	51
<b>4</b>	<b>VORSTELLUNG VON „SHADES OF GREY“ UND DER „GESCHICHTE DER O“ .....</b>	<b>52</b>
4.1	SHADES OF GREY.....	52
4.1.1	<i>Historischer Hintergrund</i> .....	52
4.1.2	<i>Erzählperspektive und -einstellung</i> .....	52
4.1.3	<i>Hauptfiguren</i> .....	53
4.1.4	<i>Nebenfiguren</i> .....	54
4.1.5	<i>Schauplatz und Handlung</i> .....	55
4.2	DIE GESCHICHTE DER O.....	56
4.2.1	<i>Historischer Hintergrund</i> .....	56
4.2.2	<i>Erzählperspektive und -einstellung</i> .....	57

4.2.3	<i>Hauptfiguren</i> .....	57
4.2.4	<i>Nebenfiguren</i> .....	58
4.2.5	<i>Schauplatz und Handlung</i> .....	58
<b>5</b>	<b>SADOMASOCHISTISCHE REPRÄSENTATION, MACHT UND GEWALT</b> .....	<b>60</b>
5.1	DER S/M-VERTRAG IN „SHADES OF GREY“ .....	60
5.1.1	<i>Die performative Umsetzung des Vertrags in „Shades of Grey“</i> .....	64
5.2	DOMINANZ, UNTERWERFUNG UND GEWALT IN DER „GESCHICHTE DER O“ .....	67
<b>6</b>	<b>SADOMASOCHISTISCHE REPRÄSENTATION, GESCHLECHT UND SEXUALITÄT</b> .....	<b>73</b>
6.1	PERFORMANZ UND HETEROSEXUALITÄT .....	73
6.1.1	<i>Sadomasochismus und Heterosexualität</i> .....	76
6.2	DIE WEIBLICHE PERFORMANZ DER HAUPTDARSTELLERINNEN.....	79
6.3	DIE MÄNNLICHE PERFORMANZ DER HAUPTDARSTELLER.....	82
<b>7</b>	<b>SADOMASOCHISTISCHE REPRÄSENTATION UND VERSCHIEBUNG</b> .....	<b>85</b>
7.1	VERSCHIEBUNG VON GESCHLECHT UND SEXUALITÄT .....	85
7.1.1	<i>Die Verschiebung von Weiblichkeit</i> .....	90
7.2	VERSCHIEBUNG DER KÖRPERGRENZEN .....	92
<b>8</b>	<b>RESÜMEE</b> .....	<b>95</b>
<b>9</b>	<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>99</b>
<b>10</b>	<b>INTERNETRECHERCHE</b> .....	<b>102</b>
<b>11</b>	<b>ANHANG</b> .....	<b>103</b>
	ABSTRACT .....	103
	LEBENS LAUF .....	105

# 1 Einleitung

In meiner Masterarbeit möchte ich die Repräsentation der Geschlechterverhältnisse in Bezug auf sadomasochistische (S/M) Unterwürfigkeit und Dominanz (Sadomasochismus und Ungleichheit) im Welt-Bestseller „Shades of Grey“ von E. L. James und dem französischen S/M-Roman „Die Geschichte der O“ von Pauline Réage, (deren Erstveröffentlichungen über fünfzig Jahre auseinander liegen), aus einer gender/queer-theoretischen Perspektive untersuchen und miteinander vergleichen.

Wie ich im Folgenden detaillierter ausführe, werden in den sadomasochistischen Szenen der Romane, die darin dargestellten weiblichen Figuren ritualisierter Gewalt ausgesetzt. Ein Thema, das aus feministischer Sicht stets kritisiert wurde. Der große Erfolg der Trilogie „Shades of Grey“, welche im Jahre 2012 im deutschsprachigen Raum veröffentlicht wurde und weltweit Verkaufsrekorde brach, scheint im Widerspruch zu jenen feministischen Bemühungen zu stehen, die vehement gegen pornographische Darstellungen von Frauen gekämpft haben. Im Internet wird von einer größeren Anzahl von Leserinnen als Lesern ausgegangen und die Romane werden satirisch als „Mummy Porn“ (vgl. Thomas, 2012) oder Hausfrauen-Porno in diversen Internetzeitungen bezeichnet. Angesichts der Verkaufsrekorde ist es interessant zu erforschen, wie Geschlechterverhältnisse und Sadomasochismus in der Mainstream-Literatur präsentiert werden. Aus feministischer, wie auch aus gender/queer-Sicht könnte ein Porno für Hausfrauen gleichzeitig als positiv, fördernd und dekonstruktiv aufgefasst werden, da Pornographie in Bezug auf Macht und Gewalt gesellschaftlich als mit Männlichkeit verbunden angesehen wird.

Aufgrund der hohen Verkaufszahlen der Trilogie kann angenommen werden, dass der Inhalt trotz der sadomasochistischen Schilderung normative Repräsentationen von Geschlecht und Sexualität reflektiert und deshalb eine große Anzahl an Personen anspricht. Andererseits gehört S/M zu den abweichenden Sexualpraktiken, deshalb könnte es sich im Roman auch um eine Verschiebung traditioneller Geschlechterverhältnisse handeln.

Dementsprechend möchte ich in meiner Masterarbeit die Frage beantworten, inwieweit die Darstellungen des Werkes „Shades of Grey“ eine diskursive Verschiebung oder Verfestigung bezüglich traditioneller Geschlechterverhältnisse und abweichender Sexualpraktiken wie S/M bedeuten. Ich möchte dabei nicht versuchen zu erklären,

warum Frauen und Männer sadistische und masochistische Fantasien haben, sondern wie sie in solchen Kontexten als performative AkteurInnen in ihrer Dominanz und Unterwürfigkeit dargestellt werden, um sie auf ihre Verschiebung bzw. ihr subversives Potential hin zu untersuchen. Parallel wird eines der grundlegendsten Werke der sodomasochistischen Gattung, die „Geschichte der O“ aus dem Jahr 1954, als Vergleich herangezogen, um einen Wandel der Geschlechterkonstruktion und der Repräsentation von S/M in den Werken identifizieren zu können.

Im Zentrum der Analyse steht dabei die Verbindung zwischen Sprache, Macht, Geschlecht, Sexualität und Körper im Butler'schen Sinne. In Anlehnung an Gayle Rubin (1999) wird argumentiert, dass es sich bei S/M um queere Sexualität handelt, die in einem heterosexuellen Kontext stattfindet. Dies soll, im Gegensatz zu FeministInnen wie Catherine MacKinnon (2000), Ann Scales (2000) und Jane Usher (1997), die Pornographie *per se* als antifeministisch sehen, einen differenzierteren Blick auf Geschlechterungleichheit und Sadomasochismus in S/M-Romanen werfen. Die Romane werden anhand der literarischen Erzählanalyse von Hans-Dieter Gelfert (2004) analysiert, wobei Judith Butlers (1991, 2006) Theorien über Performanz, Performativität, Verschiebung und Macht den theoretischen Rahmen bilden.

Im ersten Abschnitt der Arbeit wird der Forschungsstand, die konkrete Forschungsfrage und die Relevanz der diskutierten Forschungsfrage erläutert.

Im zweiten Abschnitt werden die theoretischen Bezüge erklärt. Zuerst werden sadomasochistische Repräsentationen mit queer/feministischen Ansätzen der Pornodebatte der 1980er in Zusammenhang gebracht, um die vorherrschenden Kritikpunkte der divergierenden Standpunkte zu konkretisieren. Da es sich um literarische Repräsentationen handelt, werden diese anhand Judith Butlers Theorie der Performanz und Verschiebung begründet. Butler hebt in ihrer Theorie den performativen Charakter von Repräsentationen betreffend Macht, Geschlecht, Sexualität und Körper hervor, die einer detaillierten Begriffserklärung unterzogen werden. Darüber hinaus erfolgt eine Begriffserklärung von Sadomasochismus

Im dritten Abschnitt der Arbeit wird Hans-Dieter Gelferts (2004) Methode der Erzählanalyse und das analytische Vorgehen erläutert. Das Augenmerk wird auf den/die ErzählerIn, die Erzähleinstellung und die Figuren in den Romanen geworfen. Zentral für die Beantwortung der Forschungsfrage ist in diesem Zusammenhang, welche

gesellschaftlichen Standpunkte der/die ErzählerIn in seiner Erzähleinstellung zu den handelnden Figuren als S/M-Praktizierende liefert, also ob es sich z.B. um urteilende, neutrale oder tolerante Standpunkte handelt.

Im vierten Abschnitt werden die Romane anhand dreier Fragestellungen analysiert, um die Forschungsfrage adäquat beantworten zu können. Vorab wird der/die ErzählerIn, die Erzähleinstellung sowie die Figuren, die für das Thema relevant sind, vorgestellt und die Handlungssequenz kurz zusammengefasst. Anschließend wird die Definition und Umsetzung der gezogenen Grenzen entlang der Dichotomie Dominanz/Unterwürfigkeit veranschaulicht und dargelegt. Ferner wird untersucht, inwiefern die sadomasochistische Rollenteilung und Praxis eine traditionelle Geschlechterperformanz einerseits konstruiert und verfestigt und andererseits verwirrt oder verschiebt.

Zum Abschluss sollen die Resultate des Vergleichs der Werke zusammengefasst und in Bezug zur Forschungsfrage diskutiert werden.

## **1.1 Ziel**

Das Ziel dieser Masterarbeit ist es, einen differenzierten Blick auf sadomasochistische Repräsentationen zu werfen, die zwar einerseits in feministischen Diskursen oftmals der Pornographie zugeordnet werden, andererseits gleichzeitig als Repräsentationen einer möglichen Verschiebung der heterosexuellen Norm analysierbar sind. Sadomasochistische Darstellungen wurden von wie Catherine MacKinnon (2000), Ann Scales (2000) und Jane Usher (1997), wie in dieser Arbeit dargelegt wird, als eine Überspitzung und Legitimierung der vorherrschenden Machtverhältnisse betrachtet. Im Gegensatz zu dieser Annahme möchte ich argumentieren, dass Sadomasochismus trotz der ungleichen Rollenverteilung, ein traditionelles Geschlechterverhältnis verwirrt bzw. verschiebt. Dies möchte ich vor dem Hintergrund von Butlers Theorie der Performanz veranschaulichen, die es ermöglicht, Machtverhältnisse in Bezug auf Geschlecht und Sexualität in den sadomasochistischen Repräsentationen der Romane „Shades of Grey“ und „Die Geschichte der O“ als performativ gestaltet zu verstehen, um sie schließlich auf ihr subversives Potential zu überprüfen. Im Mittelpunkt der theoretischen Überlegungen steht die Verbindung zwischen Repräsentation und Performanz einerseits, und Performanz und Verschiebung andererseits.

## 1.2 Relevanz

Der Roman als literarische Gattung ist mit Hans-Dieter Gelfert (vgl. 2004:6) als Sprachkunstwerk aufzufassen, das eine fingierte Wirklichkeit darstellt.

Romane [...] liest der gewöhnliche Leser so, als schaue er durch ein geheimes Fenster in eine fingierte Wirklichkeit, in der sich vor seinen Augen eine gewissermaßen »natürliche« Geschichte abspielt. (Gelfert, 2004:6)

Als fingierte Wirklichkeit bildet der Roman, einen interessanten Untersuchungsgegenstand, um Geschlechterverhältnisse unter einem anderen Blickwinkel zu beleuchten. Ähnlich betrachtet die Geschlechterforscherin Eveline Kilian (vgl. 2008:220) die Kunstform des Films als „utopische Potential“. Ihrer Meinung nach besitzt das Medium des Films das Potential, eine alternative Perspektive zu inszenieren und jene Perspektive gegen eine Realität zu stellen (vgl. Kilian, 2008:220). Der Roman als Kunstform sollte demnach, wie der Film, das Potential besitzen, eine alternative Perspektive bzw. Repräsentation der Wirklichkeit zu schaffen. Wie Butler (vgl. 1991, 2006) in ihren Werken „Das Unbehagen der Geschlechter“ und „Hass spricht“ argumentiert, besitzen Repräsentationen eine performative Macht, was sie am Beispiel der feministischen Repräsentationspolitik aufzuzeigen versucht:

[...] ist jene Rechtsformation von Sprache und Politik, die Frauen als »Subjekt« des Feminismus repräsentiert selbst eine Diskursformation und der Effekt einer gegebenen Variante der Repräsentationspolitik. Das feministische Subjekt erweist sich als genau durch dasjenige politische System diskursiv konstituiert, das seine Emanzipation ermöglichen soll. (Butler, 1991:16-17)

Die „Frau“ wird nach Butler in ihrer politischen Repräsentation von der diskursiven Macht produziert und reguliert. Ihrer Meinung nach, existiert daher keine wertfreie Repräsentation außerhalb der diskursiven Macht in einem luftleeren Raum, die dem feministischen Subjekt seine Macht gewährt (vgl. Butler, 1991:17). Daraus kann geschlossen werden, dass Texte im Allgemeinen, auch wenn sie in der Kunst verortet sind, eine performative Macht besitzen, die einerseits repräsentiert und andererseits gleichzeitig konstruiert. Durch seine Fiktionalität besitzt der Roman daher die Möglichkeit alternative Perspektiven durch die konventionelle bzw. rituelle Macht zu schaffen und womöglich eine fiktionale Idee einer Verschiebung aufzuwerfen. Diese Möglichkeiten möchte ich in meiner Masterarbeit ausloten.



### 1.3 Forschungsstand

Die Romane „Die Geschichte der O“ der Autorin Pauline Réage und „Shades of Grey“ der Autorin E. L. James gehören zur Gattung der erotischen bzw. konkreter zur sadomasochistischen Literatur. „Die Geschichte der O“ ist ein grundlegendes Werk dieser Gattung und konnte sich als Klassiker der sadomasochistischen Subkultur etablieren (vgl. Deforges, 2004). Trotz dieser Tatsache ist der Roman in Bezug auf feministische und gender-queertheoretische Ansätze wenig wissenschaftlich untersucht worden. Den Roman betreffend existieren folgende Untersuchungen:

Alexander Fechtens (2007) stellt in seiner Diplomarbeit „Konstruktion der Frauenfigur im sadomasochistischen Film am Beispiel der Geschichte der O“ einen Vergleich zwischen dem Roman und dessen Adaption im Film „L’histoire d’O“ (1975) her, und untersucht das Frauenbild der Hauptprotagonistin O in Hinblick auf die Dichotomien „Normal/Abnormal“ und „Dominanz/Unterwürfigkeit“. Dabei bezieht er sich u.a. auf Theorien von Michel Foucault (Dispositiv der Macht), Judith Butler (Dekonstruktion der Kategorie Frau) und Laura Mulvey (male gaze) und kommt zu dem Schluss, dass O mit der traditionellen Frauenrolle bricht und deshalb trotz ihrer Unterwürfigkeit diejenige ist, welche „die Fäden in der Hand hat“ (Fechter, 2007:95).

Im Buch „FrauenLust und Unterwerfung“ von Christine Deja werden die Werke „Geschichte der O“ und „Neun Wochen und drei Tage“ als erotische Frauenliteratur betrachtet, und die weibliche Lust und die Bedeutung der erotischen Unterwerfung analysiert. Deja kritisiert die feministische Auffassung, wonach Sadomasochismus für Frauen gefährlich sei.

Das Buch „Die ‘O’ hat mir erzählt“ von Régine Deforges (2004) enthält ein Interview mit Pauline Réage über die Hintergründe ihres Romans, sowie ihr gesamtes Werk „Die Geschichte der O“ und „Rückkehr nach Roissy“ in einem Band.

Zu „Shades of Grey“ existieren aufgrund der Aktualität des Werkes keine wissenschaftlichen Arbeiten. Im Internet ist eine Unzahl an Artikeln allgemeiner Art in Blogs, Internetzeitschriften und Chatrooms verfügbar, die sich mit diversen Aspekten des Romans befassen. Jene Artikel werden in dieser Arbeit spärlich verwendet, um allgemeine Informationen über die Autorin, das Werk und dessen Hintergründe zu sammeln. Aufgrund der Vielzahl an Artikeln, stütze ich mich nur auf zwei folgende Internetseiten:

„Erotik-Roman treibt E-Book-Verkauf an“ von Hans-Peter Siebenhaar und Regina Krieger (2012) der von den Verkaufsrekorden von „Shades of Grey“ handelt.

„Jumping on the bonkbuster bandwagon! Mummy porn takes over as Mills & Boon launch new series to rival hit Fifty Shades Of Grey“ von Liz Thomas (2012), der „Shades of Grey“ als Mutterpornographie beschreibt.

Den theoretischen Rahmen bilden feministische und gender/queer-theoretische Ansätze über die Repräsentation bzw. Performanz (Butler) von Geschlechtsidentität und Sexualität bezüglich Macht und Sprache in der sadomasochistischen Literatur. Geschlecht und Sadomasochismus werden vorab in Verbindung mit feministischen und queeren Perspektiven der Porno-Debatte diskutiert. Um sadomasochistische Darstellungen in der feministischen wie gender/queer-theoretischen Debatte zu verorten, wird eine kurze Zusammenfassung der divergierenden Perspektiven und theoretischen Ansätze von Catherine MacKinnon (2000), Ann Scales (2000), Angela Carter (2000), Jane Usher (1997), Gayle Rubin (1999) und Judith Butler (1991, 2006) herangezogen.

Aufgrund der Fülle von wissenschaftlichen Sammelbänden über die Repräsentation von Pornographie, wurde der Sammelband „Feminismus und Pornographie“ von Drucille Cornell (2000) und Jane Ushers (1997) Werk „Fantasies of Femininity“ für diese Arbeit ausgewählt, der einen breiten Querschnitt der unterschiedlichen queer/feministischen Perspektiven und Anliegen anführt. Weitere wissenschaftliche Artikel zu gender/queeren Standpunkten zum Thema Pornographie, die verwendet werden, sind „Wissenschaftstheoretische Grundlagen zu Queer Theory als Hintergrundfolie von Queer Reading“ der Philosophin Gudrun Perko (2008) über die Unterschiede queerer Identitäten.

Judith Butlers (1991) Kritik an der feministischen Kategorie Frau in „Unbehagen der Geschlechter“ werde ich mit der Porno-Debatte in Verbindung bringen. Um eine Verbindung zwischen Repräsentation und Performanz aufzuzeigen, wird Dagmar von Hoff's (2009) Artikel über „Performanz/Repräsentation“ verwendet. Butlers Theorie zu Performanz und Verschiebung, bildet den theoretischen Rahmen der Analyse, um einen Vergleich zwischen gender/queer und feministischen Perspektiven herzustellen. Ferner wird ihre Theorie verwendet, um die sadomasochistischen Repräsentationen auf ihr subversives Potential zu überprüfen. Butler erklärt in ihrem Werk „Das Unbehagen der

Geschlechter“ wie Geschlecht und Sexualität performativ durch Performanz konstruiert werden. Am Beispiel der Parodie legt sie dar, wie jene Performanz in ihrer Kohärenz verwirrt werden kann, was zu einer Verschiebung der normativen Herrschaftsstruktur führen könnte. Weitere Werke Butlers, die in dieser Arbeit in Bezug auf Performanz verwendet werden, sind „Hass Spricht“, „Psyche der Macht“, „Körper von Gewicht“ sowie folgende Sekundärliteratur zu Butler:

„Sprache, Subjekt und Macht“ eine Studie von Anna-Lisa Müller (2009) und „Judith Butler zur Einführung“ von Hannelore Bublitz (2005).

Sadomasochismus wird in Anlehnung an Gayle Rubin als abweichende bzw. queere Sexualität betrachtet, die, wie das Geschlecht und die Geschlechtsidentität, im Butler'schen Sinne sozial konstruiert ist. Gayle Rubin (1999) erklärt in „Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality“ mit ihrer politischen Gesellschaftstheorie, wie normierende Machtmechanismen Sexualität sozial hierarchisieren und bewerten. In ihrem Artikel stellt sie ein Pyramidensystem der Sexualakte auf, welches in dieser Arbeit verwendet wird, um zu überprüfen, wie Sadomasochismus als Sexualakt gesellschaftlich bewertet wird.

#### **1.4 Forschungsfrage**

Ausgehend von den bisherigen Erläuterungen zum Stand der Forschung, soll in der vorliegenden Arbeit folgende zentrale Forschungsfrage beantwortet werden:

Inwiefern werden traditionelle Geschlechterverhältnisse in sadomasochistischen Repräsentationen der Werke „Shades of Grey“ und „Die Geschichte der O“ diskursiv verfestigt oder verschoben?

Zur differenzierten Analyse möglicher Verfestigungen und Verschiebungen, sollen folgende Detailfragen beantwortet werden :

Um der Frage nachzugehen, inwiefern die Machtverhältnisse diskursiv gezogen und performativ in Szene gesetzt werden, wird die performative Darstellung und Umsetzung der sadomasochistischen Rollenteilung bzw. die hierarchisierte Grenze zwischen Dominanz und Unterwürfigkeit in den Romanen veranschaulicht.

Zur Klärung der Relevanz des Geschlechts und der Sexualität für die sadomasochistische Rollenteilung wird untersucht, wie Geschlecht und Sexualität entlang der Dichotomie Dominanz/Unterwürfigkeit konstruiert werden. Dabei soll ebenfalls die Frage geklärt werden, inwiefern das normative Geschlechterverhältnis durch die sadomasochistische Performanz konstruiert und bzw. verfestigt wird.

Außerdem wird die Geschlechterperformanz der Romane in Hinsicht auf ihr subversives Potential überprüft, um zu klären, inwiefern die Hierarchisierung der sadomasochistischen Rollenteilung die vorherrschenden Geschlechterverhältnisse verwirrt oder verschiebt.

## **1.5 Hypothese**

Die Ausgangshypothese meiner Masterarbeit ist, dass sadomasochistische Darstellungen in den Werken eine Verschiebung der traditionellen Geschlechterverhältnisse repräsentieren. Es wird davon ausgegangen, dass die beiden von mir analysierten Werke aufgrund der unterschiedlichen Erzähleinstellung eine alternative Perspektive auf die performative Geschlechterkonstruktion haben. Ferner wird vermutet, dass sich der Roman „Shades of Grey“ an einer normativen Repräsentation der Geschlechterkonstruktion orientiert, während „Die Geschichte der O“ als grundlegendes Werk der sadomasochistischen Literatur, sich an einer abweichenden vergeschlechtlichten Rollenteilung orientiert, die traditionelle Geschlechterkonstruktion verwirrt und dadurch verschiebt.

## **2 Theoretische Bezüge**

In diesem Kapitel wird die „Repräsentation“ von Sadomasochismus und Geschlecht aus einer gender/queer-theoretischen Perspektive betrachtet. Im Mittelpunkt der theoretischen Überlegungen steht die Verbindung zwischen Repräsentation und Performanz einerseits und Performanz und Verschiebung andererseits. Im ersten Schritt werden sadomasochistische Repräsentationen in der Pornodebatte verortet. Im zweiten Schritt werden die theoretischen Verbindungen zwischen den Begriffen „Repräsentation“, „Performanz“ und „Performativität“ dargelegt. Zum Schluss wird die sadomasochistische Sexualpraktik vor dem Hintergrund Judith Butlers Performanz-Theorie und Gayle Rubins theoretischen Überlegungen zur Sexualität erörtert.

### **2.1 Sadomasochistische Repräsentationen und die Pornodebatte**

In der Pornodebatte der 1980er waren Darstellungen von Sexualität und Gewalt in pornographischen, wie erotischen Filmen und der Literatur, ein umstrittenes und äußerst spannungsgeladenes Thema. Sadomasochistische Literatur wurde je nach Auslegung der Pornographie, Erotik oder Kunst zugeordnet (vgl. Sontag, 2006). Sadomasochistische Darstellungen in Literatur und Film wurden von einigen differenz-feministischen Standpunkten als Pornografie definiert. Die Vorreiterinnen der feministischen Anti-Porno-Bewegung, Rechtswissenschaftlerin Catherine MacKinnon und Autorin Andrea Dworkin, entwarfen die drei folgenden Begriffe, nach denen sexuell erregendes Material definiert werden sollte (vgl. Usher, 1997:185-187).

1. Gewaltfreie Pornographie (Nonviolent Pornography)
2. Gewalttätige Pornographie (Violent Pornography)
3. Erotik (Erotica)

Das Ziel dieser Kategorisierungen war, pornographisches von erotischem Material zu unterscheiden, um es gesetzlich verbieten zu können. Nach MacKinnons und Dworkins Definition sollte Sadomasochismus unter die zweite Kategorie der gewalttätigen Pornographie fallen. Visuelle wie literarische Darstellungen von Frauen in unterwürfigen Positionen, die während des Sexualaktes geschlagen, geknebelt und vergewaltigt wurden, wurden neben „Snuff-Pornos“, welche reale Mordtaten in ihrer

visuellen Darstellung sexualisieren, als Beispiel der Frauenfeindlichkeit von Pornographie herangezogen, wie folgende Aussage von MacKinnon belegt:

In the pornography of sadism and masochism, better termed assault and battery, women are bound, burned, whipped, pierced, flayed, and tortured. In some pornography called snuff, women or children are tortured to death, murdered to make a sex film. (MacKinnon, 2005:313)

Die Vermischung von Sexualität und Gewalt in sadomasochistischen Darstellungen wurde von der pornogegnerischen Seite für politische Zwecke eingesetzt, um auf feministische Anliegen aufmerksam zu machen. Sexuelle Gewalt, sexuelle Belästigung, Prostitution, Vergewaltigungen und Kindesmissbrauch sind einige der Hauptthemen, wogegen FeministInnen gekämpft haben. Der feministische Diskurs der sich in der Pornodebatte entwickelte, konstruierte ein spezifisches Bild der Geschlechterverhältnisse, um genau jene Anliegen zu unterstützen.

MacKinnons Strategie war es, ein Bild der Pornographie als den Inbegriff der Geschlechterungleichheit zu entwerfen, um S/M und pornografisches Material im Allgemeinen als eine Art „Handeln“ darzustellen, das in seiner Wirkungsmächtigkeit für die Gesellschaft gefährlich sei, was rechtliche Maßnahmen erfordere. Der sexuelle Akt an sich wurde gemäß MacKinnon (vgl. 2000) als die Verkörperung der Unterdrückung der Frau gesehen, welche sich in der Repräsentationsmacht der Pornographie nachzeichnen ließ, wie sie folgend erklärt:

Under male dominance, whatever sexually arouses a man is sex. In pornography the violence is the sex. The inequality is the sex. Pornography does not work without hierarchy. If there is no inequality, no violation, no dominance, no force, there is no sexual arousal. (MacKinnon, 2000:183)

Die Ungleichheit wird demzufolge an der sexuellen Erregtheit und am Geschlechtsakt selbst festgemacht. Zudem wird der Sexualakt mit Gewalt gleichgesetzt. Diese Auffassung geht von einem wechselwirkenden Verhältnis zwischen den pornographischen Darstellungen und dem realen Sexualakt aus, was die Grenzen zwischen Repräsentation und Realität zu verwischen scheint. Dieser Bezug der Pornographie zur Realität stellt sich in MacKinnons oben angeführter Meinung, dass Pornographie eine Art „Handeln“ sei, dar. Dieses sogenannte Handeln der Pornographie, so MacKinnon, besitzt die gesellschaftliche Wirkungsmächtigkeit, die Ungleichheit der Geschlechter ideologisch zu entwerfen, wie sie mit ihrer Aussage,

Women live in the world pornography creates. We live its lie as reality (MacKinnon, 2000:178).

bestätigt. Pornographie ist, von MacKinnons (vgl. 2000) Standpunkt aus, die Ideologie und der Sexualakt und die Praxis des Patriarchats, welche die Lüge als Realität konstruiert. Die Lüge setzt MacKinnon gleich mit der Ungleichheit der Geschlechter, die in pornographischen Darstellungen fortgehend aufrechterhalten wird. Die Pornographie bewegt sich demnach an der Grenze zwischen Illusion und Realität, die Hierarchisierungen zwischen Frau und Mann, Weiblichkeit und Männlichkeit, gleichzeitig repräsentiert und konstruiert. Basierend auf MacKinnons theoretischen Erklärungen, lässt sich die Unterdrückung der Frau in weiteren feministischen Interpretationen von Pornographie wie sadomasochistischer Pornographie darlegen.

Die Feministin Jane Usher (1997) bezeichnet, ähnlich wie MacKinnon, die Pornographie als die Darstellung männlicher Macht über Frauen. Vom männlichen Blick (male gaze) aus, werden Frauen als unterwürfige, lüsterne und passive Sexualobjekte präsentiert, wie folgendes Zitat deutlich macht:

In heterosexual pornography, where „man“ is positioned as active subject and „women“ as responsive object, she becomes not a person, but a hole to be penetrated. (Usher, 1997:197)

Jene Repräsentation beschränkt die weibliche Identität auf ihren Körper und betitelt ihr anatomisches Geschlecht als „Loch“, welches der männlichen aktiven Lust in ihrer Passivität ausgeliefert ist. Des Weiteren werden dieser Ansicht nach die Geschlechterverhältnisse entlang der hierarchisierenden Dichotomien Aktivität/Passivität und Subjekt/Objekt konstruiert.

Hierarchisierungen bilden nach der Feministin Ann Scales (2000:327) den Grundsatz der männerdominierten Pornographie. Die Frauenfeindlichkeit der Pornographie zeige sich in der Erotisierung von Ungleichheit, Unterdrückung und sexueller Gewalt, die ein Bild von Frauen entwirft, die ihre Selbstzerstörung bewilligen und zusätzlich genießen.

In pornography, inequality is sexy. The hatred, defilement, and annihilation of women portrayed in pornography is sexy. Cruelst of all, pornography constructs women as loving their own annihilation. Oppression becomes mutuality, hate becomes love, and torture becomes consent. (Scales, 2000:327)

Demzufolge kreiert die männlich orientierte Pornographie ein ungleiches und gewalttätiges Geschlechterverhältnis, das aus der Perspektive des Mannes durch die Repräsentation der Frauen zusätzlich gebilligt wird.

Ähnlich argumentiert die Feministin Angela Carter (2000) in ihrem Artikel „Pornography in the Service of Women“, wonach sadomasochistische Darstellungen in

literarischen Werken die männliche Vorherrschaft durch die Darstellung der Weiblichkeit legitimieren. Ihrer Meinung nach werden Romane öfter in der ersten Person aus der Perspektive einer weiblichen Erzählerin erzählt oder der Fokus der Erzählung stellt eine weibliche Hauptfigur dar. Als Beispiele führt Carter (vgl. 2000:536) die Romane „Fanny Hill“ von John Cleland und „Die Geschichte der O“ von Pauline Réage an, die „männlich-orientierte Fiktion“ auf Kosten der Frau unterstütze. Die Hauptprotagonistinnen Fanny und O werden Carter (vgl. 2000:536) zufolge durch die männliche Sprache nach den sexuellen Präferenzen von Männern gestaltet und geformt und dadurch im doppelten Sinne ihrer sprachlichen wie körperlichen Selbstbestimmung durch die Stimme der männlichen Fantasie beraubt, die eine weibliche Lücke im Text hinterlässt, wie sie folgend erklärt (vgl. Carter, 2000:536):

John Cleland's Fanny Hill and the anonymous The Story of O, both classics of the genre (Pornography), appear in this way to describe a woman's mind through the fiction of her sexuality. This technique ensures that the gap left in the text is of just the right size for the reader to insert his prick into, the exact dimensions, in fact, of Fanny's vagina or O's anus. (Carter, 2000:536-537)

Die Lücke, Fannys Vagina und Os Anus, die zurück bleibt, kann nach Carter von der männlichen Fantasie des Lesers besetzt werden, die als weitere Beherrschung der weiblichen Sexualität durch die männliche Fantasie, diesmal des Lesers, gedeutet werden kann. Der vom Leser konsumierte Text wird dadurch doppelt und dreifach zur Befriedigung der männlichen Neigungen verwendet. Dies kann jedoch nicht von der „Geschichte der O“ behauptet werden. Wie sich später herausstellte, war der angenommene anonyme Autor in Wahrheit eine Autorin.

In Rückgriff auf MacKinnon entsprechen die oben genannten Interpretationen der feministischen Theorie, die von der Annahme der Unterwerfung der Frau unter das Patriarchat ausgehen.

Auf der anderen Seite gab es innerhalb der feministischen Bewegung auch tolerante Stimmen, welche die Notwendigkeit betonten, Pornographie „frauenfreundlicher“ zu gestalten. Die Feministin Drucilla Cornell (2000) verteidigte Pornodarstellerinnen wie Candida Royalle, die erotisches Material für Frauen verfilmte. Ihrer Meinung nach wäre es wichtiger, die weibliche Sexualität in pornographischen Darstellungen zu entfesseln und nach weiblichen Ansprüchen zu entfalten (vgl. Cornell, 2000:553), anstatt Männer in ihrer sexuellen Lust zu zügeln, wie es MacKinnons und Dworkins Ziel war, um damit



Frauen zu ermächtigen. Durch die Entfesselung der Frau in der Pornographie bestünde gemäß Cornell eher die Möglichkeit, eine neue Welt für Frauen zu schaffen:

Without new images and new words in which to express our sexuality, we will be unable to create a new world for women. (Cornell, 2000:564)

Sex-negative wie sex-positive FeministInnen wurden hingegen für ihre essentialistische Auffassung, bezüglich der „Frau“ und „weiblicher Sexualität“, von PornobefürworterInnen innerhalb der Debatte kritisiert. Wie nachfolgend ausgeführt wird, haben queer-feministische AktivistInnen und TheoretikerInnen wie Gayle Rubin (vgl. 1993), Pat Califia (vgl. 1981) und später Judith Butler (vgl. 1991) den essentialistischen und heteronormativen Charakter der Anti-Porno-Debatte kritisiert. Wie Gayle Rubin auf den Punkt bringt, wurde Männlichkeit mit sexueller Lust und Perversion und Weiblichkeit mit Reinheit verbunden.

Part of the modern ideology of sex is that lust is the province of men, purity that of women. It is no accident that pornography and perversions have been considered part of the male domain. (Rubin, 1993:170)

Queer-Aktivistinnen kritisierten die heterosexuelle Norm als hierarchisierende und ausschließende Machstruktur und plädierten für eine höhere Toleranz gegenüber homosexuellen bzw. queeren Identitäten und Sexualpraktiken wie S/M. Während der sogenannten Sex-Wars widersetzte sich die lesbisch/feministische S/M-Organisation „Samois“, die im Jahr 1978 von Pat Califia gegründet wurde (vgl. Jeffreys, 1993:130), dem eindimensionalen Verständnis von Weiblichkeit und weiblicher Sexualität. Der Name der Gruppe „Samois“ wurde aus der „Geschichte der O“ entnommen und steht für das Anwesen der Dominatrix Anne Marie (vgl. Califia, 1981). S/M wird aus queer-theoretischer Sicht nicht als gewalttätige und unterdrückende, bzw. männlich-orientierte Sexualpraktik betrachtet, sondern als eine Art des sexuellen Ausdrucks, der nach klaren Regeln ausgeübt wird.

Das Ziel der Queer Theorie ist die Verwirrung bzw. Dekonstruktion von gesellschaftlichen Normen wie der Heterosexualität und die Anerkennung von queeren Positionen. Nach Nina Degele (vgl. 2008:11) bedeutet das Adjektiv „queer“ ursprünglich u.a. „seltsam“, „komisch“, „unwohl“, „gefälscht“ und „fragwürdig“. Queer soll als Identität und als Praxis verwirren, verstellen oder verdrehen. Um die Offenheit des Begriffs zu bewahren, wurde versucht, konkrete Auslegungen zu meiden. Trotz dieser Bemühungen haben sich im Laufe der Jahre unterschiedliche theoretische Auslegungen von „Queer“

entwickelt. Die Philosophin Gudrun Perko (2008:74-75) unterscheidet zwischen den drei folgenden theoretischen Varianten von Queer:

1. Variante: Die (feministisch) lesbisch-schwul-queere Richtung
2. Variante: Die lesbisch-bi-schwul-transgender-queere Richtung
3. Variante: Die plural-queere Richtung

Die feministisch-lesbisch-schwule Variante hat ihren Ursprung in der Lesben- und Schwulenbewegung der USA und in der Pornodebatte. Der Begriff, der ursprünglich als Schimpfwort feststand, wurde von der Bewegung als politisches und später von feministischen Wissenschaftlerinnen wie Teresa de Lauretis als theoretisches Mittel aufgegriffen, um der negativen Bedeutung und der Unterdrückung Homosexueller entgegenzuwirken (vgl. Perko, 2008:71). Anfangs wurde der Titel „Queer“ gemäß Perko (vgl. 2008:72) ausschließlich für Schwule und Lesben in den USA verwendet, um Projekte für Homosexuelle zu unterstützen, was zu einer „Kritik an schwul-lesbischen Identitätsmodellen“ (Perko, 2008:72) führte.

Später entwickelte sich die lesbisch-bi-schwul-transgender Variante aus der vorhergehenden Version heraus und eröffnete den in der Lesben- und Schwulenbewegung ausgeschlossenen transgender und bisexuellen Identitäten die Möglichkeit, sich politisch sowie theoretisch zu etablieren (vgl. Perko, 2008:74).

Auf der anderen Seite widersetzt sich die plural-queer Variante jeglicher Definition von politischen wie theoretischen Repräsentations-Identitäten, wie Perko (2008) im Anschluss an Judith Butler (1995:116) folgendermaßen deutlich macht:

Im Zentrum der plural-queeren-Variante steht die möglichste Vielfalt menschlicher Seins- und Daseinsformen in ihrer Unabgeschlossenheit, also ein queeres Projekt, in dem – wie Judith Butler formuliert – Queer zwar Ausdruck für Zugehörigkeit ist, aber als Begriff erstens diejenigen, die er repräsentiert, niemals vollständig beschreibt (Perko, 2008:74)

Die „Selbstbezeichnung“ in ihrer „Uneindeutigkeit, Unbestimmtheit und Vielfältigkeit“ bildet nach Perko (vgl. 2009:45) den wesentlichen Kern dieser Variante. Sie hat den Vorbehalt, dass jeder Mensch, der sich von der vorherrschenden Norm ausgeschlossen fühlt, sich mit dem politischen Begriff „Queer“ identifizieren und politisch aktiv werden kann. Die plural-queere Variante inkludiert damit unterschiedliche Analogien des Seins, wie „Cross-Identitäten, Nicht-Identitäten, Transidentitäten und Nicht-Normativitäten“

(Perko, 2009:45) in ihrem politisch-theoretischen Operieren. Diese Offenheit setzt voraus, dass Queer unterschiedliche Erscheinungsbilder annehmen kann, die sich nicht ausschließlich auf die sexuelle Orientierung beziehen. Neben den unterschiedlichen queeren Identitätsformen sollte Queer sich auch in einem heterosexuellen Rahmen konstruieren können. Queer präsentiert jedoch indirekt vermehrt homosexuelle Identitäten, da die Heterosexualität aus queer-theoretischer Sicht als der Grundsatz der vorherrschenden Norm gesehen wird, der Ausschließungen fortgehend legitimiert. Dies bringt uns auf die Frage, inwieweit heterosexuelle Identitäten sich als Queer bezeichnen dürfen. Ist es ausschließlich die sexuelle Orientierung, die Individuen gesellschaftlich ein- oder ausschließt?

Die Queer-Theoretikerin Gayle Rubin (1999) macht in ihrem Artikel „Thinking Sex: Radical Theory of the Politics of Sexuality“ darauf aufmerksam, dass nicht ausschließlich die sexuelle Orientierung eine Abweichung der Norm bedeutet, sondern ebenfalls, auf welche Art die Sexualität ausgeübt wird. Rubin entwarf ein gesellschaftliches Pyramidensystem welches zeigt, wie Individuen aufgrund ihrer sexuellen Präferenzen gesellschaftlich eingestuft werden. Dies wird nachfolgend detaillierter diskutiert.

Gayle Rubin (vgl. 1999) kritisiert die Auffassung feministischer PornogegnerInnen wie MacKinnon, Scales und Dworkin, dass Sexualität der Inbegriff der Geschlechtsungleichheit sei. Sie ist der Meinung, dass der Diskurs an sich ein Beispiel eines unterdrückenden heteronormativen Sexualdiskurses ist, der Männern sexuelle Freiheiten zuspricht.

Aufgrund der nicht zu vereinbarenden politischen Ansätze, wurde die Porno-Debatte nach Claudia Münzing (vgl. 2008:208) stark polarisiert, die Einseitigkeit der Standpunkte vermied einen konstruktiven und fruchtbaren Dialog der Beteiligten. Die lautesten Stimmen der FeministInnen und Queer-AktivistInnen, die an die politische Öffentlichkeit drangen, teilten sich Münzing (vgl. 2008:208) zufolge in die zwei vorherrschenden Oppositionen der PornogegnerInnen und PornobefürworterInnen. Während FeministInnen wie MacKinnon, Scales, Usher und Dworkin von einem essentialistischen Standpunkt aus die Ungleichheit der Geschlechterverhältnisse kritisierten, hinterfragten Queer-AktivistInnen und TheoretikerInnen wie Rubin und Butler den essentialistischen Charakter dieser Norm, welche Identitäten entweder als weiblich oder männlich einstufen und festschrieben.

Der „Frau“ wurde von Seite der PornogegnerInnen jegliche Autonomie und Handlungsmacht (agency) in Bezug auf Sexualität abgesprochen, und als passives Sexualobjekt bzw. als Opfer, welches von Männern ausgenutzt wird, repräsentiert (vgl. Münzing, 2008:211, 215). Sadomasochismus, wie jegliche Art der sexuellen Praktik, gehörte damit ohne weiblichen Reklamationsanspruch der Männerwelt an. Diese Repräsentation der Frau als „Opfer“ des Patriarchats verwehrte ihr, der Marginalisierung und Unterdrückung zu entkommen. Claudia Münzig (vgl. 2008) kritisiert das „Täter-Opfer-Schema“, welches in der Pornodebatte fortgehend aufrechterhalten wurde, wie sie folgend deutlich macht:

Die Täter-Opfer-Dichotomie reproduziert die Mann-Frau-Dichotomie und lässt wenig Spielraum, die Geschlechterverhältnisse außerhalb von Dichotomien zu denken. (Münzig, 2008:215)

Was die Positionen jedoch verband und vorantrieb, war die gemeinsame Kritik an den Diskriminierungsmechanismen der heterosexuellen Norm. Diskriminierungsmechanismen spiegelten sich nach beiden Ansätzen in der Definitionsmacht der kulturellen Norm, die Frauen wie andere „abweichende“ Identitäten als zweitrangig bewerteten und einem untergeordneten Platz in der Gesellschaft zuordneten. Diese Kritik konkretisierte die Gendertheoretikerin Judith Butler (1990) erst später in ihrem Werk „Gender Trouble“ mit ihrer Performanz-Theorie. Ihrer Ansicht nach bestand die Sprache nicht nur aus leeren Zeichen, welche die Realität reflektierten, sondern aus Zeichen die gleichzeitig die Realität konstruierten. Butler kritisierte die politische Identität des Feminismus als eine Festschreibung der vorherrschenden Machtverhältnisse der heterosexuellen Matrix. Damit unterstütze die feministische Repräsentation genau jene Machtverhältnisse, die sie zu bekämpfen versuchte. Repräsentationen besitzen demnach eine gesellschaftliche Macht, die Gesellschaft zu gestalten, was Butler anhand ihrer Performanz-Theorie zu erklären versucht. Dies wird im folgenden Kapitel veranschaulicht.

## 2.2 Repräsentation, Performanz und Performativität

In Zuge des *cultural turns* in den Gender Studies änderte sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung rund um den Begriff „Gender“ anhand der theoretischen Konzeptionen „Repräsentation“ und „Performanz“ (vgl. von Hoff, 2009:185). Repräsentation und Performanz werden in den Gender Studies, wie Literaturwissenschaftlerin und Genderforscherin Dagmar von Hoff (vgl. 2009:481) argumentiert, öfter derselben Gedankenströmung zugeschrieben, auch wenn sich die Konzepte historisch gesehen aus unterschiedlichen Disziplinen heraus entwickelten. Während der Begriff Repräsentation aus der Philosophie und Politik stamme, gehe der Performanzbegriff auf die Sprachphilosophie und Linguistik zurück. Der Begriff Repräsentation ist nach Hoff (vgl. 2009:186) in den Gender Studies ein doppeldeutiger Begriff, der einerseits für politische Interessen von Individuen und Gruppen eingesetzt wurde und andererseits im „philosophischen und ästhetischen“ Sinne Weiblichkeit in ihrer Darstellung untersucht und hinterfragt.

Die „Repräsentation“ als theoretischer Begriff geht ursprünglich auf die Philosophen der Antike, wie Platon und Aristoteles, und auf Theoretiker des 17., 18. und 19. Jahrhunderts wie Kant, Locke, Leibniz und Cassirer zurück (vgl. von Hoff, 2009:185). „Repräsentation“ wird in der philosophischen Tradition mit „Vorstellung“, „Darstellung“ bzw. „Abbild“ oder „Stellvertretung“ erklärt (vgl. Sandkühler, 1999:1384 1233). Im Zentrum der Überlegungen rund um das Konzept „Repräsentation“ steht die Frage, ob eine vorgängige Realität existiert, auf welche sich die Repräsentation unmittelbar bezieht. Die klassische und verkürzte Auffassung von „Repräsentation“ in der allgemeinen Abbildtheorie ist, dass sie die reale bzw. vorgegebene Welt wie ein Spiegelbild mimetisch abbilde (vgl. Freudenberger, 2003:71). Diesen Standpunkt vertritt Ludwig Wittgenstein (1921/22) in seinen abbild-theoretischen Erkenntnissen über das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Abbildung folgendermaßen:

2.17 Was das Bild mit der Wirklichkeit gemein haben muss, um sie auf seine Art und Weise – richtig oder falsch – abbilden zu können, ist seine Form der Abbildung (Sandkühler, 2010:7)

Die Übergänge zwischen der realen Referenzwelt und ihrer Abbildung werden ausgehend von diesem Verständnis in ihrer Erkenntnisschaffung als fließend und in sich schlüssig betrachtet. Die Repräsentation bezieht sich daher auf die externen materiellen Referenz-Objekte, welche sie sinngemäß durch Denken, Sprache und Bild unverkennbar

wiedergibt (vgl. Sandkühler, 1999:1384). In Kants erkenntnistheoretischer Kritik an der Abbildtheorie wird die Repräsentation als „Vorstellung“ definiert, die auf individueller Wahrnehmung beruht (vgl. Freudenberg, 2003). Die Realität als „Abbild“ oder „Vorstellung“ setzt nach beiden theoretischen Ansätzen eine der Repräsentation vorgängige Realität voraus, die durch Zeichensysteme erfasst werden muss. Gendertheoretische Ansätze hingegen widersprechen dieser Auffassung von Repräsentation als reinem Abbild oder als Vorstellung der Realität, was sich in der theoretischen Etablierung der Performanztheorie, u.a. in den Sozial- und Kulturwissenschaften zeigt. Von Hoff (2009) zufolge haben sich in den Gender Studies die Begriffe Repräsentation und Performanz zu zentralen theoretischen Konzepten etabliert, „wobei der Performanz-Begriff den der Repräsentation abzulösen scheint.“ (von Hoff, 2009:187).

Von Hoff (vgl. 2009) fasst den Repräsentationsbegriff in Anlehnung an den Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser (1991:481), der den Zusammenhang zwischen Repräsentation und Performanz mit den Worten „es gibt keine Repräsentation ohne Performanz, die in jedem Falle anderen Ursprungs ist als das Repräsentierende“ (von Hoff, 2009:185), auf folgende Weise zusammen:

Hier wird deutlich, dass der Repräsentationsbegriff nicht im Sinne einer reinen Stellvertreterfunktion zu verstehen ist, sondern immer auf Zeichen bezogen erscheint, die performativ vollzogen und hergestellt werden. (von Hoff, 2009:185)

Die Repräsentation als performativer Akt verschiebt nach von Hoff die ursprüngliche Auffassung der Repräsentation als reinem Abbild der Realität. Dem theoretischen Ansatz der Performanz zufolge konstruiert die Repräsentation die mit ihr verknüpfte Referenzwelt mit.

Die Macht der Repräsentation als performativer Akt wird in Judith Butlers (1990) „Gender Trouble“ in Verbindung mit den Konzepten Performanz und Performativität deutlich thematisiert. Im Zuge des *performative turn* wurde Text anhand des Begriffs der „Performativität“ in den 1990ern als realitätsgestaltend verstanden. Im Sinne von „Kultur als Text“ wird davon ausgegangen, dass Sprache Realität performativ herstellt (vgl. Müller, 2009:110,112). Den Performanz-Begriff verwendet Butler parallel zum Konzept „Performativität“. Beide theoretischen Begriffe wendet Butler in Anlehnung an Noam A. Chomskys Sprachtheorie und John L. Austins Sprechakttheorie an (vgl. Müller, 2009:108-109). Aufgrund der unterschiedlichen wissenschaftlichen Entwicklungs-

geschichten der Konzepte vertreten sie zwar ähnliche, aber auch unterschiedliche theoretische Ansätze. Während sich die Performativität auf diskursive Aspekte von Sprachhandlungen bezieht (vgl. Müller, 2009:111), beschäftigt sich die Theorie der Performanz mit den Konventionen und Normen, die durch Sprachhandlungen verinnerlicht werden (vgl. Butler, 1991).

Der Begriff „Performanz“, eine Übersetzung des englischen Begriff „performance“, kann „Inszenierung“ oder „Aufführung“ bedeuten (vgl. Müller, 2009). Wie Anne-Lise Müller (vgl. 2009:109-110) in ihrer Studie „Sprache, Subjekt und Macht“ argumentiert, ist es schwierig, aufgrund der Doppeldeutigkeit in der englischen Sprache eine adäquate Übersetzung des Begriffes „performance“ auf Deutsch zu finden.

Der Begriff der „Performanz“ beschäftigt sich mit den Normen und Konventionen, welche den performativen Sprechakten zugrunde liegen, die bestimmte individuelle Handlungen hervorrufen. Gemäß Butler erklärt die „Performanz“ die strukturelle und prozessuale Wiederholung und Verinnerlichung von geschlechterspezifischen Normen, die dem Subjekt vorgängig sind, die es fortgehend begrenzen und einholen (vgl. Müller, 2009:111).

Das theoretische Konzept „Performativität“ auf der anderen Seite verwendet Butler in Anlehnung an John L. Austins Sprechakttheorie und bezeichnet den „diskursiven Aspekt von Sprechakten“ als das, was durch Sprachhandlungen ausgelöst wird (vgl. Müller, 2009:111).

Austin unterscheidet zwischen drei verschiedenen Sprechakten, dem lokutionären, dem illokutionären und dem perlokutionären Sprechakt. Für Butler ist der illokutionäre und der perlokutionäre Sprechakt für ihre Theorie von Bedeutung, weil Normen und Konventionen zum Gegenstand ihrer Funktionsmächtigkeit gehören. Butler (vgl. 2006:11) zufolge tut der illokutionäre Sprechakt, das was er sagt, indem er es sagt, und zwar im gleichen Augenblick des Gesagten und ist damit die Tat selbst, die er produziert. Der perlokutionäre Sprechakt hingegen führt zu bestimmten Effekten bzw. Wirkungen, welche möglicherweise nicht mit dem Sprechakt übereinstimmen (vgl. Butler, 2006:11).

Der illokutionäre Sprechakt nach Austin setzt performative Äußerungen mit Handlungen gleich, welche „rituell oder zeremoniell“ (Butler, 2006:12) produziert werden. Die Sprechakte werden durch performative Äußerungen realisiert, die als kulturelles Handeln entweder gelingen oder misslingen können, abhängig von den

gesellschaftlichen Konventionen, auf welchen sie aufbauen. Das Gelingen oder Misslingen hängt davon ab, ob sie von den performativen Äußerungen der beteiligten Subjekte des Sprechakts auch als solche akzeptiert werden (vgl. Müller, 2009:110).

Austin zufolge tritt die illokutionäre performative Äußerung erst in Kraft, wenn ein Rekurs auf „bestehende Konventionen“ möglich ist. Die „Kraft“ bzw. das Gelingen des Sprechakts entsteht durch das wechselwirkende Verhältnis von performativen Äußerungen und sozialen Konventionen in einem bestimmten gegebenen Zusammenhang, wie Butler im Anschluss an Austin wie folgt erklärt:

Sobald eine Konvention besteht – und die performative Äußerung partizipiert an einem konventionellen Wortlaut – und die entsprechenden Umstände gegeben sind, wird das Wort zur Tat: Die Taufe ist ausgeführt, der mutmaßliche Verbrecher inhaftiert, das heterosexuelle Paar heiratet. (Butler, 2006:228)

Konventionen beruhen laut Austin auf einer notwendigen Beständigkeit, die performative Äußerungen gesellschaftlich akzeptieren und legitimieren können. Die treibenden Kräfte hinter den performativen Sprachhandlungen der Performanz lassen sich im folgenden Abschnitt in der Wechselwirkung von Macht und Sprache im Subjekt genauer erklären.

### **2.2.1 Macht, Sprache und Subjekt**

Eines, was alle theoretischen Konzepte der Performanz verbindet, ist, dass die Konzepte von Machtstrukturen durchzogen sind. Ein traditionelles Verständnis von Macht in den Sozialwissenschaften zeigt sich beispielsweise in Max Webers klassischer Definition von Macht:

Die Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen (Weber, 1984:71)

Webers Auffassung wird von einem eindimensionalen Machtverhältnis geprägt, welches im Subjekt verortet ist und von dessen Situierung ausgeht. Das Subjekt wirkt trotz der Gegenwirkungen intentional auf seine Referenzwelt ein. Wie sich die Referenzwelt seiner Macht entzieht und auf das Subjekt Einfluss nimmt, wird in dieser Definition nicht erklärt.

Auf der anderen Seite kreierte Butler ihren Machtbegriff in Anlehnung an Foucault und Austin. Butlers Verständnis von Macht bildet sich aus der Verbindung zwischen Subjekt, Sprache und Körper heraus. Verglichen mit Weber hat Butlers Auffassung von Macht



keinen festgelegten Ort in seiner Wirkungsmächtigkeit. Die Macht bzw. die Handlungsmacht ist weder direkt im Subjekt oder in der Sprache verankert, sondern entsteht nach Butler in Anschluss an Foucaults Machtkonzept durch ein wechselwirkendes Verhältnis von Kräften, die performativ aufeinander Einfluss nehmen (vgl. Bublitz, 2005:100). Die Sprache und das Subjekt bilden ein performatives Abhängigkeitsverhältnis. Wie bereits erwähnt, betrachtet Butler die Sprache dem Subjekt als vorgängig. Das Subjekt entsteht durch die Sprache, die von ritualisierten Normen und Konventionen dirigiert wird und die vom Subjekt verinnerlicht und eingeschrieben werden. Die Verinnerlichung von diskursiven Machtverhältnissen bewirkt gleichzeitig die Möglichkeit, sich jener Machtstruktur zu entziehen und ihr entgegenzuwirken. Die unterschiedlichen Machtverhältnisse, welche das Subjekt beeinflussen, lassen sich anhand der Theorie „Subjektivation“ genauer erklären.

In ihrem Werk „Psyche der Macht“ entwickelt Butler eine „Theorie der Subjektivation“ in Anschluss an Foucault, der „Subjektivation“ als den diskursiven Prozess versteht, wodurch Subjekte überhaupt erst hergestellt werden (vgl. Müller, 2009:68-69). Butler (2001:8) bezeichnet den Prozess der Subjektivation als „den Prozess des Unterworfenwerdens und zugleich den Prozess der Subjektwerdung“ (Bublitz, 2005:101). Die Handlungsmächtigkeit des Subjekts entsteht durch die diskursive Herstellung und Unterwerfung des Subjekts unter die diskursive Macht, die es wiederum als Subjekt produziert. In anderen Worten, gemäß Hannelore Bublitz, entsteht die Subjektivation

in der Abhängigkeit von einem Diskurs, den wir uns, wie Butler annimmt, nicht ausgesucht haben, der aber die Handlungsfähigkeit des Subjekts paradoxerweise erst ermöglicht. (Bublitz, 2005:101)

Die Unterwerfung des Subjekts unter die Sprache gewährt es dem Subjekt gleichzeitig, Handlungsmacht innerhalb des Machtsystems auszuüben. Dies erklärt Butler ausführlicher in ihrem Werk „Hass Spricht“ in Anlehnung an Austins Sprechakttheorie und Althusser's Begriff der Anrufung. Zentraler Gegenstand ihrer Überlegungen ist die verletzende Sprache in Form von „Hate Speech“, die rassistische und sexistische Diskurse bezeichnet. Butler (2006:9) fragt sich in ihrem Werk „ob Sprache uns verletzen könnte, wenn wir nicht in einem bestimmten Sinne „sprachliche Wesen“ wären, die der Sprache bedürfen, um zu sein.“ Butler beschäftigt sich mit der Sprache als performativem Handeln und untersucht, inwiefern verletzende Diskurse als illokutionäre oder perlokutionäre Sprechakte definiert werden können. Der

illokutionäre Sprechakt stellt die Vollbringung eines Sprechakts im Moment der Äußerung dar, während der perlokutionäre Sprechakt sich in seiner Umsetzung verfehlen kann. Die performative Äußerung eines Schimpfwortes besitzt nach Butler (vgl. 2006:15) die Macht, das Subjekt in seiner sprachlichen Existenz zu bedrohen bzw. aus dem Gleichgewicht zu bringen, sogar zu vernichten. Gleichzeitig verbirgt sich in der sprachlichen Existenz, aus der das Subjekt herauswächst, die Möglichkeit, jener sprachlichen Macht entgegenzuwirken. Diese Entgegenwirkung manifestiert sich nach Bublitz (vgl. 2005:116) in der Zersetzung der Macht durch die sogenannte „Reflexivität des Subjekts“, wie sie folgend erklärt:

Macht zersetzt sich selbst in der Reflexivität des Subjekts. Sie wird zur »Waffe«, die sich – im Schuldgefühl, in der Verletzung – nicht nur gegen das Subjekt richtet, sondern diesem auch als Werkzeug dient, die soziale Gefährdung abzuwenden. (Bublitz, 2005:116)

Die Handlungsmacht wird dem Subjekt durch die diskursive Macht zugeteilt, die es unterwirft und gleichzeitig durch die Unterwerfung ermächtigt. Die diskursive Macht, die ihre Beständigkeit aus ihrer rituellen performativen Wiederholung bezieht, zeigt sich am Beispiel der Beständigkeit der Geschlechtsidentität, wie die Diskussion rund um die Geschlechterverhältnisse in der Pornodebatte darlegt. Die performative Macht, die das Geschlecht produziert, bildet jedoch gleichzeitig die Macht, wodurch das Geschlecht zersetzt werden kann. Im Folgenden wird das Geschlecht als performatives Konstrukt veranschaulicht.

### **2.2.2 Geschlecht**

In den Gender Studies besteht ein Unterschied zwischen sozialem und anatomischem Geschlecht, um das Geschlecht als soziokulturelles Konstrukt zu enthüllen. Die Geschlechtsidentität und Sex (anatomisches Geschlecht) bauen auf einem sozialen Verhältnis auf, das nach Butler (1991) von performativen Konventionen und Normen geleitet wird. Eine Unterscheidung zwischen anatomischen Geschlecht (Sex) und Geschlechtsidentität (soziales Geschlecht) führt Butler zufolge (vgl. 1991:22) eine Spaltung in das Subjekt ein. Es entsteht eine Spaltung zwischen Sprache und Materialität. Wie Butler argumentiert, existiert kein Subjekt, welches der Sprache vorgängig ist. Das Subjekt wird in die Sprache geboren und durch die Sprache konstruiert und performativ erschaffen. Demnach ist das anatomische Geschlecht genauso diskursiv bzw. sozial geschaffen, wie die Geschlechtsidentität. Ein Diskurs, der

die Spaltung aufrechterhält, wie sich am Beispiel der Pornodebatte zeigt, gehört laut Butler zu den Naturalisierungsprozessen, welche Geschlechtsidentität an das biologische Geschlecht fortgehend anknüpft. Butler (vgl. 1991:60) sagt, dass die Hegemonie normativer Geschlechtsidentitäten durch bestimmte kulturelle Konfigurationen den Platz des Realen eingenommen habe und durch diese geglückte Selbst-Naturalisierung ihrer Hegemonie ausdehne.

Genau durch jene Stabilität der Ausdehnung werden Naturalisierungsprozesse in Gang gesetzt, welche die Geschlechtsidentität wiederholt legitimieren. Die Geschlechtsidentität könnte als das performative Produkt der wiederholten gesellschaftlichen Performanz gedeutet werden und bildet nach Butler eine Institution, die fortgehend durch die Performanz bzw. Inszenierung oder Aufführung von performativen Äußerungen bzw. Handeln legitimiert und naturalisiert wird. Diese Stabilität zwischen performativer illokutionärer Äußerung und Konvention liegt dem Gelingen eines illokutionären Sprechakts zu Grunde, der sich nach Butler in der wiederholten normativen Zuschreibung und Festschreibung der Geschlechtsidentität als „Frau“ oder „Mann“, „weiblich“ oder „männlich“ zeigt.

Butler stellt sich aus feministischer Perspektive die Frage, inwiefern politische Repräsentationen bzw. Identitäten normative Geschlechtsidentitäten und Verhältnisse performativ festschreiben. Sie kritisiert den Feminismus dafür, dass er die „Repräsentation“ des Subjekts „Frau“ als politisches Ziel unhinterfragt voraussetzt (vgl. Butler, 1991:22). Das zu repräsentierende Subjekt des Feminismus wird Butlers (vgl. 1991:16) Ansicht nach anhand etablierter Kriterien festgelegt, um eine politische Sichtbarkeit zu gewährleisten und dadurch Rechte für Frauen einzufordern. Dies hätte zur Folge, dass die Vielfalt weiblicher Identitäten und Lebensräume entweder verzerrt oder unterrepräsentiert werden und gleichzeitig die diskursive Positionierung des Subjekts „Frau“ nur innerhalb bestehender diskursiv-politischer Ordnungen der Zweigeschlechtlichkeit gedacht werden kann. Die Problematik der feministischen Repräsentation bestand demnach in der Festschreibung des weiblichen Subjekts als „bruchlose Identität“ (vgl. Butler, 1991:207). Diesen Kriterien zufolge mussten sich Frauen zuerst als Subjekte anpassen, bevor sie als solche identifiziert werden konnten, wie Butler folgend deutlich macht:

Die Bereiche der politischen und sprachlichen »Repräsentation« legen nämlich vorab die Kriterien fest, nach denen die Subjekte selbst gebildet werden, sodass nur das repräsentiert werden kann, was als Subjekt gelten kann. (Butler, 1991:16)

Die Repräsentation ist deshalb kein neutrales Abbild bzw. eine Illusion, die abgelöst von der Realität ist, sondern ein mitwirkendes performatives Element, welches das politische Subjekt gleichzeitig beschreibt und herstellt.

Die Sprache bildet laut Butler den Grundsatz der Repräsentation, da sie im diskursiven Machtgebilde der Sprache, welche bestimmte Normen und Konventionen wiederholt hervorhebt, gefangen sei. Die Repräsentation baut daher auf einer Machtstruktur auf, die sie in ihrer Repräsentation gleichzeitig reproduziert. Butler sagt, dass die feministische Kritik begreifen müsse,

wie die Kategorie »Frau(en)«, das Subjekt des Feminismus, gerade durch jene Machtstrukturen, hervorgebracht und eingeschränkt wird, mittels derer das Ziel der Emanzipation erreicht werden soll. (Butler, 1991:17)

Butlers These widerspricht der feministischen Annahme eines vordiskursiven Subjekts, eines gemeinsamen „wir“ im Kampf für die gemeinsamen Rechte der politischen Identität „Frau“, die ihrer Meinung nach eher die vorherrschende patriarchale Machtstruktur wiederum diskursiv legitimiere, als sie in ihrem performativen Einfluss zu verschieben. Im Fall der Repräsentation des Feminismus wird die heteronormative Zweigeschlechtlichkeit der heterosexuellen Matrix wiederholt im politischen Diskurs verfestigt. Die Macht, die der Repräsentation ihre Wirkungsmächtigkeit verleiht, zeigt sich in ihrer sozial-kulturellen „Performanz“ und „Performativität“.

### **2.2.3 Sexualität**

Butler (vgl. 1991:56) betrachtet das Geschlecht, wie die Sexualität, als ein kulturelles Konstrukt. Die Sexualität wird, nach Butler einem wiederholten Naturalisierungsprozess der heterosexuellen Matrix unterzogen, um eine Illusion der Natürlichkeit gesellschaftlich aufrechtzuerhalten.

Des Weiteren macht Butler darauf aufmerksam, dass normativen Geschlechtsidentitäten und Sexualität „kategoriale Fiktionen“ zugrunde liegen, die durch „das Bündnis zwischen Medizin und Rechtsprechung, das im 19. Jahrhundert entstanden ist“ beeinflusst werden (Butler 1991:59), dass also durch medizinisch-juristische Diskurse die Kategorien Geschlecht und Sexualität selbst konstruiert wurden. Wie bereits erklärt wurde, entsteht

die Geschlechtsidentität durch performative Akte, denen eine Historizität zu Grunde liegt. Die Sexualität, wie die Geschlechtsidentität, ist ebenso durch eine Geschichtlichkeit bedingt, die ihren essentialistischen Charakter als natürlich hervorhebt und festschreibt, wie Gayle Rubin (1999) in ihrem Artikel „Thinking Sex“ folgend deutlich macht:

Sexual essentialism is embedded in the folk wisdom of Western societies, which consider sex to be eternally unchanging, asocial and transhistorical. Dominated for over a century by medicine, psychiatry, and psychology, the academic of sex has reproduced essentialism. (Rubin, 1999:149)

Die Wissenschaft sowie das volkstümliche Allgemeinwissen haben demnach zu der performativen Entstehung und Regulierung der Sexualität beigetragen. Rubin stimmt mit Butler darin überein, dass die Sexualität wie das Geschlecht ein sozial-kulturelles Konstrukt sei. Rubin argumentiert in Anschluss an Foucault, dass es keine vorgängige biologische Veranlagung gebe, welche die Sexualität produziere, sondern sie werde geschichtlich, durch bestimmtes soziales Handeln (specific social practices), generativ konstituiert (vgl. Rubin, 1999:149). Was die Sexualität definiert, reguliert und einschränkt, sind gesellschaftliche Mächte in Form von unterschiedlichen sexuellen Verboten, die gleichzeitig mit der Herstellung der heterosexuellen Matrix verschränkt sind.

Rubin erkennt im Gegensatz zu Butler zwar den biologischen Körper als Ursprung der Sexualität an, verdeutlicht jedoch, dass dieser Ursprung nicht als determinierender Ort der Sexualität angesehen werden kann:

The body, the brain, the genitalia, and the capacity for language are necessary for human sexuality. But they do not determine its content, its experience, or its institutional form. Moreover, we never encounter the body unmediated by meanings that cultures give to it. (Rubin, 1999:149)

Der Rückgriff auf den Körper, die Genitalität, ist Butler suspekt, da sie die Meinung vertritt, dass der sexuelle Körper von Sprache geformt werde und nicht umgekehrt. Rubin auf der anderen Seite bezieht sich auf die biologische Form des Körpers als Behälter der Sexualität, der den Inhalt in seiner Vielfalt trotz seiner biologischen Veranlagung nicht determinieren kann.

Butler verwendet den Begriff der Sexualität als Synonym für die sexuelle Orientierung. Unter Sexualität versteht Butler die sexuelle Orientierung eines Subjekts und beschränkt sich dabei auf Heterosexualität, Homosexualität und Bisexualität. Rubin (vgl. 1999) hingegen liefert mit ihrem Pyramidensystem ein breiteres Spektrum, was die Auslegung von Sexualität betrifft.

Die gesellschaftliche Sexualität wird Rubin (vgl. 1999:150) zufolge mit verschiedenen offiziellen und inoffiziellen Zwängen reguliert und hierarchisiert. Jene Zwänge zeigen sich im westlichen Denken: Sexualität wird als eine gefährliche, destruktive und negative Macht betrachtet. Dies offenbart sich unter anderem in der christlichen Religion durch die Gleichsetzung von Sexualität mit Sünde, die ebenfalls nach Rubin (vgl. 1999) eine Hierarchisierung der Körperteile bedeutet, wobei die Genitalien dem Kopf und dem Herz untergeordnet werden. Eine legitime Sexualität darf Rubin zufolge ausschließlich innerhalb eines spezifischen Rahmens einer monogamen heterosexuellen Beziehung, die auf Liebe basiert, stattfinden:

Virtually all erotic behaviour is considered bad unless specific reason to exempt it has been established. The most acceptable excuses are marriage, reproduction and love. (Rubin, 1999:159)

Die Ehe, die Reproduktion und die Liebe sind Begriffe, die laut Rubin in ihrer Historizität von religiösen und rechtlichen Institutionen beeinflusst worden sind und in Rückgriff auf Butlers Performanztheorie den konventionellen Grundsatz der performativen Wiederholbarkeit der heterosexuellen Matrix bilden. Wie Rubin betont, ist das Konzept „Sexualität“ ein vorbelasteter Begriff, der von hierarchischen Machtkonventionen durchzogen ist, die sexuelle Akte in einem hierarchisierten System einordnen.

Sexual acts are burdened with an excess of significance. Modern Western societies appraises sex acts according to a hierachical system of sexual value. (Rubin, 1999:151)

Rubin (vgl. 1999:151) ordnet die Sexualakte in folgende sieben Stufen ein. Ganz oben auf der gesellschaftlichen Leiter der Sexualität thront die heterosexuelle, reproduktive, eheliche Beziehung, gefolgt von der unehelichen monogamen, heterosexuellen Beziehung. Die Grenze zwischen „normaler“ und „abweichender“ Sexualität markieren Ledige, die nach Rubin in ihrer Sexualität ambivalent erscheinen. Anschließend reihen sich die homosexuellen Paare in festen Beziehungen in die Rangordnung ein, gefolgt von abweichenden lesbischen Identitäten wie „Bar-Dykes“ und freizügigen Schwulen. Transsexuelle, Transvestiten, Fetischisten, Sadomasochisten, Prostituierte, PornodarstellerInnen, deren Sexualität gesellschaftlich als Perversion bezeichnet wird, sind auf der zweituntersten Stufe der Rangordnung. Pädophilen wird der unterste Rang zugeteilt, wie folgende Illustration Rubins Pyramidensystems zeigt:

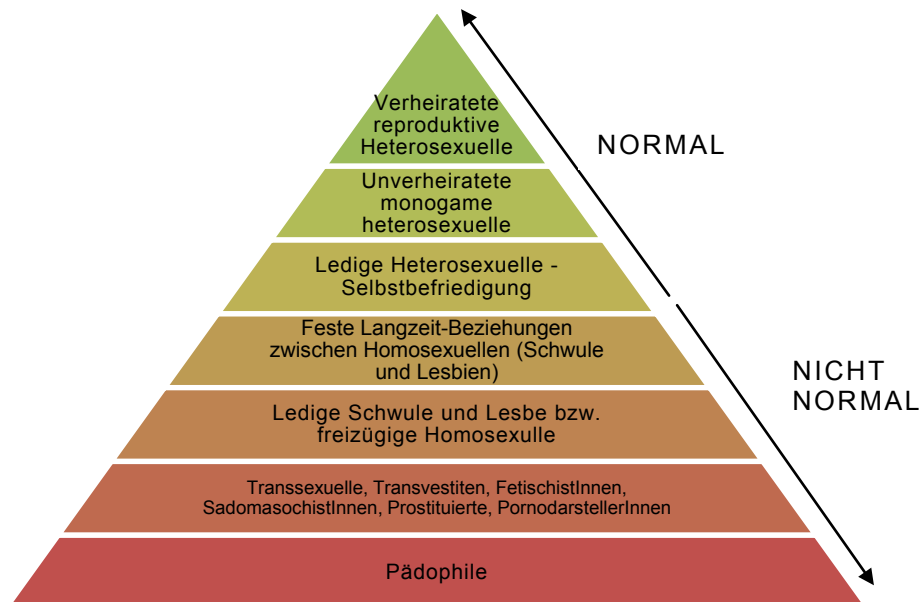


Abbildung: Gayle Rubins Pyramidensystem der Sexualität (eigene Darstellung)

Die Heterosexualität bildet nach Rubin und Butler die vorherrschende naturalisierte Norm, mit der andere Sexualitäten verglichen werden. Wenn die oben abgebildete Rangordnung jedoch genauer betrachtet wird, ist zu erkennen, dass nicht die Heterosexualität alleine für den jeweiligen Rang der Sexualitäten ausschlaggebend ist. Heterosexuelle befinden sich ebenfalls in den untersten Stufen der sexuellen Rangordnung, repräsentiert als Sadomasochisten, Fetischisten, PornodarstellerInnen, Prostituierte, etc. Dies bedeutet, dass weitere gesellschaftliche Markierungen dieser Einstufung zu Grunde liegen.

Nach Rubin (vgl. 1999:151) werden sexuelle Präferenzen einer gesellschaftlichen Gesundheitsdiagnose unterzogen, die ihren Ursprung in der Religion, Medizin und Psychologie hat. Wie Rubin argumentiert, wird denjenigen, die eine normative Sexualität ausüben, eine höhere psychische Gesundheit zugesprochen, wie sie folgend deutlich macht:

Individuals whose behaviour stands high in this hierarchy are rewarded with certified mental health, respectability, legality, social and physical mobility, institutional support, and marital benefits. (Rubin, 1999:151)

Eine eheliche heterosexuelle Beziehung gewährt dem Individuum demzufolge eine zertifizierte psychische Gesundheit, gesellschaftliches Ansehen, Legalität, soziale wie physische Mobilität, staatliche Unterstützung und eheliche Vorsorgeleistung. Jene Rechte räumen dem Individuum eine höhere gesellschaftliche Glaubwürdigkeit ein, was den Schein eines vollständigen, in sich schlüssigen Subjekts liefert, ein Schein bzw. eine Illusion, die Butler durch ihre Performanz-Theorie zu entlarven versucht. Diejenigen, die

nicht dem ehelichen heterosexuellen Modell entsprechen, besonders jene ganz weit unten auf der gesellschaftlichen Leiter der Sexualitäten, werden Rubin (vgl. 1999:151) zufolge einer gesellschaftlichen Stigmatisierung ausgesetzt, die ihre psychische Gesundheit anzweifelt und sie dadurch im Bereich des Kriminellen verortet. Ferner wird ihre soziale und physische Mobilität eingegrenzt und ihnen wird sowohl staatliche als auch ökonomische Unterstützung verweigert.

Mit wem oder wie wir unsere Sexualität ausleben, hat gemäß Rubin gesellschaftliche Auswirkungen, die entweder zu einer gesellschaftlichen Akzeptanz oder Ablehnung führen kann, die jedoch nicht ausschließlich an der sexuellen Orientierung fest gemacht werden kann. Eine abweichende Sexualität, ein Sexualakt, kann nach Rubins Pyramidensystem in einem heterosexuellen Kontext stattfinden, wie es sich u.a. am Beispiel des Sadomasochismus zeigt. Die sadomasochistische Sexualpraktik ist weder an ein Geschlecht noch an eine sexuelle Orientierung gebunden. Abgesehen davon, dass Rubin die Bisexualität in ihrer Rangordnung der Sexualität nicht einmal erwähnt, liefert sie eine detaillierte Annäherung an die komplexen Machtmechanismen, welche die Sexualität dirigieren und einschränken. Sadomasochismus kann, Rubin folgend, nicht direkt als Sexualität verstanden werden, die an ein Geschlecht gebunden ist, sondern als ein Sexualakt, der zu einem Teilbereich der Sexualität gehört. Geschlecht und Sexualität ist nach Butler eine performative Sprachhandlung, die durch ritualisierte bzw. zeremonielle Konventionen hergestellt wird. Ähnlich ist die sadomasochistische Praktik, wie im folgenden Abschnitt argumentiert wird, ein performativer ritualisierter Sexualakt, der von einer bestimmten Ideologie beherrscht wird, die jedoch der vorherrschenden Ideologie der heterosexuellen Matrix in einigen Elementen widerspricht. Dies verleiht dem sadomasochistischen Sexualakt ein subversives bzw. queeres Potential, was im Folgenden veranschaulicht wird.



### 2.2.3.1 Sadomasochismus als queere Sexualität

Der Begriff Sadomasochismus stammt ursprünglich aus der Psychologie und wurde vom Psychologen Richard von Krafft-Ebing aus den Namen der Schriftsteller Marquis de Sade und Leopold von Sacher-Masoch als Erklärungsbezug psychologischer „Perversionen“ für seine wissenschaftliche Studie „Psychopathia Sexualis“, welche im Jahre 1886 veröffentlicht wurde, entworfen (vgl. Beckmann, 2009:38). Später wurde der Begriff, der Perversität von der Psychoanalyse, der Psychologie und der Medizin weiterhin verwendet, um sie als sexuelle Störung zu untersuchen. Von Krafft-Ebing definiert Sadomasochismus folgendermaßen:

Sadisten sind Menschen, denen das Zufügen von Schmerzen Lust bereitet, während Masochisten Lust dadurch empfinden, dass ihnen Schmerzen zugefügt werden. (Passig, Strübel, 2000:18)

Diese einfache Definition markiert die Festschreibung der sadomasochistischen Praxis als Perversion bzw. sexuelle Störung in der medizinischen Sprache (vgl. Janoschek, 2008:74). Homosexualität wurde wie S/M in Krafft-Ebings Studie zur abnormalen und unnatürlichen Perversion erklärt. Laut Rubin definierte und determinierte der medizinische Diskurs den Ursprung des Sadomasochismus als eine sexuelle Störung, der bis heute das Bild von Sadomasochismus prägt:

Psychiatric condemnation [...] equate sexual masochism with self-destructive personality patterns, sexual sadism with emotional aggression (Rubin, 1999:152)

Aufgrund dieser psychiatrischen Festschreibung gehört Sadomasochismus nach Rubins Pyramidensystem zu den gesellschaftlich abweichenden Sexualakten. Individuen, die jene Sexualakte ausleben, sind nach Rubin einer fortgehenden Stigmatisierung ausgesetzt, die ihre öffentliche Identität in Frage stellen. Deshalb werden sadomasochistische Vorlieben, so Rubin, selten von Praktizierenden in die Öffentlichkeit getragen.

Sadomasochists leave their fetish clothes at home, and they know they must be especially careful to conceal their real identities. (Rubin, 1999:160)

Insbesondere Personen in einflussreichen Positionen sind in Gefahr, ihre gesellschaftliche Glaubwürdigkeit und dadurch ihre finanzielle Existenz zu verlieren. Die einfachste Art und Weise, die politische Karriere einer hochstehenden Person zu zerstören, ist laut Rubin (vgl. 1999:160) ein sexueller Skandal. Es ist deshalb ein politisches Anliegen von S/M-Gemeinschaften, sich in der Öffentlichkeit sichtbar zu machen, um die Stigmatisierungsdiskurse anzufechten. S/M-Gemeinschaften, von denen

manche auch mit der Schwulen und Lesbenbewegung verbunden waren, wie die lesbische S/M-Gemeinschaft „Samois“, entwickelten politische Strategien der Stigmatisierung entgegenzuwirken. S/M-AktivistInnen haben, wie die Lesben- und Schwulenbewegungen, versucht, die Natürlichkeit ihrer sexuellen Praxis anhand von Studien über aggressives oder homoerotisches Verhalten im Tierreich darzulegen (vgl. Beckmann, 2009:45), um damit dem psychologischen Diskurs entgegenzutreten. Zusätzlich wurden neutralere Definitionen der Sexualpraktik als Gegenstrategie zur traditionellen medizinischen Definition entworfen, wie folgendes Beispiel von BDSM-Aktivist Jay Wisemann zeigt:

SM is the use of psychological dominance and submission, and/or physical bondage, and/or related practices in a safe, legal, consensual manner in order for the participants to experience erotic arousal and/or personal growth (Wiseman, 1996:40)

Die Bekräftigung, dass die Ausübung sicher, legal und einvernehmlich ist, um den Beteiligten die erotische Erregtheit und/oder persönliches Wachstum zu sichern, ist eine Strategie von S/M-Gemeinschaften, um der gesellschaftlichen Stigmatisierung, die mit dem medizinischen Diskurs verbunden ist, entgegenzutreten (vgl. Beckmann, 2009). Zudem werden in dieser Definition weder die Geschlechtsidentität noch die sexuelle Orientierung angesprochen.

Beide Strategien könnten als Bedeutungsverschiebung des medizinischen Diskurses, welcher Sadomasochismus ursprünglich als sexuelle Störung stigmatisiert hat, gesehen werden. Da Butler gesellschaftliche Gegebenheiten als diskursive Konstrukte betrachtet, sollte der medizinische Diskurs rund um Sadomasochismus ebenfalls das Potential zur Veränderung besitzen, um abweichenden Sexualverhalten wie S/M einen öffentlichen Raum zu schaffen. Als abweichende Sexualität eröffnet S/M gleichzeitig die Möglichkeit, die vorherrschende Geschlechterverhältnisse außerhalb eines normativen Rahmens zu gestalten. Denn in Hinsicht auf die gesellschaftliche Stigmatisierung von S/M kann sie als queerer Sexualakt gedeutet werden. Ähnlich argumentiert Sozialwissenschaftlerin Susanne Koppe (2008:197), daß „die S/M-Liebhaberin außerhalb der sexuellen Norm [stehe] und [...] quasi ein queeres Subjekt“ darstelle. S/M als queerer Sexualakt kann mit Butlers Theorie der Verschiebung subversives Potential entwickeln, wie im Folgenden ausgeführt wird.

## **2.3 Verschiebung**

Wie vorab konkretisiert wurde, kritisiert Butler die Annahme einer bruchlosen Geschlechtsidentität. Die fortgehende Verbalisierung dieser Identitäten – auch im feministischen Diskurs – schreibt ihr zufolge das binäre Machtsystem fest. Es sei deshalb notwendig, so Butler, eine Strategie zu entwickeln, um die wiederholte Performanz der Geschlechtsidentitäten und Sexualität als Machtsystem zu verwirren, zu verschieben oder aufzulösen. Um jenen Prozess zu konzeptualisieren, verwendet Butler (vgl. 1991:55) den Begriff der Verschiebung, parallel zum Begriff der Subversion. Bevor Butlers Auffassung der Verschiebung detaillierter erläutert wird, werden vorab feministische Strategien der Verschiebung beschrieben, auf die sich Butler in ihrer Theoriebildung bezieht. Zum Schluss wird diskutiert, inwiefern Sadomasochismus eine Verschiebung der heterosexuellen Normen bedeutet.

### **2.3.1 Feministische Strategien einer Verschiebung**

Den Begriff der Verschiebung erklärt Butler in Bezug auf die feministischen Philosophinnen Luce Irigaray und Monique Wittig. Irigarays und Wittigs Theorien der Verschiebung sehen nach Butler (vgl. 1991:49) hinter der Tat der weiblichen Unterdrückung einen Täter, der sich im Patriarchat verkörpert, was sich ihrer Meinung nach ebenfalls in der phallozentrischen Sprache nachzeichnen lässt. Während Irigaray die Sprache als ausschließlich männlich bezeichnet und die Notwendigkeit betont, eine weibliche Sprache außerhalb der männlichen Herrschaft zu entwerfen, sieht Wittig zwar die Sprache als den Ursprung der ungleichen Geschlechtermarkierung, betont aber, dass die Sprache an sich nicht „frauenfeindlich“ sei, sondern die Art und Weise, wie sie gesellschaftlich verwendet und eingesetzt wird (vgl. Butler, 1991:51). Wittig ist nach Butler (vgl. 1991:51) der Meinung, dass Sprache von männlicher Macht durchdrungen ist, weshalb keine weibliche Sprache möglich sei.

Als Materialistin betrachtet sie [Wittig] die Macht der Sprache jedoch als »eine andere Ordnung der Materialität« bzw. als Institution, die radikal umgestaltet werden kann. Die Sprache gehört zu den konkreten, kontingenten Praktiken und Institutionen, die durch die Wahl der Individuen aufrechterhalten werden und daher durch das kollektive Handeln dieser Individuen geschwächt werden kann. (Butler, 1991:51).

Wittig ist überzeugt davon, dass eine Möglichkeit bestehe, durch die kollektive Ausführung abweichender Sexualitäten, wie Homosexualität und Bisexualität, auch „die

Kategorie des Geschlechts abzuschütteln oder in sich zu vervielfältigen“ (Butler, 1991:51).

Homosexualität und Bisexualität betrachtet Wittig in Anlehnung an Freud als sexuelle Praxis, die die anatomische Markierung des Geschlechts unterläuft, weil sie ihren Ursprung in der infantilen Sexualität habe. Die infantile Sexualität ist nach Freud (vgl. 1923:333) eine polymorph-perverse Sexualität, die in sich bisexuelle Tendenzen aufweist und sich erst später durch die symbolische Ordnung des Vaters und das Inzestverbot in eine weibliche und männliche Sexualität entwickelt. Die infantile polymorph-perverse Sexualität ist Wittig zufolge der „antigenitale Ort“ (vgl. Butler, 1991:52) einer gleichgestellten Sexualität. Butler hingegen lehnt Wittigs Idee einer antigenitalen Sexualität ab, da sie diese wiederum als Verfestigung des binären bzw. anatomischen Systems betrachtet bzw. genau diese Normalisierungs-Prozesse in Gang setzt, die sie zu verschieben versucht, wie Butler folgendermaßen erklärt:

Sie [Wittig] wertet gerade die von Freud aufgewiesenen Merkmale der unentwickelten Sexualität auf und eröffnet tatsächlich eine »postgenitale Politik«. Allerdings lässt sich der Begriff »Entwicklung« nur im Rahmen der heterosexuellen Matrix im Sinne einer Normalisierung deuten. (Butler, 1991:52)

Die Normalisierung zeigt sich Butler (vgl. 1991:52) zufolge in der Entwicklung der polymorph-perversen Sexualität, die trotz ihrer bisexuellen Neigungen Gefahr läuft, sich fortgehend gemäß des binären Systems zu reproduzieren, auch wenn diese später im Erwachsenenalter in der Homo- oder Bisexualität mündet. Die Wiederholung jener Entwicklung besteht nach Butler (vgl. 1991:52) in Wittigs Interpretation der polymorph-perversen Sexualität als „vor“ oder „außerhalb“ des Gesetzes existierende, was ein vordiskursives Subjekt voraussetzt und dadurch die Wichtigkeit der Sprache als Markierung des Geschlechts unterschätzt.

Irigarays Interpretation von Freud auf der anderen Seite, welche die „sexuelle Differenz“ nicht als „einfache Binarität“ versteht, sondern als eine, die sich aus der polymorphen Sexualität heraus entwickelt und die Weiblichkeit im Gegensatz zum Männlichen als Mangel erscheinen lässt (vgl. Butler, 1991:53), versucht jenen Mangel durch eine weibliche Sprache zu kompensieren, um patriarchale Machtstrukturen zu verschieben. Beide Ansätze sind laut Butler mangelhaft, da ihrer Meinung nach kein vordiskursives Subjekt oder eine weibliche Sprache außerhalb der diskursiven Macht existieren. Jener Versuch ist Butler zufolge zum Scheitern verurteilt, weil er die Geschlechtsidentität in ihrer binären Form wiederum verfestigt, wie folgende Belegstelle zeigt:

Die utopische Vorstellung einer von heterosexuellen Konstrukten befreiten Sexualität bzw. einer Sexualität jenseits des »Geschlechts« verkennt, in welcher Form die Machtverhältnisse auch noch unter den Bedingungen einer »befreiten« Heterosexualität oder lesbischen Sexualität die Sexualität für Frauen konstruieren. (Butler, 1991:55)

Eine Verschiebung der Sexualität und der Geschlechtsidentität in einer vorsprachlichen Existenz zu suchen, ist laut Butler in Anlehnung an Foucault unmöglich, da die Sexualität, wie die Geschlechtsidentität, ein kulturelles Konstrukt sei. In Butlers (vgl. 1991:55) Interpretation von Foucault sind „Sexualität und Macht stets deckungsgleich“ (Butler, 1991:55), weshalb keine subversive emanzipatorische Sexualität außerhalb der Sprache und somit auch nicht außerhalb der Machtstrukturen möglich sei.

Foucault [...] der behauptet, daß Sexualität und Macht stets deckungsgleich sind, und so implizit das Postulat einer subversiven oder emanzipatorischen, vom Gesetz befreiten Sexualität zurückweist. (Butler, 1991:55)

Positiver gestimmt ist Butler (vgl. 1991:60) Simone de Beauvoirs These gegenüber, die besagt, dass die „Frau“ nicht als Frau zur Welt kommt, sondern werde, was ihrer Meinung nach die weibliche Geschlechtsidentität als ein prozesshaftes Werden begreift, welches in seiner Unvollständigkeit eine Verschiebung der weiblichen Identität und Sexualität zulässt. Jene Prozesshaftigkeit und Unschlüssigkeit des weiblichen Subjekts von Beauvoir ist laut Butler bei Wittigs und Irigarays weiblichem Subjekt nicht gegeben. Die Unschlüssigkeit gewährt dem Subjekt genau jene Handlungsmacht, die es für eine subversive Verschiebung der Normen, die auf es wiederholt einwirken, benötigt. Beauvoirs Auffassung von der Frau als einem werdenden Prozess birgt das Potential einer Verschiebung in sich, wie Butler folgend betont:

Als fortdauernde diskursive Praxis ist dieser Prozess vielmehr stets offen für Eingriffe und neue Bedeutungen. (Butler, 1991:60)

Der Begriff Performanz bezieht sich daher auf ein Subjekt, welches sich in seiner Unvollkommenheit bzw. in seinem prozessualen Werden fortwährend inszeniert, identifiziert und selber verschieben kann. Dies bringt uns zu Butlers folgenden theoretischen Auslegungen bezüglich der Theorie der Verschiebung.

### **2.3.2 Inszenierung und Verschiebung**

Der Begriff „Verschiebung“ muss in Rückgriff auf die Subjektivierungsprozesse bzw. die Subjektivation, welche weiter oben (Kapitel 2.2.1) erörtert wurden, verstanden werden. Die Verschiebung bildet gleichzeitig den Ort der Zersetzung und der Verfestigung von

Normen, da eine Verschiebung der normativen Performanz der Geschlechtsidentität, die sich fortgehend abbildet, bereits inhärent ist.

Das Subjekt ist im Butler'schen Sinne durch die Sprache konstruiert und in ihr gefangen. Das Subjekt wird von der konventionellen und zeremoniellen diskursiven Macht, die das Subjekt hervorbringt, wiederholt unterworfen. Diese Unterwerfung erlaubt es dem Subjekt jedoch gleichzeitig überhaupt erst, seine gesellschaftliche bzw. performative Wirkungsmächtigkeit zu entwickeln, also den diversen gesellschaftlichen Verboten, die das Geschlecht und die Sexualität fortgehend regulieren, zu entgegnen (vgl. Butler, 1991:55). Es ist deshalb Butler zufolge nur möglich, durch das vorherrschende System selbst eine Verschiebung durch die inszenierte Wiederholung der heterosexuellen Matrix durchzuführen.

Dementsprechend unterscheidet Butler (vgl. 1991:57), ob das Subjekt innerhalb der Matrix der Macht operiert oder ob es unkritisch Herrschaftsverhältnisse reproduziert. Die Reproduktion verfestigt die vorherrschende Macht, während das Operieren eines Subjekts die Grundlage einer subversiven Verschiebung darstellt. Nach Butler (vgl. 1991) ist es möglich, innerhalb des vorherrschenden Gesetzes der Sprache bewusst zu operieren, wodurch die Möglichkeit entsteht, durch den Wiederholungsprozess der Performanz die bestehende Ordnung iterativ zu verschieben. Umformuliert, muss dem Subjekt die diskursive Machtstruktur als unterdrückende Struktur bzw. als Problem zuerst bewusst werden, um dadurch die geeigneten performativen Mittel eines Widerstandes einzusetzen, die eine Subversion oder Verschiebung des Systems ermöglichen. Anstatt ein außerhalb der phallogozentristischen Sprache zu suchen, sieht Butler diese Subversion in der „unvermeidlichen“ Identifizierung (vgl. Butler 1991:57) wenn es möglich ist,

eine Identifizierung zu inszenieren, die ihre phantasmatische Struktur zur Schau stellt.  
(Butler, 1991:57)

Solch eine subversive Identifizierung ist für Butler in den parodistischen Inszenierungen von Butch/Femme und Drag möglich, die die Inszenierung und Sichtbarmachung von Geschlechtsidentität und Sexualität als fortgehende performative Kopie einer Kopie erlauben.

Butler (vgl. 1991:204) betrachtet die Heterosexualität als eine Kopie eines nicht existierenden Originals, das aufgrund seiner Fiktionalität niemand in der Realität verkörpern kann. Heterosexualität als steter Abbildungsprozess, der die Illusion der

Geschlechtsidentität bewahrt, verbirgt gleichzeitig das Potential einer subversiven Verschiebung in sich. Die Verschiebung von Normen kann nach Butler durch die Inszenierung heterosexueller Identitäten außerhalb einer normativen Geschlechterkonfiguration vollzogen werden. Butler ist der Meinung, dass die Heterosexualität in ihrer Natürlichkeit und Kontingenz angefochten werden kann, wenn sie in abweichenden Kontexten reproduziert wird, wie folgende Belegstelle zeigt:

Die Reproduktion heterosexueller Konstrukte in nicht-heterosexuellen Zusammenhängen hebt den durch und durch konstruierten Status des sogenannten heterosexuellen »Originals« hervor. (Butler, 1991:58)

Dies bedeutet, dass heterosexuelle Konstrukte wie femme/butch-Inszenierungen in lesbischen Beziehungen nicht als Kopie eines heterosexuellen Originals aufzufassen sind, sondern sich wie die Kopie zur Kopie verhalten. Butler (vgl. 1991:202) kritisiert feministische Ansichten, die lesbische butch/femme Inszenierungen als eine Imitation der heterosexuellen Norm betrachten, da sie wie oben erwähnt die Originalität der heterosexuellen Matrix selbst in Frage stellt.

Butler hebt Inszenierungen hervor, die in der stilistischen Übertreibung der Parodie eine subversive Verschiebung der Geschlechternorm ermöglichen, welche die Norm womöglich zersetzen bzw. vervielfältigen kann. Die Performanz der Travestie stellt nach Butler eine spielerische Inszenierung zwischen darstellender Geschlechtsidentität einerseits und der Geschlechteranatomie der DarstellerIn (performer) (vgl. Butler, 1991:202) andererseits dar, die zu einer Geschlechterverwirrung führen kann. Jene performative Darstellung wird von drei leiblichen Signifikanten, dem anatomischen, sozialen und darstellenden Geschlechts geprägt. Die theatralische satirische Übertreibung der dreidimensionalen Geschlechtsidentität wirft gesellschaftliche Diskrepanzen zwischen der angenommenen Natürlichkeit des Originals und der Kopie auf, wie Butler folgend erklärt:

Die parodistische Wiederholung des »Originals« [...] offenbart, dass das Original nichts anderes als eine Parodie der Idee des Natürlichen und Ursprünglichen ist. (Butler, 1991:58)

Die Verschiebung entsteht durch die Übertreibung und Dissonanz, zwischen den drei Signifikanten des Geschlechts, wodurch eine temporäre Verwischung der Grenzen zwischen „Mann“ und „Frau“, „weiblich“ und „männlich“ hergestellt werden kann (vgl. Butler, 1991:58). Damit wird die Geschlechtsidentität aus ihrem normativen Kontext herausgenommen und in ihrer Darstellung zeitweise verschoben. Auf der subversiven

Bühne der Travestie wird die Geschlechtsidentität als Imitation bzw. unerreichbare Fiktion entblößt, was sich nach Butler (vgl. 1991:204) in dem ausgelösten Gelächter des Publikums bestätigen lässt.

[...] besonders wenn sich das »Normale« oder das »Original« als »Kopie« erweist, und zwar als eine unvermeidlich verfehlte, ein Ideal, das niemand verkörpern *kann*. In diesem Sinne bricht das Gelächter aus, sobald man gewahr wird, daß das Original schon immer abgeleitet war. (Butler, 1991:204)

Die Wiederholung der satirischen Inszenierungen nennt Butler ein „subversives Spiel“ (Butler, 1991:61), welches ihrer Meinung nach jedoch nicht direkt subversiv ist, da es die Geschlechterdichotomie zwar einen Moment ins Lächerliche zieht und als fiktionale Geschlechter-Parodie entlarvt, aber aufgrund des theatralischen Kontextes nicht unbedingt aufbricht. Wie Butler (1991:204) betont, ist „die Parodie [...] an sich nicht subversiv“. Vielmehr muss sie subversiv eingesetzt werden, um eine Verschiebung zu ermöglichen. Butler nennt allerdings keine konkreten Beispiele, wie jene Parodie ausgeführt werden sollte. Das Ziel einer subversiven Parodie ist trotz allem, die Geschlechteridentität als Illusion zu entblößen, um ein Bewusstsein des unterdrückenden Charakters dieser Identität hervorzurufen, auch wenn dies nicht zu einer direkten Verschiebung führt. Der fortgehende Prozess der Entblößung und die Identifizierung der vorherrschenden Macht könnte sich als langsame, aber effektive Strategie einer Verschiebung entpuppen und eine „identitätslose Politik“ als Widerstand in Gang setzen (vgl. Butler, 1991:36).

Die Folge einer erfolgreichen subversiven Verschiebung wäre für Butler der Verlust der binären Geschlechtsidentität, dessen Resultat eine Vervielfältigung der Identitäten mit sich bringen würde, was sie wie folgt erklärt:

Ein Verlust der Geschlechter-Normen (*gender norms*) hätte den Effekt, die Geschlechterfiguration zu vervielfältigen, die substantivische Identität zu destabilisieren und die naturalisierten Erzählungen der Zwangsheterosexualität ihrer zentralen Protagonisten: »Mann« und »Frau« zu berauben. (Butler, 1991:215).

Für die Zersetzung der Geschlechternorm und die daraus resultierende Vervielfältigung der Geschlechterkonfiguration schlägt Butler eine weitere Strategie vor. Sie betont die Wichtigkeit, Begriffe anders als entlang einer Dichotomie zu verstehen:

Statt von einer »männlich identifizierten« Sexualität zu sprechen, in der das Männliche als Ursache und irreduzible Bedeutung dieser Sexualität fungiert, müssen wir den Begriff einer Sexualität entwickeln, die zwar eine Konstruktion der phallischen Machtverhältnisse ist, aber die Möglichkeiten dieses Phallozentrismus gleichsam nochmals durchspielt und neu aufteilt (Butler, 1991:57)



In „Hass spricht“ verwendet Butler den Begriff der „Resignifizierung“, der auf einer politischen Strategie einer Bedeutungsverschiebung fußt (vgl. Müller, 2009:100). Der Begriff „Queer“ kann hier als Beispiel einer Bedeutungsverschiebung und als parodistische Verschiebung für politische Zwecke angeführt werden. In ihrer Studie „Körper von Gewicht“ verwendet Butler (1995) den Begriff „Queer“ öfter in einem politischen Kontext in Zusammenhang mit dem theoretischen Begriff der Subversion.

»Queerness«, »Queering« und »critically queer« wird von Butler zum politischen Programm erhoben und zum Prinzip parodistischer Überschreitungen und Unterminierungen einer binär codierten Identitätsformation generalisiert. (Bublitz, 2005:89-90)

Das Ziel der Subversion ist es, die essentialistische Binarität und deren darunterliegenden Hierarchien durch politisches Handeln zu durchbrechen und aufzulösen (vgl. Bublitz, 2005:88). Das Schimpfwort „Queer“ wurde Nina Degele (vgl. 2008:42-43) zufolge für politische Zwecke in seiner negativen Bedeutung verschoben und neu besetzt, um queere Anliegen vertreten zu können. Die Offenheit des Begriffs kann Identitäten bezeichnen, ohne sie jedoch festzulegen. Die Offenheit von Queer deutet auf eine Vervielfältigung der parodistischen Inszenierung bzw. Performanz der gesellschaftlichen Identitäten hin.

Dies bringt uns auf das Thema der sadomasochistischen Darstellungen zurück, die aus feministischer Sicht die Unterdrückung der Frau und die ungleiche Stellung der Geschlechter in ihrer Repräsentation verfestigen. Die Übertreibung der Hierarchisierung der Geschlechterverhältnisse könnte als Verschiebung eines normativen Geschlechterverhältnisses verstanden werden, eine Art theatralische Aufführung in einem sexuellen Kontext, die ebenso zu einer Vervielfältigung von sexuellen Ausdrucksformen führen könnte. Zunächst wird das Verschiebungspotential von Sadomasochismus ausführlicher diskutiert.

### **2.3.3 Sadomasochismus und Verschiebung**

Sadomasochismus als Praxis wird oftmals als die Überspitzung der ungleichen Geschlechterverhältnisse betrachtet. Wie allerdings argumentiert wurde, ist Sadomasochismus eine abweichende Sexualpraktik, die medizinisch der Perversion zugeordnet wurde, aber nach Butler wie die Geschlechtsidentität eine diskursive

Konstruktion darstellt, die in ihrer abweichenden gesellschaftlichen Performanz als eine Verschiebung der heterosexuellen Matrix begriffen werden könnte.

In Anlehnung an Butler kann die sadomasochistische Praxis als inszeniertes Drama bzw. als entlarvende Geschlechter-Parodie aufgefasst werden. Die sadomasochistische Inszenierung als Komödie und Tragödie zu identifizieren, wäre auf der anderen Seite auch keine neutrale Zuordnung. Was jedoch den sadomasochistischen Sexualakt mit einem Drama verbindet, ist die Inszenierung von Rollen, die vorab nach bestimmten Regeln definiert und in weiterer Folge wie in einem Drama in Szene gesetzt werden. Das ungleiche Machtverhältnis ist den Beteiligten bewusst, was ihnen ein bewusstes Operieren innerhalb der gezogenen Grenzen zwischen Dominanz und Unterwürfigkeit gewährleistet. Die sadomasochistische Inszenierung könnte als Parodie der versteckten Machtverhältnisse der Mächtigen und Ohnmächtigen gedeutet werden. Dominanz und Unterwürfigkeit sind der zentrale Gegenstand der sadomasochistischen Sexualpraktik und nicht das Geschlecht oder die sexuelle Orientierung. Die differenz-feministische Interpretation von sadomasochistischen Darstellungen setzt öfter Weiblichkeit mit Unterwürfigkeit, Unterdrückung und Passivität einerseits und Männlichkeit mit Dominanz, Herrschaft und Aktivität andererseits gleich (vgl. Münzing, 2007:215). Jene Interpretation schreibt die Geschlechterrollen mithilfe weiterer Dichotomien wiederum fest. Dies bedeutet jedoch nicht, dass das Geschlecht im sadomasochistischen Spiel keine Rolle spielt, sondern dass die Praxis nicht an ein Geschlecht gebunden ist.

Sadomasochismus findet in heterosexuellen, homosexuellen und bisexuellen Kontexten statt wie zwischen „Cross-Identitäten, Nicht-Identitäten, Transidentitäten und Nicht-Normativitäten“ (Perko, 2009:45). Wie die Sozial- und Politikwissenschaftlerin Andrea Beckmann (2009) in ihrer Studie „The Social Construction of Sexuality and Perversion“ in Anlehnung an die Feministin Parveen Adams erklärt, ist S/M – insbesondere lesbischer S/M – eine grenzüberschreitende Sexualität, die das Geschlecht von der Sexualität trennt:

Adams suggests that the lesbian variation of these »bodily practices« represents a practice that uniquely splits »gender« from »sexuality« (Beckmann, 2009:48)

Der lesbische Sadomasochismus könnte als inszeniertes Drama oder Verschiebung im doppelten Sinne betrachtet werden, da sie einerseits die Sexualität vom Geschlecht trenne und den essentialistischen Charakter der Geschlechterverhältnisse wie die Geschlechtsidentität als Phantasma entlarvt. Insbesondere wird durch den lesbischen

Sadomasochismus die Kategorie „Frau“ als Konstrukt enthüllt, die sich freiwillig in ein hierarchisiertes Verhältnis mit einer Frau begibt, was dem feministischen Ansatz der Gleichheit widerspricht.

Dies bringt uns zu der Frage, ob ausschließlich Homo- oder Bisexualität eine Verschiebung bedeuten. Inwiefern kann Sadomasochismus in einem heterosexuellen Zusammenhang subversiv sein?

In den Werken „Shades of Grey“ und „Die Geschichte der O“ kann von einer direkten Subversion nicht die Rede sein, da die Geschlechterperformanz, wie später argumentiert wird, entlang der Binarität Frau/Mann, Weiblich/Männlich kreiert wird. Wie Butler allerdings betont, kann die heterosexuelle Zweigeschlechtlichkeit auch in einem heterosexuellen Rahmen wie z.B. in den Sexualkulturen inszeniert werden, welche die Heterosexualität als Konstrukt denaturalisiert und verschiebt wie sie folgend deutlich macht:

Die Wiederholung heterosexueller Konstrukte in den Sexualkulturen – seien diese schwul oder »normal« heterosexuell – stellt eher den unumgänglichen Schauplatz für die Denaturalisierung und Mobilisierung der Kategorien der Geschlechtsidentität dar. (Butler, 1991:58)

Sadomasochistische Vorlieben mögen zwar von feministischer Seite als Überspitzung des vorherrschenden Machtregimes der heterosexuellen Matrix identifiziert werden, aber da nach Butler niemals so etwas wie ein Original existiert, kann gesagt werden, dass Sadomasochismus ebenfalls eine Kopie ohne Original ist. Wie sich in der Pornodebatte darstellt, entspricht Sadomasochismus in seiner hierarchisierten und gewaltsamen Inszenierung nicht den normativen Konventionen der Gesellschaft. Sadomasochismus stellt in seiner Hierarchisierung und Gewaltanwendung die romantische Vorstellung einer heterosexuellen ehelichen Beziehung in Frage. Gewalt, Liebe und Familie sind von einem normativen Standpunkt aus unvereinbar, die jedoch in „Shades of Grey“, miteinander in Verbindung gebracht werden.

Was Sadomasochismus als gesellschaftliche Abweichung festschreibt, ist die erhebliche Anwendung von Gewalt in seiner rituellen Umsetzung. Der Akzent muss allerdings auf den „rituellen Charakter“ der Gewalt gelegt werden. Einvernehmlicher Sadomasochismus wird anhand eines mündlichen oder schriftlichen Abkommens der Beteiligten geregelt, wobei auch Sicherheitsmaßnahmen getroffen werden, welche eine Unterbrechung des S/M-Spiels garantieren. Das Aushandeln verbalisiert klar und

deutlich die jeweiligen Präferenzen und Grenzen der Beteiligten, die nicht überschritten werden dürfen. Wenn Regeln überschritten werden, kann der Vertrag gelöst werden. Dies bedeutet, dass die Gewalthandlungen einvernehmlich vereinbart werden. Die offene Verbalisierung der gezogenen Grenzziehung und Aushandlung der Rollenteilung baut auf einem Gleichheitsansatz der Beteiligten, der gleichzeitig in ihrer Inszenierung Verschiebungen der Machtverhältnisse zulässt.

In der sadomasochistischen Praxis werden normative Körpergrenzen ebenfalls überschritten. Gewalt ist ein wichtiger Bestandteil der sexuellen Praxis, die mit Lust gleichgesetzt wird. Die Idee eines vordiskursiven Körpers ist nach Butler suspekt. Butler lehnt Theorien, die den Körper als passive Oberfläche für gesellschaftliche Einschreibungen darstellt, ab. Sie bezeichnet den

Begriff des »Körpers«, und zwar nicht als Oberfläche, die der Bezeichnung harrt, sondern als Komplex individueller und gesellschaftlicher Schranken, der politisch bezeichnet und aufrechterhalten wird. (Butler, 1991:61)

In diesem Zusammenhang verwendet Butler öfter den Begriff der Demarkation, der den Körper als Grenze hervorheben soll, die vom gesellschaftlichen Diskurs bezeichnet wird. Der Körper als individuelle und gesellschaftliche Grenze, die für politische Zwecke mit Bedeutung besetzt wird, ruft nach Butler gesellschaftliche Überschreitungen bzw. Verschiebungen jener Grenze hervor, was Butler in Anlehnung an Mary Douglas zu erklären versucht.

In Rückgriff auf die Sozialanthropologin Mary Douglas (1988) beschreibt Butler (vgl. 1991:193), dass die Grenzen des Körpers entlang von Verboten gestaltet werden, die den sozialen Austausch fortgehend beeinflussen. Gemäß Mary Douglas (vgl. 1988:15) werden die Körpergrenzen von gesellschaftlichen Vorstellungen des Trennens, Reinigens, Abgrenzens und Strafens geprägt, wobei die Randzonen des Körpers, die das Außen vom Innen trennen, die Stellen der Verwundbarkeit und sozialen Gefahren bezeichnen (vgl. Butler, 1991:193). Im Zentrum ihrer Überlegungen steht die Angst der Durchlässigkeit der soziokulturellen Körpergrenze, die zur Kontaminierung des Körpers führen könnte. Douglas (vgl. 1988:149) spricht in diesem Zusammenhang von der gesellschaftlichen Vorstellung von „Verunreinigungs Kräften“, die dem Körper mit einer möglichen Verseuchung drohen (vgl. Butler, 1991:194). Die gesellschaftliche Vorstellung der körperlichen Übertragung einer „Seuche“ wird Butler (1991:194-195) zufolge im Austausch von Körperflüssigkeiten gesehen. Sie nennt als Beispiel den analen

und oralen Verkehr zwischen Männern als angenommene Gefahr, jene gesellschaftliche Grenze zu verunreinigen, zu schwächen und zu verseuchen, wie es die Assoziation von Homosexualität mit Aids in den USA widerspiegelt (vgl. Butler 1991:195). Gleichzeitig wird durch die Assoziation mit Verseuchung und Unnatürlichkeit die Homosexualität außerhalb des Normalen und Natürlichen verortet und deshalb als Bedrohung der gesellschaftlichen Gesundheit betrachtet.

Auf der anderen Seite stellt die Überschreitung der Körperzonen im sexuellen Bereich eine Verschiebung der festgelegten Körpergrenzen dar, die dadurch neue Definitionen der Grenze eröffnen, wie Butler – wie folgt – erklärt:

Die Konstruktion fester Körperumrisse beruht auf festgelegten Stellen der Körperdurchlässigkeit und Undurchlässigkeit. Solche Sexualpraktiken, die in homo- oder heterosexuellen Kontexten bestimmte Öffnungen und Oberflächen für die erotischen Bezeichnungen eröffnen, andere wiederum verschließen, schreiben die Begrenzungen des Körpers an neuen kulturellen Linien entlang ein. (Butler, 1991:195)

Die Erotisierungsprozesse des Sadomasochismus können in Anlehnung an Butler als eine Resignifizierung jener Grenzen aufgefasst werden, auch wenn die Praxis in einem heterosexuellen Kontext ausgeübt wird. Die Erotisierung und Gleichsetzung von Lust mit Schmerz und Gewalt kann eine Neubezeichnung der normativen Körpergrenze darstellen. Die sadomasochistischen Gewaltszenen des Romans „Die Geschichte der O“, wird O geknebelt und bis aufs Blut ausgepeitscht. Die hinterlassenen Striemen und Platzwunden auf der Körperhaut heben die Durchlässigkeit des Körpers hervor, die gleichzeitig eine Bedrohung und Neubezeichnung der normativen Körpergrenzen darstellt. In weiteren sadomasochistischen Darstellungen des Romans, wie später gezeigt werden wird, dienen ebenfalls alle Öffnungen des Körpers als erotische Zonen der Lust und nicht der Demarkation zwischen normal und abnormal oder natürlich und unnatürlich. Zusätzlich kann die Anwendung von Sexualspielzeugen, wie Dildos und Analstöpseln, die in beiden Werken erwähnt werden, als eine Verschiebung bzw. Entrückung des männlichen Geschlechts aus dem Zentrum des Lustgewinns gedeutet werden.

Zusammengefasst kann die inszenierte Überspitzung der hierarchisierten Rollenteilung der sadomasochistischen Praxis, die gewaltsame Überschreitung der Körpergrenzen wie die Neubesetzung der erotischen Körperzonen, als eine inszenierte Umkehrung und Verschiebung der heterosexuellen Norm betrachtet werden.

### **3 Methode Erzählanalyse**

In dieser Arbeit werden die Romane „Shades of Grey“ und „Die Geschichte der O“ anhand Hans-Dieter Gelferts (2004) Erzählanalyse untersucht, wobei Butlers Performanz-Theorie den theoretischen Rahmen bildet. Im Zentrum einer Erzählanalyse stehen der/die ErzählerIn und sein/ihr Verhältnis zu den anderen Figuren in einem Roman. Durch den/die ErzählerIn wird die Handlung vermittelt, die von einer Erzähleinstellung geprägt wird, die neutral, ironisch, sarkastisch, empathisch oder pathetisch sein kann (vgl. Gelfert, 2004:107). Das Ziel der Analyse ist, anhand von Gelferts Erzählvorgangs-Modell, den/die ErzählerIn im Text zu identifizieren und zu situieren. Zusätzlich beschäftigt sich eine Erzählanalyse mit unterschiedlichen stilistischen Aspekten eines Romans, wie der Handlung, Zeit und Raum, Figuren bzw. Haupt- und Nebenfiguren und der Symbolik. Aufgrund der parallelen Verwendung von literarischer und genderorientierter Theorie werden ausschließlich bestimmte Elemente von Gelferts Analyse mit Butlers Performanz-Theorie verbunden, wobei das Augenmerk auf die Identifizierung des/der Erzähler/s/in, die Erzählperspektive und Einstellungen gerichtet wird. Ferner werden die literarischen Figuren (Haupt- und Nebenfiguren), die für die Analyse relevant sind anhand einer kurzen Personenbeschreibung vorgestellt. Schließlich werden der Schauplatz (soziales Milieu) und die Handlung (Ablauf der Erzählsequenz) in gekürzter Form analysiert und vorgestellt.

#### **3.1 Erzähltheorie und Performanz**

Die Erzähltheorie befasst sich mit den unterschiedlichen Erzählperspektiven einer Handlung, wobei der/die ErzählerIn und sein/ihr Verhältnis zu den Haupt- und Nebenfiguren im Zentrum der theoretischen Überlegungen stehen. In der Erzählung ist gemäß Gelfert (vgl. 2004) immer ein/e ErzählerIn vorhanden, auch wenn diese/r nicht direkt wahrgenommen werden kann, wie er folgend beschreibt:

Eine Erzählung, die wir lesen, wird von einem Erzähler erzählt, der spürbar oder verborgen in ihr anwesend ist. Zuvor aber wurde sie von einem Autor geschrieben. Dieser hat sie in das Medium seiner Sprache gegossen, die die charakteristischen Merkmale seines Stils trägt. (Gelfert, 2004:27)

Jede/r AutorIn wählt sich nach Gelfert die literarischen Mittel, die er/sie braucht, um die Geschichte zu gestalten, die er/sie erzählen möchte. Der/Die AutorIn kann einen großen Ausschnitt aus einer enormen Entfernung so konzipieren, dass man der Illusion

unterliegt es gäbe keine/n ErzählerIn. Wenn die Entfernung des/der Erzähler/s/in zum Inhalt des Romans kürzer oder länger wird, wird der/die ErzählerIn unterschiedlich wahrgenommen (vgl. Gelfert, 2004:20-21). Gelfert entwickelte vier unterschiedliche Erzählmodelle, um den/die ErzählerIn und die Perspektive der Erzählung präziser erfassen zu können. Die Perspektive des/der Erzähler/s/in beinhaltet diverse bzw. monoperspektivische oder multiperspektivische Standpunkte welche die Einstellung prägen und das Verhältnis, zwischen dem/der ErzählerIn und den handelnden Figuren beeinflussen. Folgend werden die methodischen Konzepte, die für diese Masterarbeit angewendet werden, genauer beschrieben.

### **3.1.1 Erzählvorgang-Modell**

Hans-Dieter Gelferts (vgl. 2004:12) Erzählvorgang-Modell basiert, in Anschluss an Franz K. Stanzels Erzähl-Typologie, auf einer zweidimensionalen Achse, die zwischen Innenperspektive und Außenperspektive sowie Vergangenheit und Gegenwart unterscheidet. Auf der vertikalen Zeitachse versucht der/die ErzählerIn, der in der Gegenwart spricht ohne zu wissen, wie die Zukunft sich gestalten wird, das Vergangene wiederzugeben. Andererseits ist es auch möglich, dass der/die ErzählerIn von der Gegenwartsperspektive in die Vergangenheit zurückblickt. Kurz gefasst unterscheidet Gelfert (vgl. 2004:12-18) zwischen den vier folgenden Erzählvorgängen:

- Berichtende Erzählung – ist auktorial und suprapersonal
- Erzähler-Erzählung - auktorial und intrapersonal
- Ich-Erzählung - auktorial und personal
- Erzählungslose Erzählung – personal

Auf der zweidimensionalen Vertikalachse werden die Erzählperspektiven zusätzlich von der Zeit bzw. dem Verhältnis zwischen Gegenwart und Zukunft wie der Außen- und Innenperspektive beeinflusst. Darüber hinaus werden die ErzählerInnen nach den literarischen Merkmalen als „auktorial“, „personal“, „intrapersonal“ oder „suprapersonal“ kategorisiert. Folgend werden die oben aufgezählten Erzählvorgänge, in denen die ErzählerInnen entstehen, genauer beschrieben.

Die “Berichtende Erzählung” wird von einem auktorialen bzw. allwissende/r/n ErzählerIn wiedergegeben. Er/Sie ist suprapersonal, weil er/sie als ErzählerIn keine der handelnden literarischen Figuren darstellt, sondern über den Personen steht. Die

Erzählung wird in Bezug auf die Vergangenheit und Außenperspektive gestaltet (vgl. Gelfert, 2004:12-13).

Die „Erzähler-Erzählung“ wird von einem/r ErzählerIn dominiert, der zwar wie der berichtende ErzählerIn außerhalb der Handlung, aber nicht über den Personen steht, sondern die Fähigkeit besitzt, sich in die Personen hinein zu versetzen. Das Verhältnis zwischen ErzählerIn und den Figuren wird von einer intrapersonalen Beziehung geprägt, die meist in einem Bezug zur Gegenwart vermittelt wird (vgl. Gelfert, 2004:13-15).

Die „Ich-Erzählung“ wird ähnlich wie die berichtende Erzählung von einem/einer auktorialen ErzählerIn in der 1. Person erzählt. In einer Ich-Erzählung kann der/die ErzählerIn nicht alles wissen, weil er/sie von einem begrenzten Standpunkt aus seine/ihre Geschichte erzählt. Der/Die Ich-ErzählerIn verkörpert eine persönliche Erzählung, welche die erlebnisbetonte Innenperspektive zum Gegenstand der Handlung macht, die in persönlichem Kontakt zu weiteren Figuren der Handlung steht (vgl. Gelfert, 2004:15-16).

Die „Erzählerlose Erzählung“ ist der einzige Erzählvorgang in Gelferts Erzählanalyse, indem kein/e auktorial/e/r ErzählerIn vorkommt, da die Erzählung verstreut in den dargestellten Figuren auf den/die LeserIn zukommt. Der/Die erzählerlose ErzählerIn versinkt in die Personen und tritt vereinzelt durch die Figuren wieder auf (vgl. Gelfert, 2004:16-19).

Der/Die ErzählerIn kann unterschiedliche Formen annehmen, was je nach Erzählperspektive einen anderen Blick auf die entworfene literarische Welt eines Romans wirft. Jeder Erzählvorgang wird von einer anderen Erzähleinstellung geprägt, die z.B. wertend oder neutral oder beides sein kann (Gelfert, 2004:24-26). Die Perspektive des/der Erzähler/s/in weist daraufhin, dass Wissen, und auch fiktionales Wissen, einen Ursprung hat, der einen bestimmten Blickwinkel liefert.

### **3.1.2 Erzähleinstellung**

Die Erzähleinstellung beschreibt Gelfert (vgl. 2004:21-22) figürlich am Beispiel des/der Moderator/s/in oder des/r Kameramanns/frau im Film. Der/Die ModeratorIn als ErzählerIn kann wie in einem Dokumentarfilm zwischen den Bildern als Stimme ohne



Gestalt in einer auktorial-berichtenden Situation existieren und gleichzeitig den/die Hauptfiguren darstellen. Als Kameramann/frau hingegen steht der/die ErzählerIn hinter der Kamera, die das Darstellende durch ihre Einstellung kommentiert. Der Blickwinkel des/r Kameramanns/frau ist von großer Bedeutung für die Einstellung, die in einem Roman zum Ausdruck gebracht wird. Des Weiteren ist es möglich, einen Film ohne Erklärung ablaufen zu lassen. Dadurch wird das Bild selbst zum/r ErzählerIn.

Die komplexen Rollen des/der ErzählerIn in Gelferts Modell zeigen, wie ein/e ErzählerIn eine Figur zwischen Bild und Kamera sein kann. Entweder ModeratorIn oder Kameramann/frau beherrscht der/die ErzählerIn den Blickwinkel, der im Text konstruiert wird. Gelfert (vgl. 2004:25-26) unterscheidet zwischen drei Blickwinkeln: „Panoramablick“, „personaler Blickwinkel“ und „introspektiver Blickwinkel“. Der/Die ErzählerIn kann von einem engen oder weiten Blick das Erzählobjekt (die Dinge, Menschen, Orte, Handlungen etc.) veranschaulichen. Je kürzer die Distanz desto persönlicher und enger bzw. wertender ist der Blick. Je weiter der Blick ist desto neutraler und offener wird er. Der Blick im Erzählvorgang ist ein Mittel zum Zweck, weil dadurch der Standort gewechselt, erweitert oder eingeengt sowie von Innen oder von Außen beleuchtet werden kann.

### **3.1.3 Figuren**

Eine klassische Figurenanalyse teilt die handelnden Figuren eines Romans in Haupt- und Nebenfiguren auf und untersucht, welche Funktionen sie im Text haben. Gelfert (vgl. 2004:32-35) unterscheidet in seiner Figurenanalyse zwischen verschiedenen Charakteren, wie flachen und runden, direkten und indirekten sowie archetypischen Charakteren. Der flache Charakter ist einerseits der/die ExzentrikerIn, der/die sich aufgrund besonderer Wesenszüge gesellschaftlich von einer Norm abgrenzt. Andererseits sind es die ZentrikerInnen, die das Allgemeinmenschliche zum Ausdruck bringen und daher normative Standpunkte widerspiegeln (vgl. Gelfert, 2004:32). Die runden Charaktere stellen widersprüchliche bzw. unberechenbare Figuren dar, die als Gegenüberstellung zu anderen Figuren verwendet werden, um jene Unterschiede hervorzuheben (Gelfert, 2004:33-34). Gelferts Figurenanalyse, welche Gefahr läuft, die Konstruktion der Geschlechtsidentität zu vereinfachen und zu verzerren, wird in dieser Arbeit nicht berücksichtigt. Die relevanten Figuren (Haupt- und Nebenfiguren) beider

Romane werden hingegen im ersten Teil der Analyse in Kapitel 4 vorgestellt und ihr Verhältnis zu den zentralen Figuren der Handlung erläutert. Die Figuren werden anschließend anhand von Butlers Theorie der Performanz, die sich mit der Herstellung der Geschlechtsidentitäten befasst, untersucht. Ebenso sollen sexuelle Darstellungen mittels Butlers Performanztheorie analysiert werden.

### **3.1.4 Schauplatz und Handlung**

Der Schauplatz einer Handlung findet nach Gelfert (2004:50) „in einem raumzeitlichen Kontext statt“, welches das literarische Setting bzw. u.a. den sozialkulturellen Hintergrund (soziales Milieu) der Handlung darstellt. Die Analyse der Handlung befasst sich mit dem Verlauf der Ereignisse eines Romans. Ein wichtiges Element der Handlung, das ihre Ausgangslage markiert, ist Gelfert (2004) zufolge, dass geringstenfalls einer Person, die er das „Subjekt der Erzählung“ nennt, etwas passiert.

Zum Erzählfluss gehört offenbar ganz wesentlich, daß mindestens einer Person, dem Subjekt der Erzählung, etwas geschieht. Dieses Geschehen wird gewöhnlich als Handlung bezeichnet. (Gelfert, 2004:40)

Jenes Erlebnis oder Geschehnis, welches dem literarischen Subjekt widerfährt, bildet den Kern der Handlung und treibt sie voran. Die Entfaltung der Handlung verläuft gemäß Gelfert (vgl. 2004:41-42) überwiegend linear und ansteigend (linear-progressiv), bis sie einen Höhepunkt erreicht. Auf der anderen Seite kann eine Handlung mit einem Höhepunkt beginnen, der im Verlauf absteigt bzw. entlastet (linear-regressiv) wird. Die Handlung kann aus zwei oder mehreren Handlungssträngen, die parallel laufen, bestehen. Jene Stränge können während der literarischen Zeit unterschiedliche Höhen und Tiefen erreichen (vgl. Gelfert, 2004:40-42).

Gelfert führt weitere stilistische Elemente, die für die Analyse unterschiedlicher Romangattungen typisch sind, an. Diese werden in der Umsetzung der Analyse nicht einbezogen, da hier nur der Akzent auf den Inhalt der Romane und den Verlauf selbst gesetzt wird. Die Handlung wird deshalb in dieser Arbeit in einer kurzen Zusammenfassung wiedergegeben.

## 3.2 Methodischer Vorgang

Im folgenden Analyseverfahren sollen die Repräsentationen der Geschlechtsidentität in Bezug auf S/M veranschaulicht werden. Während des Forschungsverlaufs werden die Erzählperspektive und die Einstellung der ErzählerInnen nach Gelferts Erzählvorgang-Modell herausgelesen, um zu sehen, inwiefern Geschlechtsidentitäten in sadomasochistischer Literatur repräsentiert und performativ hergestellt und womöglich verschoben werden. Im Mittelpunkt steht die Selbstdarstellung des/der Erzähler/s/in in Bezug auf andere Figuren der Handlung. Die Untersuchung der stilistischen Elemente eines Romans wird ausgelassen, da es sich nicht um den stilistischen Aufbau des Romans, sondern die Beziehung der Perspektive und der Einstellung des/der Erzähler/s/in zum Inhalt handelt. Hier wird der Frage nachgegangen, inwiefern der/die ErzählerIn sich und die handelnden Figuren performativ inszeniert und inwieweit der/die ErzählerIn und die Figuren in ihrer literarischen Performanz gesellschaftliche Normen und Konventionen verfestigen oder verschieben. Als Vorlage dienen Butlers und Rubins theoretische Konzepte über Geschlecht, Sexualität und Körper, um den Text auswerten zu können. Die theoretischen Konzepte der Performanz und Verschiebung dienen daher in Verbindung mit Gelferts Erzählanalyse als Analyseraster. Vorab werden die Perspektive, die Einstellung, die Handlung und die relevanten Figuren identifiziert und interpretiert und die Resultate mit Butlers Performanztheorie und Rubins Theorie über Sexualität verknüpft. Dabei wird das Augenmerk auf die Hauptfiguren und die sadomasochistischen Szenen hinsichtlich Dominanz und Unterwürfigkeit gelegt.

## **4 Vorstellung von „Shades of Grey“ und der „Geschichte der O“**

In diesem Kapitel werden die Werke „Shades of Grey“ und „Die Geschichte der O“ vorgestellt. Vorab wird die historische Entstehungsgeschichte der Romane geschildert. Anschließend werden die Erzählperspektive und Einstellung dargelegt und die relevanten Haupt- und Nebenfiguren aufgezählt und beschrieben. Zum Schluss wird eine verkürzte Version des Handlungsverlaufs wiedergegeben. Der Fokus liegt auf den historischen Hintergründen, der Erzählperspektive, der Einstellung, den relevanten Haupt- und Nebenfiguren und der Handlung, die folgend nach den Regeln der oben angeführten Erzählanalyse präsentiert werden.

### **4.1 Shades of Grey**

#### **4.1.1 Historischer Hintergrund**

Die Trilogie „Shades of Grey“ der britischen Autorin E.L. James, die aus den drei Bänden „Geheimes Verlangen“, „Gefährliche Liebe“ und „Befreite Lust“ besteht, ist in kürzester Zeit zu einem Bestseller geworden. Laut der Onlineausgabe des Handelsblatts steigen aufgrund von „Shades of Grey“ die Buchverkäufe an (vgl. Siebenhaar, Krieger, 2012). Die Verkäufe bescheren den Verlagen höhere Rekordprofite als J.K. Rowling mit ihren Harry Potter-Büchern. Allein in den USA und Großbritannien wurden 20 Millionen Exemplare im Jahr 2012 verkauft (vgl. Siebenhaar, Krieger, 2012). Nicht nur in den englischsprachigen Ländern, wie den USA und Großbritannien, ist der Sodomasos-Roman ein Erfolg, sondern auch in den verschiedensten Ländern Europas. In Österreich belegte die Trilogie im Jahre 2012 die ersten drei Plätze der Bestsellerliste von Thalia.

#### **4.1.2 Erzählperspektive und -einstellung**

In „Shades of Grey“ wird dem/der LeserIn die Handlung durch die Ich-Erzählerin Anastasia Steel vermittelt, die ebenfalls das „Subjekt der Erzählung“ darstellt. Die Handlung wird von Anastasias Innenperspektive geschildert. Ihre persönliche Erzählperspektive zeugt von einer kurzen Distanz zu den Erzählobjekten. Ihre Erzählperspektive ist dadurch begrenzt, dass sie ausschließlich ihre Erlebnisse und ihre

Meinungen vermitteln kann. Was der ErzählerIn und dem/der LeserIn verhüllt bleibt, sind die Gedankengänge anderer Figuren.

Ihre Erzählung findet statt in der Gegenwart, die sich linear ansteigend (linear-progressiv) der Zukunft zuwendet. In der literarischen Zeit des Romans entfaltet sich Anastasias Leben im Verhältnis zu den literarischen Figuren. Ihre persönliche und erlebnisbetonte Interaktion formt den Verlauf der Handlung und treibt diese voran. Die Umgebung und die handelnden Figuren werden von ihrer Erzählperspektive und Einstellung bzw. ihren Moral- und Wertvorstellungen geprägt. Ihre Gedankengänge liegen dem/der LeserIn offen und werden von ihrer inneren Göttin und ihrem Unterbewusstsein beeinflusst. Die innere Göttin steht für Anastasias weibliche Lust sowie ihre emotionale, kindliche Seite. Wenn die Göttin etwas spannend empfindet, wird z.B. figurativ im Text geschildert, dass die innere Göttin aufgeregt ist und wie ein kleines Kind in der Eisdiele springt (vgl. James, 2012a:192). Die innere Göttin steht des Öfteren im Widerspruch zu Anastasias rationaler bzw. moralischer Seite, dem Unterbewusstsein, welche sie als garstig und misstrauisch beschreibt (vgl. James, 2012a:413). Als Anastasia mit 21 Jahren zum ersten Mal betrunken ist, reagiert ihr Unterbewusstsein folgendermaßen:

Mein Unterbewusstsein gibt missbilligende Geräusche von sich und bedenkt mich über die Lesebrille hinweg mit finsternen Blicken. (James, 2012a:74)

Diese personifizierten Figuren ihres Seins bilden die Grundlage ihrer Einstellung zu S/M, die gespalten sind. Sie selbst, die Göttin und das Unterbewusstsein stellen in der Handlung keine wertfreien Standpunkte dar, sondern beziehen klar Stellung zu der sadomasochistischen Praxis, wie später dargelegt wird.

### 4.1.3 Hauptfiguren

**Anastasia Rose Steel** ist eine 21-jährige Englischstudentin an der WSU (Vancouver College of Liberal Arts) mit einer Vorliebe für englische Klassiker der Literatur, insbesondere Liebesromane von Hardy, Jane Austin und den Brontë-Schwwestern (vgl. James, 2012a:56). Sie arbeitet neben ihrem Studium in Claytons Baumarkt und später als Büroassistentin im Verlag SIP in Seattle und verdient somit ihr Geld. Als sie 12 Jahre alt war, ließ sich ihre Mutter von ihrem Stiefvater Ray scheiden. Sie lebte weiterhin bei ihrem Stiefvater, auch als ihre Mutter erneut heiratete. Ihr leiblicher Vater, der im Krieg

als Soldat diente, starb als Anastasia ein Neugeborenes war. Ihre Mutter, die sie gelegentlich besucht, wohnt mit ihrem vierten Ehemann Bob in Georgia. Das Verhältnis zu ihren Eltern scheint gleichzeitig eng, distanziert und gelassen zu sein. Am Anfang des Romans lebt sie in Vancouver und übersiedelt nach ihrem Studium mit ihrer Mitbewohnerin Katherine Kavanagh nach Seattle, wo sie sich in den erfolgreichen Unternehmer Christian Grey verliebt und durch ihn mit sadomasochistischen Sexualspielen bekannt gemacht wird. Vom Aussehen her ist sie weder übertrieben schön noch hässlich. Sie hat große Augen und langes braunes Haar, ist weder zu arm oder zu reich, und sie vertritt weder politische noch religiöse Meinungen (vgl. James, 2012c:538). Der Charakter der Figur Anastasia Steel baut deshalb auf einer gesellschaftlichen Neutralität und Bescheidenheit auf.

**Christian Grey** ist ein lediger 27-jähriger Unternehmer und Eigentümer von *Grey Enterprises Holding*. Als Wirtschaftsstudent an der Universität Harvard brach er das Studium aus Desinteresse ab, um sich früh selbstständig zu machen. Selbst wenn Investitionen und Profit sein höchstes Gebot sind, scheint Christian Grey dennoch ein Idealist zu sein, indem er vehement das Ziel verfolgt, der Hungersnot der Welt entgegenzuwirken. Diese Leidenschaft ist von seiner turbulenten und schwierigen Kindheit vor seiner Adoption geprägt. Als Kind einer sogenannten „Crackhure“, die von ihrem Zuhälter, seinem möglichen Vater, geschlagen und schließlich umgebracht wurde, wird er tagelang ohne jegliche Nahrung neben der Leiche seiner Mutter alleine zurückgelassen, bis er fast verhungert. In seinem dritten Lebensjahr wird er adoptiert. Seine schwierige Kindheit prägt seine sexuellen Vorlieben bezüglich S/M.

#### **4.1.4 Nebenfiguren**

**Elena Lincoln** ist Christian Greys beste Freundin und Businesspartnerin. Mit ihrer Hilfe wurde er zu einem erfolgreichen Unternehmer. Als gute Freundin seiner Mutter verführte sie ihn, als er 14 Jahre alt war und missbrauchte ihn jahrelang als ihren unterwürfigen Sexsklaven. Deshalb wird sie von Anastasia „Kinderschänderin“ genannt, weil sie eine ältere Frau ist, die einen Jungen verführt hat.

**Katherine Kavanagh** ist Anastasia Steels beste Freundin und Mitbewohnerin, eine atemberaubende rotblonde Schönheit sowie vorzügliche Studentin und Redakteurin der Studentenzeitung an der WSU, mit einem starken Charakter, viel

Durchsetzungsvermögen und Selbstsicherheit. Sie stammt aus wohlhabendem Hause. Ihre Begeisterung für Christian Grey hält sich in Grenzen, da er bei ihr Unbehagen erweckt. Sie verliebt sich jedoch in seinen jüngeren Bruder Elliot.

**Leila** ist Christian Greys ehemalige Sub bzw. Sexsklavin, die Anastasia wegen eines psychischen Burnouts töten möchte. Sie wird schließlich von Christian Grey in die Psychiatrie gebracht.

**Carla May Wilks Adams** ist Anastasias Mutter und wohnt mit ihrem vierten Ehemann Bob in der Stadt Georgia in der Nähe von Florida, ca. 4.400 km von Vancouver entfernt. Die Entfernung zwischen den Städten weist ebenfalls auf eine gewisse Distanz in der Mutter-Tochter-Beziehung hin. Anastasia bezeichnet ihre Mutter als einen wunderbaren Menschen und als eine unverbesserliche Romantikerin (vgl. James, 2012a:54).

**Raymond Steel**, Ray genannt, ist Anastasias Stiefvater, der knapp 200 km außerhalb von Vancouver in Montesano wohnt. Anastasia liebt ihn so, als wäre er ihr leiblicher Vater. Anastasia ist bei Ray geblieben, als ihre Mutter sich von ihm scheiden ließ und erneut heiratete.

#### **4.1.5 Schauplatz und Handlung**

Die gesamte Handlung der drei Bände der Trilogie wird hier in ihren wichtigsten Punkten wiedergegeben. Die Trilogie „Shades of Grey“ spielt in den Städten Vancouver und Seattle in Nordamerika und handelt von einer jungen Englischstudentin namens Anastasia Steel, die einen Antrag von einem erfolgreichen Unternehmer, Christian Grey, bekommt, seine Sexsklavin zu werden. Der Vertrag basiert auf Greys sadomasochistischen und sexuellen Vorlieben und dem Anspruch auf die absolute Dominanz Anastasia Steel gegenüber. Der S/M-Vertrag wird jedoch niemals im Laufe der drei Bände unterschrieben. Anastasias Unschuld, ihre Jungfräulichkeit und ihr reines Wesen verursachen, dass Christian Grey sich mit seiner Kontrollsucht auseinandersetzt und Kompromisse eingeht, um sie nicht zu verlieren. Von ihrer Jungfräulichkeit erlöst, erweitert sie den Horizont in Hinsicht auf ihre sexuellen Erfahrungen. Ihre Liebesbeziehung muss Hürden wie Greys schwere Kindheit und Jugend, insbesondere seine drogensüchtige, ermordete Mutter und Elena Lincoln, die ihn als er 14 Jahre alt war, sadistisch behandelte, überwinden. Parallel zu den dramatischen Höhen und Tiefen

der Beziehung fliegt Anastasia in Privatflugzeugen, Hubschraubern und Segelfliegern, segelt auf Jachten, fährt teure Autos, besucht fremde Länder, trinkt teuren Wein und trägt edle und kostspielige Modekleidung. Am Ende der Geschichte heirateten Anastasia und Christian, sie bauen ein Haus, bekommen Kinder und leben glücklich bis zum Ende ihres Lebens zusammen.

## **4.2 Die Geschichte der O**

### **4.2.1 Historischer Hintergrund**

Die französische Journalistin und Übersetzerin Anne Desclos, bekannter unter dem Namen Dominique Aury, publizierte den Roman „Geschichte der O“ im Jahre 1954 unter dem Pseudonym Pauline Réage. Für den Roman erhielt Desclos im darauffolgenden Jahr den Literaturpreis „Deux Magots“ (Deforgés, Réage, 2000:12). Der Roman wurde später ein Bestseller und wurde im Jahre 1975 in Frankreich verfilmt (Fechter, 2007:9). Die 47-jährige Desclos verfasste den Roman als Liebeserklärung an ihren damaligen Geliebten, den Autor und Literaturkritiker Jean Paulhan. Der Roman galt darüber hinaus als Gegenargument zu Paulhans bekannter Aussage, dass Frauen keine erotischen Romane schreiben könnten (vgl. Bedell, 2004).

Mit wachsender Popularität in den 50ern wurde der Roman gemischt aufgenommen und sorgte für Aufregung. Die sadomasochistische Handlung, die Folterung und Demütigung der Hauptfigur O veranlassten, dass die französische Polizei den Auftrag bekam, die Autorin und den Verleger Jean-Jaques Pauvert zu untersuchen, der sich wiederum weigerte, Pauline Réages wahre Identität zu offenbaren. Die Publikation des Werkes und Pauverts unkollegiales Verhalten, die wahre Identität der Autorin nicht zu offenbaren, führten schließlich zu einer offiziellen Anzeige (vgl. Deforges, Réage, 2000:12-16). Desclos blieb als Autorin des Werkes dennoch weiterhin anonym, bis sie selber im Jahre 1994 die Autorenschaft in einem Interview öffentlich gestand (vgl. Bedell, 2004). Diese Offenbarung steht allerdings im Widerspruch zu der generellen Annahme, dass Pauline Réage ein Mann sei, eine Annahme, die von manchen Feministinnen wie Angela Carter (2000) geteilt wurde.



#### 4.2.2 Erzählperspektive und -einstellung

Der Roman „Die Geschichte der O“ wird in der dritten Person erzählt. Dies vermittelt den Eindruck, dass zwischen O und der Erzählerin eine Distanz herrscht. Diese Distanz könnte zu der Annahme führen, dass Os Geschichte aus der Perspektive eines männlichen Erzählers geschildert wird. Welches Geschlecht die Erzählerin hat, bleibt unschlüssig. Der/Die ErzählerIn kennt allerdings Os innerste Wünsche und Lüste, was das Gefühl vermittelt, dass der/die ErzählerIn und O ein und dieselbe Person sind. Die Erzählerin übermittelt ihre eigenen und Os Gedankengänge und manchmal Gedanken der anderen Figuren. Der Blickwinkel der Erzählerin ist deshalb gleichzeitig von Distanz und Nähe geprägt.

Die Distanz zwischen O und der Erzählerin könnte ebenfalls als ein Bruch in ihrer Identität gedeutet werden. Sie distanziert sich von der brutalen Behandlung, als ob sie gleichzeitig Beobachterin und Erduldende der Situation wäre. Befangen schildert die Erzählerin die Vergewaltigungen und bezieht eine durchaus neutrale Stellung zu den Gewalttaten, welche O zugefügt werden. Was mit O passiert, wird überwiegend ohne Wertung wiedergegeben, wie folgendes Beispiel zeigt, als O die junge 14-jährige Natalie für ihren Gebieter Sir Stephen entjungfert:

[...] sie stöhnte als O sie berührte, und biss die Zähne zusammen, als sie sie verletzte. Os Hand war bald voller Blut. Aber Natalie schrie nicht unter dem Gewicht von Sir Stephen (Réage, 2012:251)

Die Erzählperspektive ist von einer gewissen Objektivität geprägt, die weder positiv noch negativ wertend ist. O wirkt in ihrem Wesen eher passiv und nicht übermäßig gesprächig. Sie unterwirft sich ihren Gebietern und befolgt deren Befehle. Wenn sie protestiert, nimmt sie deren Bestrafung hin.

#### 4.2.3 Hauptfiguren

**O** ist die Hauptfigur des Romans und arbeitet als erfolgreiche Modefotografin in Paris. Ihr Freund Réne, der sie im Schloss Royssi zu einer Sexsklavin ausbilden lässt, spielt eine große Rolle in ihrem Leben. Informationen über ihre Kindheit und Familie werden hingegen nicht erwähnt.

**Réne** ist Os Liebhaber, mit dem sie, als die Geschichte beginnt, bereits ein Jahr liiert ist. Er ist ein junger dynamischer Unternehmer, der im Innen- und Außenhandel tätig ist.

Réne überzeugt O davon, sich freiwillig im Palais Roissy als Sexsklavin ausbilden zu lassen. Nach der Schulung schenkt er sie seinem Stiefbruder Sir Stephen.

**Sir Stephen** ist Rénes 10 Jahre älterer, aus England stammender Stiefbruder, der die Rolle als Gebieter von O übernimmt. O verliebt sich im Laufe des Werks in ihn.

#### **4.2.4 Nebenfiguren**

**Jaqueline** ist ein Mode-Fotomodel und Os Mitbewohnerin und Liebhaberin. Jaqueline begegnet Os Zuneigung ihr gegenüber mit ambivalenten Gefühlen, einer Mischung aus Zuneigung und Desinteresse. Réne und Sir Stephen entdecken Os versteckte Neigungen und befahlen ihr, Jaqueline zu verführen und auf das Schloss Roissy zu bringen. Os Unfähigkeit den Befehl zu vollziehen, veranlasst Réne dazu, die Aufgabe selbst zu übernehmen. Er verliebt sich dabei in Jaqueline, die seine Gefühle distanziert und kühl erwidert.

**Anne-Marie** ist eine ältere Dame über 40 mit strengen Gesichtszügen und kurzen grauschwarzen Haaren, die als Dominatrix in ihrem Anwesen in Samois Sexsklavinnen ausbildet und O in die Lehre nimmt. In Sir Stephens Auftrag pierct sie Stahlringe in Os Schamlippen und brennt die Initialen ihres Gebieters in ihre Haut.

**Nora** ist die Haushälterin von Sir Stephen, die schweigsame Augenzeugin davon ist, was mit O im Haus geschieht, und selber im Auftrag ihres Arbeitgebers Züchtigungen an ihr vornimmt.

#### **4.2.5 Schauplatz und Handlung**

Die Geschichte der O, die sich in Frankreich abspielt, handelt von einer Frau namens O. O ist eine erfolgreiche Pariser Modefotografin, die sich für ihren Freund Réne, als Zeichen der Liebe, einer Art sadomasochistischer Schulung am Schloss Rossy unterzieht. Dort wird sie auf brutale Weise von den männlichen Gästen und ihrem Diener Pierre auf Kommando geschlagen, geknebelt und vergewaltigt. Rund um die Uhr steht ihr Körper, auf Wunsch der Männer für sexuelle Annäherungen und Züchtigungen zur Verfügung – eine Behandlung, die O trotz ihrer gelegentlichen Proteste in Form von Schreien und Weinen hingebungsvoll und unterwürfig erträgt.

Ihre Schulung wird schließlich durch einen Stahlring mit einem kreisförmigen Muster auf ihrem Finger besiegelt, ein Siegel, das jedem Mann gewährt, der den Ring sieht und das Geheimnis kennt, O körperlich zu benutzen.

Ihr Liebhaber Réne, jetzt ihr Gebieter, übergibt sie trotz ihres Liebesopfers an seinen älteren Stiefbruder und Freund, den Engländer Sir Stephen, als Geschenk. Sir Stephen bildet O weiter als unterwürfige Sexsklavin aus. O zweifelt, beängstigt durch den Austausch, an Rénes Liebe und gesteht ihm dies. Es ist ein Geständnis, das von Sir Stephen nicht geduldet und brutal bestraft wird. Seine Härte und die Gleichgültigkeit, mit der er ihr begegnet, bewirkt, dass O Sir Stephen als den stärkeren Gebieter anerkennt, der ihrer Liebe und Unterwürfigkeit würdig ist.

Réne verliebt sich hingegen in Os Freundin, das Fotomodel Jaqueline, die O selber begehrt und mit der sie im Auftrag ihrer Gebieter eine ambivalente sexuelle Beziehung führt, um sie nach Roissy zu locken. Ihre Bemühungen bleiben jedoch ohne Erfolg.

Sir Stephen, der Os Schulung in Samois fortsetzt und sie weiter an andere Männer prostituiert, besiegelt seine Herrschaft über O, indem er seine Initialen in Os Rücken brandmarken und zwei schwere Stahlringe, mit der eingravierten Inschrift, durch ihre Schamlippen piercen lässt. Im Anschluss an jene Vollziehung ihrer Unterwerfung schwindet Sir Stephens Interesse an O langsam. Dies löst Verzweiflung in O aus.

Für das Ende des Romans verfasste Desclos zwei Versionen. Die erste Version hebt die Vollendung von Os Unterwürfigkeit hervor. Sie wird von Sir Stephen nackt und stumm durch einen Festsaal geführt und von den anwesenden Gästen beäugt und angefasst. Die zweite Version mündet durch Os Verzweiflung und ihren Liebesverlust in der Bitte, sterben zu dürfen, eine Bitte, in die Sir Stephen einwilligt.

## 5 Sadomasochistische Repräsentation, Macht und Gewalt

Da Machtausübung und Gewalt in den sadomasochistischen Darstellungen nach bestimmten Regeln abläuft, wird Sadomasochismus als ritualisierte Gewalt kategorisiert (vgl. Bauer, 2005:75). Die entscheidende Grenzziehung der sadomasochistischen Darstellungen ist jene zwischen Unterwürfigkeit und Dominanz. Es handelt sich dabei um eine diskursive Definition dieser Linie, die performativ ausgehandelt und ausgeführt werden muss. Die diskursive Trennlinie markiert demnach die Machtverhältnisse zwischen den Beteiligten in den literarischen Darstellungen von Sadomasochismus. In diesem Kapitel wird veranschaulicht, inwiefern diese Grenzen in den Werken gezogen, ausgehandelt und umgesetzt werden.

### 5.1 Der S/M-Vertrag in „Shades of Grey“

Die Grenze zwischen Unterwürfigkeit und Dominanz wird in „Shades of Grey“ durch den von Christian Grey vorgestellten Vertrag gezogen, welcher die Rahmenbedingungen einer S/M-Beziehung deutlich Punkt für Punkt erklärt. Aus dem Vertrag, der sich im Roman über 12 Seiten lang erstreckt und einem Arbeitsvertrag gleicht, werden aufgrund der Länge nur ein paar inhaltlich-relevante Aspekte zusammengefasst. Dies soll einen kurzen Überblick für ein Beispiel der Grenzziehung zwischen Unterwürfigkeit und Dominanz liefern.

Der Vertrag bildet das Regelwerk, nach dem das S/M-Verhältnis im Alltags- und Sexualleben hierarchisch strukturiert wird und setzt die diskursive Trennlinie voraus, die schließlich schriftlich genehmigt werden muss, damit sie in Kraft treten kann.

Ein Punkt hebt hervor, dass die im Vertrag getroffenen Vereinbarungen „bindend“ (vgl. James, 2012a:186) seien. Der Vertrag ist keineswegs rechtskräftig, sondern die Regeln werden nach Christian Greys Vorlieben, der ausschließlich vertraglich geregelte S/M-Beziehungen mit Frauen eingeht, gestaltet. Er möchte Anastasia dazu überreden, sich gemäß den Regeln des S/M-Vertrags ihm zu unterwerfen.

Der Vertrag, der auf drei Monate veranschlagt ist, beinhaltet Anleitungen bzw. 21 Punkte, nach denen die sadomasochistische Partnerschaft im privaten wie im öffentlichen Leben geregelt wird. Zusätzlich sind drei Anhänge am Schluss des Vertrags

die allgemeine „Regeln“ betreffend Essen, Schlafen, Kleidung etc. aufzählen und „Hard Limits“ und „Soft Limits“, die entscheiden, was im S/M-Spiel verboten und erlaubt ist.

Die hierarchisierte Rollenteilung zwischen dem dominanten Partner und der unterwürfigen Partnerin wird unter den Überbegriffen „Dom“ (dominanter Partner) und „Sub“ (unterwürfige Partnerin) im S/M-Vertrag angeführt.

Das Hauptziel des Vertrags ist,

[...] der Sub ein Ausloten ihrer Sinnlichkeit und ihrer Grenzen unter angemessener Berücksichtigung ihrer Bedürfnisse und Grenzen sowie ihres Wohlergehens zu ermöglichen“ (James, 2012a:186).

Die Lustgewinnung der Sub im S/M-Spiel wird im Vertrag durchgehend in den Mittelpunkt gestellt. Das „Ausloten ihrer Sinnlichkeit“ darf allerdings ausschließlich durch die Erziehung des dominanten Partners erfolgen. Der Dom übernimmt nach den festgeschriebenen Regeln des Vertrags die volle „Verantwortung für das Wohlergehen und die angemessene Erziehung, Leitung und Disziplinierung der Sub“ (James, 2012a:187). Gleichzeitig muss die Sub dem „Dom in allen Dingen zu Willen sein und ihm gehorchen“ (James, 2012a:188). Ferner akzeptiert die Sub „den Dom als Herrn und Meister und versteht sich als Eigentum des Doms“, „unterwirft sich den Regeln“ und ist gewillt, dem Dom „jederzeit Vergnügung zu bereiten“ (vgl. James, 2012a:191).

Ihre Unterwürfigkeit dem Dom gegenüber, wird zudem durch die Anrede „Herr Grey“ und ihrer respektvollen Haltung und ihrem stets gesenktem Blick hervorgehoben (vgl. James, 2012a:192).

Unter dem Punkt „Verfügbarkeit“ steht, dass die Sub jedes Wochenende für den Dom zur Verfügung stehen muss. Während der vereinbarten Zeit darf der Dom sie als seine Sklavin „besitzen, kontrollieren, dominieren und disziplinieren“ (James, 2012a:190) und benützen, wie er es als angemessen empfindet.

Nach den Regeln der Gewaltanwendung darf der Dom „die Sub schlagen, versohlen, auspeitschen oder körperlich züchtigen“, aus „persönlichem Vergnügen“ wie aus „anderen Gründen“ (James, 2012a:190). Die Züchtigungen dürfen nach dem Vertrag nicht die körperliche Gesundheit der Sub gefährden. Dementsprechend dürfen keine bleibenden Spuren auf dem Körper der Sub hinterlassen werden, die ärztliche Versorgung erfordern (vgl. James, 2012a:190).

Weitere Regelungen bezüglich der Gesundheit werden unter den Grundvereinbarungen erwähnt, wobei beide Beteiligten bestätigen, „dass sie unter keinen schweren, ansteckenden oder lebensbedrohlichen Krankheiten wie HIV, Herpes, Hepatitis oder anderen“ leiden (James, 2012a:187). Ein Verstoß gegen diese Regel kann zur Auflösung des Vertrages führen.

Der Vertrag beinhaltet ein beträchtlichen Teil an Sicherheitsmaßnahmen, Vorkehrungen in Bezug auf die Gesundheit sowie einvernehmlichen Zustimmung der Beteiligten im S/M-Spiel. In Christian Greys Vertrag werden in den 21 Punkten körperliche wie seelische Gesundheit verlangt, die durch Safewords, Hard und Soft Limits geregelt werden.

Die folgende Liste der „Hard Limits“ zählt auf, was im S/M-Spiel verboten ist:

Kein Feuer.

Kein Urin oder Kot.

Keine Nadeln, Messer, Schnitte, Stiche oder Blut.

Keine gynäkologischen Instrumente.

Keine Handlungen mit Kindern oder Tieren.

Keine Handlungen, die dauerhafte Spuren auf der Haut hinterlassen.

Keine Atemkontrolle.

Kein elektrischer Strom (egal ob Wechsel- oder Gleichstrom), keine Flammen am Körper.

(James, 2012a:195)

Die „Hard Limits“ werden nach normativen Einstellungen dessen, was in der Gesellschaft rechtlich erlaubt und verboten ist gestaltet, die auch eine moralische Komponente beinhaltet. Handlungen mit Feuer, Messer, Nadeln, Strom, die eventuell Spuren auf dem Körper hinterlasse bzw. zum Tod führen könnten, zielen auf die Sicherheit der Beteiligten ab. Keine Handlungen mit Kindern und Tieren berücksichtigen, dass Tiere und Kinder nicht im Stande sind, eine einvernehmliche Zustimmung abzugeben. Der Einsatz von Tieren und Kindern in S/M-Praktiken wäre deshalb moralisch nicht vertretbar und darüber hinaus gesetzmäßig verboten.

Die „Soft Limits“ beschreiben konträr zu den „Hard Limits“ die Regeln im S/M-Spiel, die verhandelbar sind.

In der ersten Auflistung der „Soft Limits“ wird ausgehandelt mit welchen der aufgezählten Sexualpraktiken die Sub einverstanden ist. Dabei handelt es sich um

diverse Sexual-Praktiken wie Vaginalverkehr, Analverkehr, Analfisting und Spermaschlucken (vgl. James, 2012a:195).

Die zweite Auflistung der „Soft Limits“ zählt diverse Sexspielzeuge wie Vibratoren, Dildos, Analstöpseln etc. auf, die im S/M-Spiel mit Zustimmung der Sub verwendet werden können (vgl. James, 2012a:196).

Die dritte und vierte Liste beschäftigt sich mit welchen Materialien die Sub einverstanden ist sich fesseln zu lassen, wie z.B. mit Klebeband, Seilen, Ledermanschetten, Handschellen und Fußfesseln. Anschließend werden die Fesselungsarten, wie Hände vor oder hinter dem Rücken fesseln, Handgelenke am Knöchel oder Fesselungen an der Spreizstange, aufgezählt (vgl. James, 2012a:196).

Die Arten der Züchtigung, wie Versohlen, Auspeitschen, Schläge mit Holzpaddel oder Rohrstock, Beißen, Brustwarzen- oder Genitalklemme etc. werden zuletzt aufgezählt (vgl. James, 2012a:195-197). Die angeführten Hilfsmittel dürfen von der Sub in Vereinbarung mit dem Dom genehmigt oder abgelehnt werden. Die Sub besitzt zusätzlich die Macht, die Ausführung ihrer Erziehung und dazugehörigen Züchtigung zu beeinflussen und mit dem Dom auszuhandeln.

Eine weitere wichtige Regel im S/M-Vertrag ist die Anwendung von „Safewords“ bzw. Sicherheitsworten, die dem Dom signalisieren, das S/M-Ritual zu unterbrechen. Die im Vertrag erwähnten „Safewords“ sind „Gelb“ und „Rot“. Sobald die Sub ihre Schmerzengrenze erreicht hat, soll sie dem Dom das passende Signal geben. Wenn die Sub „Gelb“ ruft, kündigt sie an, dass sie an der Grenze des Verträglichen ist, und „Rot“ kündigt die sofortige Unterbrechung des Rituals an (vgl. James, 2012a:192-193).

Im Vertrag werden ebenfalls die Anforderungen an die Sub bezüglich angemessenem Verhalten, Kleidung wie Körperpflege, Bewegung und Gesundheit im Alltagsleben detailliert aufgezählt. Z.B. soll die Sub u.a. mindestens 8 Stunden pro Tag schlafen, viermal in der Woche trainieren, sich regelmäßig nach einem vorgegebenen Ernährungsplan ernähren, sie muss stets auf ihre Schönheit und Hygiene achten und rasiert, gewachst und gepflegt sein (vgl. James, 2012a:193-194). Zuletzt wird eine einvernehmliche Zustimmung der Beteiligten am Ende des Vertrags durch eine Unterzeichnung der Beteiligten gefordert.

Die Zusammenfassung des Vertrags zeigt, dass ausschließlich der dominante Partner das Regelwerk entscheidet, welches in einigen Punkten von der unterwürfigen Partnerin in Vereinbarung mit dem Dom verändert werden darf. Diese Veränderungen beziehen sich auf ihre Sicherheit, seelische wie körperliche Gesundheit, die nach der Verhandlung einvernehmlich von beiden schließlich schriftlich bestätigt werden muss. Auf der negativen Seite trotz der Zustimmung, bestimmt der Dom über ihr privates wie öffentliches Leben, da sich die Rollenteilung, auf ihre Freizeit, Aussehen, Verhalten und Ernährung bezieht. Derartige Ansprüche an den Dom werden im Vertrag ausgelassen.

Der vorgestellte Vertrag wird dennoch niemals in den drei Bänden der Trilogie von Anastasia unterschrieben. Das bedeutet, dass die hierarchisierte Rollenteilung (Dom/Sub) zwar vertraglich im ersten Band der Trilogie definiert wird, ohne dass sie je in den weiteren Bänden unmittelbar in Kraft tritt. Allerdings wird die Rollenteilung andeutungsweise in den Verhalten der Hauptfiguren in ihren alltäglichen Verhalten wie in den sexuellen Szenen einbezogen. Folgend wird die performative Umsetzung der Grenze, die im Vertrag gezogen, wird veranschaulicht.

### **5.1.1 Die performative Umsetzung des Vertrags in „Shades of Grey“**

Die oben aufgelisteten Regeln im Vertrag werden ansatzweise in der Charakterkonstruktion und dem Verhalten der Figuren umgesetzt. Die dominante Rolle zeigt sich in Christian Greys Charakter als herrschsüchtiger Unternehmer und Sadist, andererseits wird Anastasias Unterwürfigkeit durch ihre Unschuld als Jungfrau dargestellt. Christians dominantes Benehmen Anastasia gegenüber manifestiert sich einerseits in der häufigen Verwendung des Imperativs während der Sexuelszenen wie z.B. „Steh auf“ und „Sieh mich an“ (vgl. James, 2012a:566) und seiner Vorliebe für das Verb „ficken“. In der Handlung verbalisiert Christian wie er Anastasia „ficken“ möchte, wie folgende Zitate zeigen:

- Ich werde dich jetzt von hinten ficken, und zwar hart. (James, 2012a:370)
- Ich möchte deinen Mund ficken, Anastasia (James, 2012a:138)
- Ich werde dir den Hintern versohlen, und dann werde ich dich ficken, und zwar schnell und hart. (James, 2012a:311)

Christian bevorzugt es „hart“ beim sexuellen Verkehr, was sich auch in seiner Ablehnung von romantischer Liebe zeigt. Als Anastasia ihn fragt, ob er mit ihr schlafen werde bzw.



meint, ob er mit ihr Sex haben werde, erwidert Christian: „Ich schlafe nicht mit jemandem. Ich ficke ... hart.“ (James, 2012a:111).

Weitere Charakteristika seiner Dominanz zeigen sich in seinen regelmäßigen Drohungen, wenn Anastasia kleine „Verfehlungen“ begeht wie z.B. an ihrer Lippe kaut, ihre Augen verdreht oder die Regeln im S/M-Spiel nicht einhält. Als sie zum Beispiel während einer S/M Szene ihre Stimme erheben möchte, befiehlt er ihr schroff, dass sie ihr vorlautes Mundwerk, solange sie im Zimmer ist, zügeln solle, weil sonst werde er es mit seinem Schwanz stopfen, während sie vor ihm kniet (vgl. James, 2012a:567). Ein weiteres Beispiel zeigt, wie Christian Anastasia beim Geschlechtsverkehr mit Gewalt droht, sollte sie den Fehler begehen, einen Orgasmus zu bekommen, da der sexuelle Verkehr diesmal nur seiner Befriedigung dienen solle.

Wir haben nicht viel Zeit. Es wird ein kurzes Vergnügen werden, und eines, das nur für mich allein gedacht ist, nicht für dich. Verstanden? Du wirst nicht kommen, sonst werde ich dich verschlen (James, 2012a:405)

Die verbalen Anspielungen auf Gewalt werden dagegen selten von Christian Grey realisiert. Gewaltszenen tauchen im Werk vereinzelt auf. Von allen drei Bänden kommt ritualisierte Gewalt, ausschließlich im ersten Band vor. Im Vergleich zu dem Roman „Die Geschichte der O“ können dazu nur vereinzelte Szenen als sadomasochistisch bezeichnet werden.

In den vereinzelt sadomasochistischen Darstellungen in „Shades of Grey“ nimmt Anastasia die unterwürfige Rolle als „Sub“ und Christian die dominante Rolle als „Dom“ ein. Nach Christians geäußerten Vorschriften, welche im Vertrag nicht erwähnt werden, soll Anastasia in Christians „rotem Zimmer“, welches er für S/M-Spiele verwendet, ausschließlich ein Höschen tragen, ihre Haare müssen zu einem Zopf geflochten und ihr Blick gesenkt sein, und sie sich soll beim Eintritt in einer Ecke des Zimmer auf den Knie setzen, bis Christian ihr Befehle erteilt (vgl. James, 2012a:368-369). Christian stellt in den sexuellen Szenen überwiegend den aktiven dominanten Partner dar und Anastasia die passive Partnerin, die ihre Züchtigung genießt oder erduldet.

In einer der wenigen Szenen im roten Zimmer fesselt er sie ans Bett, bedeckt ihre Augen mit einer Maske und setzt ihr Ohrstöpsel eines Ipods in die Ohren, sodass sie Musik während der Züchtigung hören kann. Anastasia beschreibt, wie Christian im Takt mit der Musik ihren ganzen Körper mit einem Flogger schlägt und welches Gefühl die Folter bei ihr auslöst, wie folgendes Beispiel zeigt:

Wieder lässt er den Flogger herabsausen, diesmal auf meine Brüste, und erneut schreie ich auf. Doch es ist ein süßer Schmerz, an der Grenze des Erträglichen [...] fast angenehm, nein, nicht im ersten Moment, doch als meine Haut mit jedem Hieb im perfekten Kontrapunkt mit der Musik in meinem Kopf zu singen beginnt, spüre ich ihn, diesen unwiderstehlichen Sog. Er zieht mich in jenen tief verborgenen Teil meines Selbst, der sich dieser höchst erotischen Empfindung ergibt. Ja – jetzt verstehe ich endlich. (James, 2012a:573)

Anastasia genießt trotz der Fesseln und der Folter den Schmerz. Sie versteht in dem Moment, was am S/M-Spiel für sie erotisch ist und bekommt dadurch einen Einblick in Christians sadomasochistische Vorlieben. Diese Szene offenbart, dass Anastasia seinen Vorlieben nur teilweise abgeneigt ist.

Die Aspekte, die hingegen Abneigung in ihr auslösen, offenbaren sich in der ersten und der letzten Bestrafungsszene im ersten Band der Trilogie. Die Szene geschieht bei Anastasia zu Hause, als Christian ihr zum ersten Mal den Hintern „in einem stetigen Rhythmus: streicheln, tätscheln, schließlich ein kräftiger Schlag“ wund versohlt. Während der Hiebe muss sie ihre „volle Konzentration aufbieten, um die Schmerzen zu ertragen.“ (James, 2012a:313). In dieser Szene versucht Anastasia, die Schmerzen zu erdulden, und ist von dieser Behandlung gleichzeitig angewidert und erregt, als Christian mit ihr anschließend Sex hat. Nach den Schlägen reibt Christian ihr wundes Hinterteil mit Baby-Öl ein und gibt ihr Schmerztabletten und achtet gemäß dem Vertrag auf ihr körperliches Wohlbefinden. Ihre wahre Reaktion auf diese Situation offenbart sich erst später am selben Abend nach der Züchtigung, als sie in Tränen ausbricht und realisiert, dass sie tatsächlich misshandelt wurde. Sie sagt:

Er hat mich geschlagen. Ich bin noch nie in meinem Leben geschlagen worden. Worauf habe ich mich da bloß eingelassen? (James, 2012a:325)

Es ist aber nicht die Behandlung, die sie unmittelbar abstoßend empfindet, sondern die Tatsache, dass Christian Grey zu keiner „normalen“ Liebesbeziehung fähig ist. Der körperliche Schmerz spiegelt Anastasias emotionalen Schmerz und Angst wieder, von Christian seelisch verletzt zu werden. Als sie ihn schließlich herausfordert, ihr zu zeigen, wie intensiv die Züchtigungen werden könnten, offenbart sie ihre tatsächliche Meinung über sein Verhalten. Christian verabreicht Anastasia, die auf einer Bank im roten Zimmer liegt, sechs Hiebe mit einem Ledergürtel auf den Hintern und verordnet ihr laut mitzuzählen. Unter den Hieben fängt Anastasia vor Schmerz an zu schluchzen, und als Christian ihre Bestrafung beendet, fühlt sie sich gedemütigt, sodass sie in Wut ausbricht und unter Tränen ihn mit folgenden Worten anherrscht:

»So gefällt es dir also? Ich? So?« Mit dem Ärmel meines Bademantels wische ich mir die Nase ab. »Du bist ein komplett abgefückter Dreckskerl!« (James, 2012a:592)

Christians Versuche, sich als dominanter Partner vertraglich und performativ in Anastasias Leben durchzusetzen, scheitern, indem Anastasia ihn einen „abgefückten Dreckskerl“ nennt und sich entscheidet, ihn zu verlassen. In diesem Moment scheitert Christians Wunsch, mit Anastasia eine S/M-Beziehung zu führen. Sodomasochistische Szenen sind deshalb in den zwei weiteren Bänden spärlich vorhanden. Im zweiten Band „Gefährliche Liebe“ kommt es zu einem Machtwechsel in der Beziehung zwischen Christian und Anastasia. Anastasia betont, dass sie „keine Regeln“ möchte und dass sie ein Problem damit habe, dass er ihr Schmerzen zufügen möchte, weil sie eine willkürlich von ihm gesetzte Grenze überschritten hätte (vgl. James, 2012b:33). Anastasia ist zwar damit einverstanden, dass Sexspielzeuge wie Vaginalsilberkugeln beim Sexualspiel verwendet werden dürfen, oder dass Christian sie gelegentlich versohlen dürfe, aber ohne festgelegte Regeln. Christian auf der anderen Seite versucht, seine Vorlieben an Anastasias Ansprüche auf „Blümchensex“ anzupassen. Im dritten Band macht er ihr schließlich einen Heiratsantrag, baut ein Haus und gründet eine Familie. Der S/M-Vertrag wird infolgedessen vom Heiratsantrag ersetzt, der nach der institutionalisierten Machtstruktur der heterosexuellen Matrix organisiert ist.

## **5.2 Dominanz, Unterwerfung und Gewalt in der „Geschichte der O“**

In der „Geschichte der O“ wird die Grenze zwischen Unterwürfigkeit und Dominanz anders als in „Shades of Grey“ gezogen. Es werden keine Verträge vorgestellt, und keine Sicherheits- oder Gesundheitsmaßnahmen getroffen. Anstatt eines Vertrags der die Grenzen verdeutlicht, wird die Grenze zwischen Dominanz und Unterwürfigkeit durch unterschiedliche performative Aussage bzw. Befehle geregelt. Die Befehle werden parallel zur Os Ausbildung als Sexsklavin von ihren Gebietern, wie Réne, Sir Stephen, Anne-Marie, sowie fremden Gebietern in der Handlung geäußert.

Die ersten Befehle werden O in der Eröffnungsszene des Romans von ihrem Liebhaber Réne während der Fahrt nach Roissy ausgeteilt. Für die Anfangsszene entwarf die Autorin Pauline Réage zwei Versionen, ähnlich wie für das Ende des Romans. Die Versionen unterscheiden sich in der Art wie O zum Schloss gebracht wird, wie folgend erklärt wird.

In der ersten Version wird O in einem Auto zum Palais Roissy chauffiert und ihr Liebhaber Réne erteilt ihr folgende Befehle:

»Hör zu« sagt er. »Es ist so weit. Ich lasse dich jetzt allein. Du steigst aus und klingelst an der Tür. Du folgst der Person, die dir öffnet, du tust alles, was man von dir verlangt. Wenn du nicht sofort hineingehst, wird man dich holen, wenn du nicht sofort gehorchst, wird man dich zwingen zu gehorchen.« (Réage, 2001:25)

O erwidert nicht auf Rénes Befehle, was zur der Annahme führt, dass sie Réne ihre einvernehmliche Zustimmung schon vor dem Beginn des Romans erteilt hat. Wie es dazu kommt, dass O nach Roissy gebracht wird und ob sie damit einverstanden ist, wird im Text nicht erwähnt. Weder während der Fahrt oder ab ihrer Ankunft im Palais wird ihre einvernehmliche Zustimmung ersucht oder diese verbal geäußert. Dennoch kann der performative Akt des Schweigens und der Handlung, Rénes Befehle gehorsam auszuführen, als Zustimmung gedeutet werden.

In der zweiten Variante derselben Szene, der Fahrt nach Roissy, die direkt im Anschluss folgt, wird O im Auto gefesselt und mit gebundenen Händen und bedeckten Augen zum Palais gebracht. In der Variante werden ihre keine Befehle erteilt und sie wird gegen ihren Willen von anderen über die Schwelle ins Gebäude gebracht (vgl. Réage, 2001:25).

In der ersten Version der Eingangsszene des Romans ist es O selbst, die freiwillig das Auto verlässt und über die Schwelle des Eingangs des Palais betritt. Bevor O aus dem Auto steigt, die ihn mit einem Blick oder Geste nach ihrer Tasche fragt, ist Réne der Meinung, dass sie die Tasche nicht brauche, da sie weiter „nichts als das Mädchen“ ist, das er anliedere (vgl. Réage, 2001:25). Diese performative Handlung markiert die Anfänge ihrer unterwürfigen Rolle als Sklavin. Die Tasche könnte in diesem Fall als Zeichen ihrer Identität und Selbständigkeit gesehen werden, die sie jetzt, als sie das Auto verlässt, hinter sich lässt. Taschen beinhalten im Normalfall Papiere, Geldbörse, Ausweis etc., die für das alltägliche Leben von Bedeutung sind. Ferner verdinglicht der unbestimmte Artikel „das“ sie als „das Mädchen“ bzw. irgendein Mädchen, welches wie die anderen Mädchen austauschbar ist. Die Äußerung, sie sei „nichts als das Mädchen“ dezimiert ihren Wert und ihre Reife als selbständige Frau und Person. Ähnlich beschreibt die Erzählerin Os Rolle im Palais:

Sie war niemand und zugleich jedes der anderen Mädchen, die wie sie geöffnet und brutal genommen wurde (Réage, 2012:62)

Ihre unterwürfige Rolle als Sexsklavin wird durch weitere performative Handlungen in Roissy hervorgehoben. Im Palais wird O für den Abend als Sexsklavin hergerichtet und

sie bekommt ein Halsband und Armreifen rund um ihre Handgelenke, sodass sie für Bestrafungen angebunden oder angekettet werden kann. Welche Aufgaben von ihr im Palais in Roissy verlangt werden, erfährt sie erst nachdem sie im Palais von vier Männern sexuell misshandelt und geschlagen wird. Die sexuelle Misshandlung kann als performative Handlung gedeutet werden, die ihre Funktion als Sklavin am Schloss zuerst mit Gewalt markiert, um die Wirkungsmächtigkeit der zugrundeliegenden Grenzziehung zu intensivieren. Die Regeln werden mit den Schlägen, den Peitschenhieben und den Vergewaltigungen in Os Körper und ihre Öffnungen, bevor sie ausgesprochen werden, eingeschrieben, sodass das zugrundeliegende Regelwerk an Gewicht gewinnt. Die Regeln, die ihre Unterwürfigkeit am Schloss festlegen, bestimmen daher ebenso ihr Alltagsleben, wie ihr einer der vier Männern mitteilt.

Als man die junge Frau, die unter ihrem roten Mantel taumelte und beinahe ohnmächtig war, schließlich losband, sollte sie, eh sie in die ihr zugewiesene Zelle geführt würde, im einzelnen die Regeln hören, die sie während des Aufenthaltes im Schloss und auch noch nach ihrer Rückkehr ins alltägliche Leben (was übrigens nicht die Rückkehr in die Freiheit bedeutete) befolgen müsste. (Réage, 2001:35)

Die Regeln, die folgend geäußert werden, verhalten sich wie ein performativer Akt bzw. eine illokutionäre Sprachhandlung, die, sowie sie geäußert werden, in Os Leben in Kraft treten. Die ausgesprochen Regeln definieren, betonen und bestätigen damit ihre Rolle als unterwürfiges Liebesobjekt und Sklavin. Die folgenden Regeln werden ihr von einem fremden Mann, der sie erst kurz davor mit zwei anderen fremden Männern und Os Liebhaber Réne vergewaltigte, mitgeteilt. O ist wie der Fremde eine Fremde im Palais. Durch die Misshandlung ist Os Verhältnis zum Fremden vorgängig hierarchisiert worden. Die Macht, die der Fremde äußert, entwickelt sich aus der Fremdheit, mit der ihr Körper behandelt wird heraus. Die aus der Fremdheit geäußerten Regeln definieren ein neues Machtverhältnis. Der von gewalttätiger Fremdheit durchdrungene Körper bekommt durch die Gewalt eine neue Rolle. Ihre Identität als Sexsklavin wird in Roissy gemäß der sadomasochistischen Rollenteilung neu definiert und in ihren Körper mit ritualisierter Gewalt eingepägt.

Die erste Grundregel im Palais ist, dass O im Palais ausschließlich im Dienste ihrer Gebieter zu stehen hat, die das Recht haben, sie zur jeder Zeit körperlich zu besitzen. Tagsüber muss sie leichte Hausarbeit verrichten, „wie Bücher abstauben oder ordnen oder der Blumen arrangieren oder bei Tisch aufwarten“ (Réage, 2001:36). Diese Tätigkeiten „müssen stets aufs erste Wort, auf das erste Zeichen hin“ unterbrochen

werden, „um ihren einzigen wirklichen Zweck zu erfüllen“ (Réage, 2001:36) den Gebietern zum Willen zu sein. Das Ausloten von Os Sinnlichkeit, wie im Vertrag in „Shades of Grey“, wird weder von den Fremden noch später in der Handlung hervorgehoben, vielmehr soll ihr Körper ausschließlich der Lust der Gebieter dienen.

Der performativ markierte Körper ist von jetzt an das Eigentum ihres Gebieters und anderer männlichen Geste am Schloss, wie der Fremde ihr folgend erklärt:

Ihre Hände gehören Ihnen nicht, auch nicht Ihre Brüste, vor allem nicht irgendein Zugang Ihres Körpers, wir können sie nach Belieben visitieren und in Sie eindringen. (Réage, 2001:36-37)

Os Körper als Eigentum ihrer Gebieter am Schloss wird weiter durch die verordnete Kleidung hervorgehoben. Die Kleidung besteht aus einem engen Korsett, das ihre Brüste nach vorne presst und einem Rock, der entweder leicht hochgerollt oder hochgeschlagen werden kann. Wie der Fremde ihr erklärt, sind die Brüste „durch das Korsett herausdrängt, damit sie uns gehören.“ (Réage, 2012:37). Ihre im Palais diktierte Haltung: ein stets gesenkter Blick und ein wenig offene Lippen, Beine, die nicht gekreuzt oder zusammengepresst werden dürfen, akzentuieren, dass ihre Öffnungen, ihr Mund, ihre Scheide und Analbereich für die männlichen Geste ohne Widerstand offen gehalten werden müssen (vgl. Réage, 2012:37). Os Existenz wird von ihren Gebietern und ihrem Diener Pierre rund um die Uhr dirigiert, die ihr jegliches selbständiges Handeln untersagen. Auch während der Nacht sind Os Hände hinter dem Rücken gefesselt, um O einen Kontakt zu ihrem eigenen Körper zu verweigern.

Eine weitere wichtige Grundregel am Palais ist die Schweigepflicht. Neben der Verweigerung ihres Körpers, wird ihr die Stimme ihrer Identität von den Gebietern abgesprochen. Ihre Stimme, die durch die Stimme ihrer Gebieter, die ihr Leben jetzt verwalten ersetzt wird, rückt in den Hintergrund. Wie Réne ihr in Roissy anordnet, darf sie ihm von jetzt an nicht mehr in die Augen schauen oder ohne Erlaubnis ihre Stimme erheben. „Nur Schweigen und Gehorchen“ (Réage, 2001:55) soll sie. Wie er ihr weiter befiehlt, solle sie von nun an nur ...

in der Gegenwart eines Mannes ihren Mund öffnen, um zu Schreien oder ihm zu Willen zu sein. (Réage, 2001:55).

Trotz der Schweigepflicht wird Os Einverständnis von ihren Gebietern in manchen Szenen verlangt. Z.B. als Réne O seinem Stiefbruder Sir Stephen übergibt, wird ihr erlaubt ihre Stimme zu erheben, um den Tausch zu genehmigen. O wird von Réne und

Sir Stephen dazu gedrängt, ihre Frage mit einem klaren Ja einzuwilligen, was sie trotz ihres Zweifels schließlich tut (vgl. Réage, 2001:102). Ebenfalls als Sir Stephen sie „knebeln“ und „bis aufs Blut peitschen möchte“. Fragte er sie: „Erlaubst du es mir?“. Worauf O erwidert: „Ich gehöre Ihnen“ (Réage, 2001:132). Die Bestrafungen passieren, allerdings auch wenn O sich widersetzt. O kann ausschließlich ihre Zustimmung abliefern, wenn sie von ihren Gebieter gefragt wird. Proteste wie Weinen, Schluchzen, Schreien, Flehen, etc. werden von den Gebietern ungeachtet gelassen. Als O sich Sir Stephens Bitte, sie solle sich selbst befriedigen widersetzt, vergewaltigt er sie mit aller Gewalt in den After und verwundet sie:

Er stieß wieder zu, brutaler, und sie schrie. Und sooft er sich zurückzog, dann wieder eindrang, ihr eine neue Wunde schlug, schrie sie. Sie schrie aus Auflehnung nicht aus Schmerz, darüber war er sich klar. (Réage, 2001:113)

Sexuelle Gewalt bildet den Kern der sadomasochistischen Erziehung der Sklavinnen in der „Geschichte der O“. Die ritualisierte Gewalt steht in einem interaktiven Verhältnis zu den diskursiv geäußerten Regeln im Werk, welche die Grenze zwischen Unterwürfigkeit und Dominanz performativ umsetzen. Um die Regeln und die Hausordnung in Roissy aufrecht zu erhalten, werden die Sklavinnen, wenn sie bei einer Pflichtverletzung ertappt werden, von ihren Dienern oder Gebietern bestraft. Die Bestrafungen werden überwiegend am Abend ausgeführt. Bestrafungen passieren ebenfalls willkürlich im Roman, auch wenn gegen keine Regeln verstoßen wurde. Die Gebieter tragen während der Züchtigungen eine Maske, die sie tagsüber ablegen. Die Sklavinnen werden mit gebundenen Augen bestraft, damit sie ihre Peiniger nicht identifizieren können, somit fließt die Identität der Gebieter in eins und sie werden wie O und andere Sklavinnen am Palais austauschbar.

Von Sicherheitsmaßnahmen und Gesundheit wie im Vertrag in „Shades of Grey“ ist keine Rede. Keine „Safewords“ werden erwähnt, welche die Sklavinnen im Notfall verwenden können, wenn ihr körperliches Wohlergehen in Gefahr ist. Damit wird O die Möglichkeit den Ablauf des Bestrafungsrituals abrupt zu unterbrechen untersagt. In der oben genannten sadomasochistischen Szene, als sie zum ersten Mal in Roissy misshandelt wird, weigern sich ihre Peiniger trotz Os Auflehnung, das S/M-Ritual zu unterbrechen.

[...] sie hörten sie sogar Betteln, man möge sie losbinden, eine Augenblick einhalten, nur einen einzigen. (Réage, 2001: 34-35).

Ihre Bitten bewirken jedoch das konträre Ergebnis, dass die Folter gesteigert und verdoppelt wird, bis sie fast ohnmächtig wird. Von der Eingangsszene in Roissy, bis zum

Ende der Handlung, durchläuft O immer grausamere Züchtigungen die sie ertragen muss. Die Intensität der sadomasochistischen Rituale verstärkt sich Schritt für Schritt im Lauf der Handlung, bis sie einen Höhepunkt in ihrer gänzlichen Selbstaufgabe findet. Trotz dieser Selbstaufgabe wird im Roman klar verbalisiert, dass O das Sklaventum aufgeben darf, wenn sie es wünscht. Am Ende des zweiten Teils des Romans „Rückkehr nach Roissy“, wird O von Seiten der Dominatrix Anne-Marie angeboten, ihre Profession als Prostituierte in Roissy entweder zu beenden oder fortzusetzen.

»Du bist jetzt frei, O« sagte Anne-Marie. »Mann kann dir deine Eisen, das Halsband und die Armreifen abnehmen, deine Male entfernen [...] du kannst nach Hause zurückkehren.« O weinte nicht, sie klagte nicht. Sie gab Anne-Marie keine Antwort. »Aber wenn du willst«, sagte Anne-Marie noch, »kannst du hier bleiben.« (Réage, 2001:302)

Eine weitere Chance Sir Stephen zu verlassen, wird ihr von einem jungen Mann Namens Eric angeboten. Eric will O aus Sir Stephens Händen befreien und sie heiraten. Sir Stephen betont mit folgendem Zitat, dass O ihn verlassen kann:

[...] noch kannst du [O], und das weißt du auch, dich weigern, mir zu gehören. (Réage, 2001:196).

Anschließend lässt O sich von Sir Stephens Dienerin Nora fesseln und auspeitschen. Nach der Züchtigung bittet sie darum, dass Eric zu ihr gebracht wird. Beim Anblick von O erbleicht er und verschwindet aus dem Haus (vgl. Réage, 2001:197). Somit signalisiert das Verhalten Os, dass sie weder Eric noch der Freiheit sondern Sir Stephen gehört. O unterschreibt keinen S/M-Vertrag der ihre Zustimmung einvernehmlich bestätigt, sondern sie zeigt durch ihr Verhalten, dass sie mit ihrer unterwürfigen Rolle als Sexsklavin einverstanden ist und den sadomasochistischen Lebensstil der Freiheit vorzieht.



## **6 Sadomasochistische Repräsentation, Geschlecht und Sexualität**

Die Grenzziehung zwischen Dominanz und Unterwürfigkeit wird einerseits durch den S/M-Vertrag, in „Shades of Grey“ und andererseits durch die performativen Regeln in der „Geschichte der O“ gezogen. Diese Grenze ist sogleich auch eine vergeschlechtlichte Grenze, die von normativen Einstellungen über Weiblichkeit und Männlichkeit geprägt ist. Ähnlich wie die Rollenteilung der sadomasochistischen Darstellungen, stellt das Geschlechterverhältnis ein Machtverhältnis dar. Dieses Machtverhältnis zeigt sich in der Performanz der Geschlechter vom Blickwinkel der Erzählerinnen. Die Erzähleinstellung liefert dem/der Leser/in einen Standpunkt von dem die Figuren und ihrer Interaktionen bewertet und gesellschaftlich eingestuft werden. In diesem Kapitel wird veranschaulicht, inwiefern die Konstruktion der Geschlechterverhältnisse und Sadomasochismus heterosexuelle Normen aus der Perspektive der Erzähleinstellung verfestigen.

### **6.1 Performanz und Heterosexualität**

Die Darstellung der Geschlechterverhältnisse in „Shades of Grey“ und „Die Geschichte der O“ stimmt mit den Normen der heterosexuellen Zweigeschlechtlichkeit überein. In den sadomasochistischen Szenen der Werke werden die normativen Naturalisierungsprozesse des „anatomischen Geschlechts“ weder verschoben noch unterlaufen. Vielmehr werden jene Unterschiede durch die dargestellten Geschlechtsakte ständig erneut hergestellt und somit hervorgehoben. In „Shades of Grey“ wird Christian Greys großer Penis bzw. „beachtliche Erektion“ (vgl. James, 2012a:218) und Anastasias weibliches Geschlecht, bzw. „Vulva“ oder „Klitoris“ in vielen der sexuellen Schilderungen erwähnt. Ähnlich wird in der Geschichte der O das männliche Geschlecht und Os Öffnungen, in die brutal eingedrungen wird, fortgehend betont. In Roissy tragen die Gebieter ein Kostüm, welches das Geschlecht der Gebieter freilässt. Wie der Fremde in Roissy O mitteilt, ist der Zweck des Kostüms der, „sie zu lehren, darin ihren Gebieter zu sehen“ (Réage, 2001:37). Der Penis wird im Roman mit männlicher Vorherrschaft gleichgesetzt. In „Shades of Grey“ möchte Christian Anastasia mit seinem Penis, dem Teil seines Körpers, der ihm besonders lieb und teuer ist, vertraut machen, sodass Anastasia mit ihm sozusagen auf Du und Du stehe (vgl. James, 2012a:154-155). Die Natürlichkeit der Kategorien „Frau“ und „Mann“ wird niemals

direkt angefochten, die sich auch in der Vergeschlechtlichung der Rollenteilung in den sadomasochistischen Szenen offenbart.

Heterosexuelle Normen prägen die Rollenteilung der sadomasochistischen Darstellungen der Werke, wobei Weiblichkeit mit Unterwürfigkeit und Männlichkeit mit Dominanz assoziiert wird. Die unterwürfige Rolle im S/M-Spiel übernehmen überwiegend weibliche Figuren als Subs und Sklavinnen, während männliche Figuren die dominante als Dom oder Gebieter übernehmen. In beiden Romanen sind allerdings Ausnahmen vorhanden. In „Shades of Grey“ ist es Christian Grey der sich als jugendlicher Elena Lincoln einer älteren Frau unterwirft. Das Verhältnis ist vorab aufgrund des Altersunterschieds hierarchisiert. Sobald er erwachsen wird, entwickelt er sich zu einem Sadisten. In der „Geschichte der O“ schlüpft O, die Dominatrix Anne-Marie, wie Sir Stephens Haushälterin Nora in eine dominante Rolle. Die Männerfiguren in der „Geschichte der O“ auf der anderen Seite übernehmen in den S/M-Szenen keine unterwürfige Rolle.

In beiden Werken werden überwiegend heterosexuelle Beziehungen präsentiert selbst wenn O bisexuelle Tendenzen hat, werden jene sexuelle Handlungen, weder als bisexuell oder homosexuell bzw. lesbisch im Werk beschrieben. Os Interesse an Frauen ist ihrer Meinung nach dasselbe der Männer, die Frauen zu verführen und zu verdinglichen. Ihr Verhalten kann, selbst wenn es auf der Aufrechterhaltung der Zweigeschlechtlichkeit beruht, gleichzeitig als Verfestigung und Verschiebung einer traditionellen Frauenrolle gedeutet werden. Dass sie Frauen und dazu junge Mädchen, wie die 15 jährige Natalie, Jaquelines Schwester, körperlich begehrt, deutet auf diese Tatsache hin, die im nächsten Kapitel ausführlicher behandelt wird.

Homosexualität wird in „Shades of Grey“ nur flüchtig am Rande erwähnt. Als Anastasia für ihre kranke Mitbewohnerin und beste Freundin Kate, als Interviewerin der Studentenzeitung ohne jegliche Vorbereitung einspringt, fragt sie Christian Grey ob er schwul sei. Christian Greys Gedankengängen, zeugen von tiefer Empörung und Entrüstung, wie folgendes Zitat zeigt:

*Wie bitte? Hat sie das wirklich laut gesagt? Die unausgesprochene Frage, die meine Familie zu meiner Belustigung nicht zu stellen wagt. Wie kann sie es wagen? (James, 2012c:534)*

Homosexualität als Belustigung könnte in Anlehnung an Butler als Anrufung gedeutet werden. Homosexualität wird an diesem Beispiel einerseits aus einem heterosexuellen

Standpunkt als Beleidigung aufgefasst und andererseits ins Lächerliche gezogen. Die Frage bringt beide Figuren innerlich aus der Fassung. Anschließend reagiert Anastasia mit Scham, auf die von ihr gestellte Frage und lästert im Gedanken über sich selber, dass sie die Frageliste nicht vorher überflogen hätte. Christian fühlt sich demgegenüber durch die Schwulenfrage in seiner Männlichkeit angegriffen. In der Fortsetzung seiner Gedankengänge, er müsse sich beherrschen, „sie nicht aus dem Sessel zu zerren, übers Knie zu legen, ihr den Teufel aus dem Leib zu prügeln und sie anschließend mit gefesselten Händen auf“ seinem „Schreibtisch zu ficken. Das würde ihre Frage beantworten“ (James, 2012c:534), stabilisiert er seine Geschlechts-Identität. Diese Gedankenfolgen eines sexuellen Gewaltaktes könnten als performativer Legitimierungsakt einer heterosexuellen Ordnung gedeutet werden, der mit der darauf folgenden performativen Äußerung von Christian Grey „Nein, Anastasia, das bin ich nicht.“ (James, 2012a:19) nachdrücklich betont und bestätigt wird.

Die weitere Thematisierung der Schwulenfrage wird von den Hauptpersonen öfter als peinliche und amüsante Situation ins Gedächtnis gerufen. Die fortgehende Erinnerung an die deplatzierte Schwulenfrage bestätigt Homosexualität als gesellschaftliche Abweichung einer heterosexuellen Norm. Homosexualität wird kurz im zweiten Band angeschnitten, als Christian für Anastasia ein Termin bei einem schwulen Frisör Namens Franco bekommt, dessen Identität mit den Adjektiven „klein, dunkel und schwul“ (James, 2012b:96) kurz und bündig zusammengefasst wird. Der klischeehafte stereotyp des schwulen Frisörs oder Modedesigners ist wohlbekannt, was sich in Francos Interaktion mit Anastasia Steel zeigt:

Ich mag ihn auf der Stelle. »Was für schöne Haare!«, schwärmt er mit grässlichem italienischem Akzent [...] Franco wendet sich mir zu. »Bene, Anastasia, was wollen wir mit Ihren Haaren machen?« [...] »Hab ich Ihnen nicht gesagt, dass es ihm gefallen würde?«, schwärmt Franco [...] »Meine Arbeit hier ist getan«, ruft Franco aus. (James, 2012b:96)

Franco sowie Christians Angestellte Ross, die lesbisch ist, sind die einzigen Beispiele homosexueller Figuren im Werk und rufen klischeehafte Stereotype von Homosexuellen hervor. Die Darstellung der Figuren scheinen eine Verfestigung der heterosexuellen Ordnung zu repräsentieren, was sich auch in der Darstellung von S/M noch verstärken wird. Beide Werke unterstützen die heterosexuelle Zweigeschlechtlichkeit, wobei „Die Geschichte der O“ eher Verschiebungen was normatives Sexualverhalten betrifft zulässt, wie folgend in Kapitel. 7 argumentiert wird. Zunächst wird die performative Inszenierung von Sadomasochismus und Heterosexualität dargestellt.

### 6.1.1 Sadomasochismus und Heterosexualität

Die Anspielung auf S/M in „Shades of Grey“ und „Die Geschichte der O“ präsentiert ein abweichendes Begehren, welches in einem normativen heterosexuellen Rahmen dargestellt wird. Die Meinung zu S/M wird von der Erzählperspektive und Einstellung geprägt und beeinflusst.

Anastasias Reaktion auf Christians sadomasochistischen Vorlieben ist gemischt und reicht von Neugierde bis Ablehnung, weil für sie die sadomasochistische Welt fremd ist. O wird erst durch Réne mit Sadomasochismus bekannt gemacht, ähnlich wie Anastasia durch Christian. Vor ihrer Schulung in Roissy war sie nie geschlagen worden, und Réne schlägt sie keine einziges Mal, sondern ist nur Zuschauer wenn sie erniedrigt wird. Die Liebe ist der ursprüngliche Beweggrund, dass sie die Bestrafungen gehorsam mit Zustimmung begrüßt und trotz ihren gelegentlichen Protesten Freude an der Unterwerfung zeigt. Die Einstellung der Erzählerin wird von einer Neutralität geprägt, die objektiv das schildert, was gerade geschieht. Anastasias hingegen bezieht in ihrer Einstellung zu S/M, trotz ihrer Neugierde, klar Stellung.

Anastasias erste Reaktion auf Christians Vertrag und seine sadistischen Ansprüche an sie, werden mit Verwirrung und Ablehnung begrüßt, als sie die Begriffe „Sadist“ und „Masochist“ parallel zum dem Schimpfwort „perverser Freak“ verwendet, wie folgende Belegstelle zeigt:

Ich betrachte alles und nehme es auf, kann jedoch meine Gefühle über das, was sich mir da präsentiert, nicht in Worte fassen. Was ist die angemessene Reaktion, wenn man feststellt, dass der potenzielle Lover ein perverser Freak, ein Sadist oder Masochist ist? (James, 2012a:114)

Christian als perversen Freak zu bezeichnen entspricht einer normativen gesellschaftlichen Einstufung von S/M-Praktizierenden. Wie weiter oben erwähnt wurde, wurde Sadomasochismus als psychische Krankheit, als Perversion diagnostiziert. Anastasia verwendet im Laufe der Geschichte ähnliche Ausdrücke um Christian Grey zu beschreiben, die diesem Vorurteil entsprechen wie z.B. „perverses Schwein“, „perverser Freak“, „Kontrollfreak“, „Perversling“, „Perversl“, „kranker Perverser“ oder „perverser Mistkerl“. Diese Anrufungen kommen wiederholt in allen drei Bänden der Trilogie vor.

Anastasia betrachtet Christians Vorlieben als psychische Krankheit. Deshalb wird es zu Anastasia Hauptanliegen, die Hintergründe seiner „absonderlichen“ Vorlieben zu

erfahren, um ihn von ihnen zu erlösen. Sie fragt sich, ob sie ihm helfen kann. Ob sie „zu ihm hinabsteigen, in seine Dunkelheit, und ihn ins Licht holen“ (James, 2012b:270) kann. S/M wird dadurch als Problem dargestellt, welches gelöst werden kann und muss.

Anastasia versucht Christian die Hintergründe seiner Neigungen zu entlocken, die ihr vereinzelt vom ersten bis zum dritten Band offenbart werden. Christian gesteht im ersten Band, dass er ausschließlich S/M-Beziehungen führt, weil er unter Berührungängsten leidet. Er möchte deshalb seine Subs fesseln, sodass sie ihn an gewissen Stellen seines Körpers nicht berühren können.

Je mehr Anastasia seine Vergangenheit ergründet, desto verständlicher werden ihr seine Vorlieben. Wie sie im Laufe der Geschichte erfährt, wurde er mit drei Jahren adoptiert, nach dem er fast verhungert bei der Leiche seiner ermordeten Mutter gefunden wurde. Die leibliche Mutter, die eine drogenabhängige Prostituierte war, wurde von ihrem Zuhälter (eventuell Christians leiblicher Vater) getötet. Die Mutter, die in der Handlung fast ausschließlich unter der Bezeichnung „Crackhure“ erwähnt wird, gleicht im Aussehen, den Frauen mit denen Christian Grey eine S/M Beziehung eingeht, wie er folgendermaßen erklärt:

»Ich bin Sadist, Ana. Ich stehe darauf, kleine, zierliche Brünette auszupeitschen. Weil ihr alle genauso aussieht wie die Crackhure – meine leibliche Mutter. Ich bin sicher, du kannst dir denken, wieso.« (James, 2012b:306)

Christians Vorlieben für Brünette im S/M-Spiel, soll die Darstellung seines Zorn gegen die Mutter präsentieren, die ihn vor dem gewalttätigen Zuhälter, der ihn öfter mit den Fäusten oder einem Gürtel schlug, nicht beschützen konnte, wie er Anastasia offenbart. Weiter gesteht er ihr, dass er deshalb geglaubt hätte, dass seine Mutter ihn nie geliebt hätte und deshalb könne er sich selber nicht lieben. Ferner wären Schläge die einzige Berührung die er kannte (vgl. James, 2012b:324-325). Indem er seine Subs schlägt, rächt er sich an seiner Mutter, die ihn weder schützen noch lieben konnte.

Ein weiterer Grund für seine Vorlieben ist, dass er als 14 Jähriger von einer Freundin seiner Mutter sexuell missbraucht wurde, die ihm mit Gewalt die Rolle als ihr Sexsklave aufzwang.

Christians Hintergrund der fortgehend mit Prostitution, Drogen, Mord und Kindesmissbrauch in Verbindung gebracht wird, prägt die Erzählereinstellung zu S/M im Roman. Anastasias Einstellung verstärkt den normativen Standpunkt, dass S/M eine psychische Krankheit ist. Ein weiteres Beispiel, das diesen Standpunkt noch verstärkt,

ist die Figur Leila, Christians ehemalige Sub, die Anastasia aufgrund eines Nervenzusammenbruchs und Eifersucht töten möchte. Als sie Anastasia mit Christians Pistole erschießen möchte, wird die Situation entschärft und Leila wird in die Psychiatrie gebracht. Anastasia, die als Darstellung der „gesunden“ heterosexuellen Norm gesehen werden kann, wäre Christian Greys „krankhaften“ Vergangenheit fast zum Opfer gefallen. Damit kann die Darstellung von S/M im Werk ebenfalls als lebensbedrohlich für die Gesundheit der heterosexuellen Norm gedeutet werden. Das Bild, das im Roman von Christians sadomasochistischen Neigungen aufgezeigt wird, zeugt nicht von gesellschaftlicher Toleranz.

Christian Grey ist sich dessen bewusst, dass seine Vorlieben in der Gesellschaft nicht toleriert werden. Es ist ihm ein Anliegen, dass Informationen über sein Sexualleben nicht in die Öffentlichkeit dringen, deshalb muss Anastasia einen Schweigevertrag unterschreiben. Seine Paranoia diesbezüglich zeigt sich auch, als Anastasia immer wieder private Informationen in Email-Korrespondenzen von ihrem Arbeits-Computer schickt. Christian beharrt darauf, dass sie nur ihr privates Handy für Korrespondenzen verwendet. Als Anastasia dies immer wieder vernachlässigt, sieht er sich dazu gezwungen, in das Computersystem einzuhacken, um abgespeicherte Informationen ihrer Emails zu löschen.

Christian ist eine widersprüchliche Persönlichkeit, in der Hinsicht, dass er einerseits der heterosexuellen Norm und andererseits einer queeren Identität entspricht. Er führt ein sogenanntes Doppelleben, welches sich einerseits in der Dunkelheit und andererseits im Licht abspielt. Seine S/M-Neigungen, welche nicht in die Öffentlichkeit gelangen dürfen, machen ihn verletzlich, weil sie nicht der Norm entsprechen. Er agiert deshalb von einem schwächeren Standpunkt aus als Anastasia, die jene Norm gänzlich verkörpert.

Der Vertrag, der das performative Regelwerk seiner Dominanz über seinen unterwürfigen Sex-Sklavinnen besiegeln soll, offenbart sich als das schwächere Regelwerk, da Anastasia ihren Willen, Christian zu retten, von einem normativen Standpunkt durchsetzen kann. Hinter Anastasia steht die heterosexuelle Matrix als ein performatives Regelwerk, welches weder ausgesprochen noch angefochten werden kann.

Die Handlung selbst entpuppt sich als märchenhafte Liebesgeschichte, die zwar S/M zu ihrem Gegenstand macht, aber nicht die sadomasochistische Welt zu präsentieren

versucht. Der Inhalt von „Shades of Grey“ gleicht in einigen Elementen dem französischen Volksmärchen „Die Schöne und das Biest“, sprich: die unschuldige Anastasia Steel (Belle, die Schöne) rettet den komplizierten Unternehmer Christian Grey (das Biest) aus seiner Not und dieser erweist sich dann als wahrer Gentleman mit großem Herz (schöner Prinz). Demgegenüber sind einige Verschiebungen der Handlung festzustellen. Während die Geschichte von der Schönen und dem Biest mit einer Hochzeit endet, Überspringen die Protagonistinnen von „Shades of Grey“ jene Eheschließung und konzentrieren sich lieber gleich auf den Sex, um schließlich im dritten und letzten Band zu heiraten und Kinder zu bekommen.

In der „Geschichte der O“ auf der anderen Seite wird die Handlung von einem sadomasochistischen Weltbild dominiert, das sich von einem normativen Weltbild unterscheidet, wie in Kapitel 7 begründet wird. Die Triologie „Shades of Grey“ kann nicht als queeres Werk betrachtet werden, da es eher heterosexuelle Normen anspricht. Trotz des Überflusses an sexuellen Schilderungen sind wenige Darstellungen in der Handlung, die der sadomasochistischen Darstellungen der „Geschichte der O“ entsprechen, die als grundlegendes Werk der sadomasochistischen Gattung gilt.

## **6.2 Die weibliche Performanz der Hauptdarstellerinnen**

Die Frauenfiguren der Werke „Shades of Grey“ und „Die Geschichte der O“ sind die zentralen Hauptdarstellerinnen der Handlungen. Durch ihren Blickwinkel konstruieren sie die performative Projektionsfläche ihrer Persönlichkeit und anderer Figuren in Bezug auf ihre Weiblichkeit. Die Ausgangslage der Romane ist ähnlich. Beide Romane handeln von Frauen, die durch die Liebe zu einem Mann mit sadomasochistischen Sexualpraktiken bekannt gemacht werden. Die Liebe, die im Werk öfter mit Weiblichkeit assoziiert wird, bildet einen gemeinsamen Berührungspunkt ihrer Repräsentation. Dennoch verändern sich im Laufe der Erzählung die Voraussetzungen der weiteren Beteiligung der Frauen im S/M-Spiel. Während die Liebe Anastasia dazu bringt, ihren Liebhaber von seinen Vorlieben zu erlösen, unterwirft sich O ihrem Gebietern aus Liebe bis zur Selbstaufgabe. Ihre Beteiligung könnte in beiden Fällen als Unterwerfung unter das Patriarchat gedeutet werden. Anastasia Widersetzung könnte jedoch auch als emanzipierte Handlung bzw. Ablehnung des Patriarchats und als Entfaltung weiblicher Sexualität interpretiert werden.

Zwischen Anastasia Steel und O besteht historisch gesehen wie in den literarischen Texten ein Altersunterschied. In der Geschichte ist Anastasia Steel 21 Jahre und O ist ca. 30 Jahre alt, zwischen den Publikationen liegen 54 Jahre. O ist eine literarische Figur der Umbrüche und des Wandels der Nachkriegszeit, während Anastasia Steel ein performatives Produkt bzw. eine literarische Inszenierung der Gegenwart ist. Trotz der unterschiedlichen Entstehungsgeschichte und des Altersunterschieds, stellen beide Frauen aus einer westlichen Perspektive moderne emanzipierte westliche Frauen dar, da sie beide gebildet, berufstätig und selbständig sind.

O ist von Beruf Modephotographin, erfolgreich, besitzt ihre eigene Wohnung und wohnt alleine. Anastasia Steel ist eine Studentin, die englische Literatur studiert und nebenbei ihr Gehalt als Verkäuferin, Bürokräftin und später als Chefin eines Verlags verdient. O scheint in ihrem privaten und beruflichen Leben, in ihrem Alter allerdings erfahrener und ausgereifter zu sein, während Anastasia Steel am Anfang ihrer beruflichen Laufbahn steht.

Die Gleichstellung der Frau im öffentlichen Bereich, der Anspruch auf Arbeit und finanzielle Selbständigkeit, war seit Anfang des 20. Jahrhunderts ein wichtiges politisches Anliegen der feministischen Bewegung gewesen, welches sich in der heutigen westlichen Welt scheinbar verwirklicht hat. Anastasia Steel und O spiegeln diesen politischen Fortschritt der Gleichberechtigung wieder.

Ferner besitzen Anastasia Steel und O die Autonomie, freundschaftliche wie sexuelle Beziehungen ohne familiäre Einwirkung einzugehen. O und Anastasia sind nach den oben genannten Kriterien emanzipierte Frauenfiguren, die beide freiwillig mit dem Vorsatz der Liebe eine sadomasochistische Beziehung eingehen. Ihre sexuellen Interessen könnten überdies als Befreiung der weiblichen Sexualität aufgefasst werden.

Wenn allerdings die Performanz beider weiblichen Figuren genauer betrachtet wird, beschränkt sich Anastasias sexuelle Erfahrung ausschließlich auf Christian Grey, während O im sexuellen Bereich einige Erfahrungen gesammelt hat. Trotz der emanzipierten Eigenschaften der Hauptdarstellerinnen, ist Anastasia im Vergleich zu O äußerst unerfahren, was im Widerspruch zu ihrer Darstellung als moderne emanzipierte westliche Frau der Gegenwart steht. Einige Merkmale ihrer Persönlichkeit sind repräsentativ für ihre Unschuld im Werk. In allen drei Bänden wird Anastasia aus Verlegenheit ständig rot im Gesicht. Sie wird z.B. „schamrot!“ als Blut auf dem Laken



entdeckt, nachdem Christian Grey sie entjungfert hat (vgl. James, 2012a:141-142). Bei anderen Gelegenheiten wird sie neben rot auch „knallrot“, „tiefrot“ und „puterrot“ im Gesicht. Diese distinktive Disposition ihrer Hautfarbe als Beispiel ihrer Unschuld zieht sich auf übertriebene Weise durch alle drei Bände.

Ein grundlegendes Merkmal ihrer Unschuld ist, dass sie noch Jungfrau ist. Anastasia hat vor ihrer Begegnung mit Christian Grey keine sexuellen Erfahrungen in Form von Selbstbefriedigung oder unschuldigen Liebschaften mit anderen Männern erlebt. Sie gibt zwar zu, dass sie vielleicht zweimal schon geküsst wurde (vgl. James, 2012a:126). Diese Offenbarung wird von Christian Grey bewundernd und aufgeregt begrüßt, der sie anschließend gleich entjungfern möchte, sodass sie weiß, auf was sie sich bezüglich des „Arrangements“ mit ihm einlässt.

Ich würde mir wünschen, dass das mit unserem Arrangement klappt, aber du musst eine Ahnung von dem Wagnis haben, auf das du dich einlässt. Wir können heute Abend mit den Grundlagen deiner Erziehung anfangen. (James, 2012a:55)

Ihre Anziehungskraft auf Christian Grey ist ihre sexuelle Unerfahrenheit, Reinheit und Mädchenhaftigkeit, was sich auch in seinem Wunsch, sie zu erziehen darstellt.

Die Anspielung auf ihre Mädchenhaftigkeit wird fortgehend von ihm, wie ihr selber hervorgehoben. Christian nennt sie öfter während des Sexualakts „braves Mädchen“ oder „unartiges Mädchen“ und Anastasias beschreibt, wie ihre innere Göttin wie ein kleines Mädchen vor Freude in die Hände klatscht (vgl. James, 2012b:282) oder sie „hüpft vor Ungeduld auf und ab wie ein fünfjähriges Mädchen“ (vgl. James, 2012b:186).

Die Jungfrau entspricht einem traditionellen Bild von Weiblichkeit, welches im religiösen Mythos eingebettet ist. In der Jungfrau begegnen sich diverse religiöse Mythen wie z.B. die heilige Jungfrau Maria im christlichen Glauben, die mit Reinheit und Mutterschaft assoziiert wird. Als unschuldige Jungfrau, ist sie Christian Grey zwar sexuell unterlegen, aber trotz ihrer Unschuld scheint Anastasia in den Sexualszenen des Romans sehr erfahren zu sein. Anastasias innere Göttin, die ihr kindliches bzw. mädchenhaftes sexuelles Begehren darstellen soll, wird vor ihrer ersten sexuellen Erfahrung mit Christian als „winzig klein“ beschrieben.

Meine winzig kleine innere Göttin tippt ungeduldig mit ihren Füßchen auf den Boden. Sie ist seit Jahren bereit, und mit Christian Grey sowieso bereit zu allem (James, 2012a:100)

In Folge des Verlusts ihrer Jungfräulichkeit wächst das Selbstbewusstsein ihrer inneren Göttin. Anastasia beschreibt bildhaft wie ihr personifiziertes Begehren, ihre innere

Göttin in Zuge ihrer sexuellen Errungenschaften an Selbstvertrauen gewinnt und vor Begeisterung figürlich eine Reihe von „Rückwärtssaltos“, „Pirouetten“ und „Flickflacks“, nach der anderen aufs Parket legt (vgl. James, 2012a).

Die innere Göttin und die Jungfrau konstruiert die Grenze zwischen Heiliger und Hure im Werk. Anastasia, die äußerliche Ähnlichkeiten mit Christians Mutter der „Crackhure“ aufweist, stellt als gute, unschuldige und herzensreine Jungfrau, Erlöserin und Retterin, den Gegensatz der Hure dar. Der Begriff „Hure“ wird im Werk im negativen Sinne verwendet. Christians leibliche Mutter wird z.B. fast ausschließlich mit dem Schimpfwort „Crackhure“ betitelt. Anastasia fühlt sich indirekt wie eine Hure wenn Christian Grey ihr u.a. teure Geschenke macht.

O als unterwürfige Sexsklavin zelebriert auf der anderen Seite die Prostitution. Sie fühlt sich durch ihre Rolle als Prostituierte veredelt. Für eine Frau der Nachkriegszeit bricht O mit der konventionellen Frauenrolle, was ihrem Charakter ein subversives Potential verleiht. Während Anastasia als gute, unschuldige und reine Jungfrau dargestellt wird, stellt O das genaue Gegenteil dar. Sie könnte als die figurierte Antithese der Jungfrau gesehen werden, da sie in Roissy von ihren Gebietern prostituiert wird. Vor ihrem Besuch in Roissy hatte sie einige Liebschaften mit beiden Geschlechtern gepflegt.

Anastasia repräsentiert die heterosexuelle Norm, da sie für sexuelle wie eheliche Monogamie, Liebe und Mutterschaft steht. O auf der anderen Seite, bekommt trotz des regen Geschlechtsverkehrs keine Kinder und äußert keinen Wunsch, eine Familie zu gründen. Sie geht in der Lust der sexuellen Unterwerfung auf. Ihre freiwillige und gewollte Anteilnahme am S/M-Spiel widerspricht der normativ-heterosexuellen Ordnung. Sie ist Eingeweihte und Außenseiterin der herrschenden Norm zugleich. Durch Os neutrale und wertfreien Einstellung zu S/M, wie die Hintergründe ihrer Anteilnahme, entsteht eine Verschiebung in der traditionellen Performanz der Weiblichkeit im Werk, auch wenn diese in einem heterosexuellen Rahmen stattfindet. Anastasia auf der anderen Seite ist eine Vorreiterin der heterosexuellen Norm, die in ihrer Performanz fortgehend legitimiert wird.

### **6.3 Die männliche Performanz der Hauptdarsteller**

Das Männerbild in beiden Werken ist ein mächtiges und wohlhabendes. Die männlichen Hauptdarsteller der Werke, wie Christian Grey, Réne und Sir Stephen, repräsentieren

eine männliche weiße Oberklasse. Die Verbindung zwischen Geld, Macht und Männlichkeit bildet eine unzertrennliche Einheit in der Darstellung der Männerfiguren in beiden Romanen. Macht, Dominanz und Gewalt werden überwiegend als männliches Attribut betrachtet. In beiden Romanen kommen allerdings weibliche Figuren wie die Dominatrix Anne-Marie im Anwesen Samoïs sowie Elena Lincoln vor, welche im S/M-Spiel dominante Positionen einnehmen. Dies ist jedoch eine Ausnahme.

Die männlichen Figuren werden mit Dominanz in Verbindung gesetzt. Christian ist herrschsüchtig und wird deshalb von Anastasia als Kontrollfreak bezeichnet. Es ist sein höchstes Ziel, alles in seinem Leben unter Kontrolle zu halten. Sir Stephen und Réne zeigen ihre männliche Vorherrschaft indem sie O bestrafen und prostituieren. Ferner hat Sir Stephen keine moralischen Hemmungen, sich an Kindern zu vergehen, wie der erst 14-jährigen Natalie, Jaquelines kleine Schwester. Er befiehlt O Natalie zu entkleiden, um sie anschließend mit den Fingern zu entjungfern (vgl. Réage, 2001:250-251). In „Shades of Grey“ wird Kindesmissbrauch hingegen mit einer weiblichen Figur assoziiert. Elena Lincoln, die von Anastasia öfter Kinderschänderin genannt wird, hat Christian Grey als er 14 Jahre alt war dazu gezwungen ihr unterwürfiger Sexsklave zu werden. Dieser Missbrauch prägt seine sexuellen Vorlieben und veranlasst, dass er als erwachsener Mann ausschließlich die dominante Rolle im Sexualspiel wie im realen Leben bevorzugt.

Christian Grey ist Unternehmer und Investor und besitzt neben seiner Firma Grey Enterprises den Verlag SIP. Er kommt von einem bemittelten Hintergrund. Seine Mutter ist Kinder-Ärztin und sein Vater Rechtsanwalt. Er studierte Politik und Wirtschaft an der Universität in Harvard. Seinen späteren Wohlstand, hat er seiner S/M-Freundin Elena Lincoln zu verdanken, die ihm als reiche Herzeige-Frau eines Unternehmers in der Holzbranche einhunderttausend Dollar für Investitionen ausborgte (vgl. James, 2012b:93). Sein Reichtum zeigt sich, indem er für Anastasia Computer, Handys, Autos, Kleider, etc. kauft. Er pflegt wie er selber sagt, teure Hobbies wie fliegen, segeln und fischen.

Ich bin ein sehr wohlhabender Mann, Miss Steele, und pflege äußerst teure Hobbys.  
(James, 2012a:16)

Zwischen Anastasia und Christian besteht ein Klassenunterschied, was ihre ungleiche Stellung in der Gesellschaft weiter manifestiert.

Ähnlich wie Christian Grey ist Os Liebhaber Réne ein Unternehmer. Im zweiten Teil der „Geschichte der O“, „Rückkehr nach Roissy“, fängt O an, sich über die beruflichen

Hintergründe ihrer Liebhaber Gedanken zu machen. Réne ist, wie O annimmt, ein Unternehmer der mit Rohstoffen im Import und Export tätig ist. Diese Schlüsse zieht sie daraus, dass er ein Büro mit Personal hatte und ständig wegen gewisser Rohstoffe nach Algerien, England und Spanien fuhr (vgl. Réage, 2001:252). Sir Stephen ist, wie O feststellt, aus einer gehobenen Gesellschaftsschicht.

Es war offensichtlich, dass er reich war, auf jene geheimnisvolle Weise, wie englische Aristokraten reich sind (Réage, 2001:252)

Ferner glaubt sie, dass er mit dem schottischen Familienclan Campbell in Verbindung steht.

Christian Grey, Réne und Sir Stephen, könnten als wohlhabende Unternehmer und Sadisten von einer feministischen Perspektive als Darsteller des Patriarchats gelten.

Sir Stephens und Rénes dunkle Seite zeigt sich, indem sie womöglich durch Prostitution ihren Reichtum aufwerten. Rénes ursprüngliche Absicht war, O zu prostituieren, weil er an ihrer Demütigung Lust empfand, wie folgendes Zitat zeigt:

Schon seit langem habe er sich gewünscht, sie zu prostituieren und er stelle mit Freude fest, daß die Lust, die er dabei empfand, größer sei als er gehofft habe und ihn noch fester an sie binde, wie sie auch O noch fester an ihn binden werde, umso fester, je mehr sie gedemütigt, je mehr sie gequält werde. (Réage, 2001:55)

Als sie sich seinen Wünschen anpasst, verliert er Interesse an ihr und schenkt sie Sir Stephen, der auch Lust an ihrer Unterwerfung auf brutale Weise empfindet. Auch wenn O mit ihrer Peinigung einverstanden ist und ihr Einverständnis immerfort ersucht wird, ist es ersichtlich, dass sie von Sir Stephen prostituiert wird, der womöglich einen finanziellen und sozialen Nutzen daraus zieht.

Die Männerfiguren stellen daher in ihrer literarischen Performanz ein einseitiges und traditionelles Bild von Männlichkeit dar. Ferner wird Sadomasochismus durch die Männerfiguren als eine teure Sexualpraktik präsentiert, die sich ausschließlich weiße Männer einer Oberklasse leisten können. Das Verschiebungspotential der Konstruktion von Männlichkeit in beiden Werken ist daher gering. Was sich an der weiblichen Performanz der „Geschichte der O“ hingegen nicht bestätigen lässt.

## **7 Sadomasochistische Repräsentation und Verschiebung**

In den sadomasochistischen Darstellungen der Werke „Shades of Grey“ und „Die Geschichte der O“ werden die Grenzen zwischen Dominanz und Unterwürfigkeit durch die sadomasochistische Praxis gezogen. Die Grenzziehung erfolgt dabei entlang der Dichotomie „Frau/Mann“, was ein weiteres Machtverhältnis markiert, da männliche Figuren selten die unterwürfige Position übernehmen. Die weiblichen Figuren scheinen im Gegensatz dazu in der „Geschichte der O“ diese Grenze öfter zu überschreiten, was als eine Verschiebung eines traditionellen Frauenbildes gedeutet werden kann. In „Shades of Grey“ ist dagegen keine vergleichbare entscheidende Verschiebung der heterosexuellen Matrix festzustellen. Der dargestellte Sadomasochismus wird innerhalb des normativen Rahmens einer „gesunden“ heterosexuellen Beziehung repräsentiert, ohne jenen Rahmen jedoch zu verschieben. Deshalb hat „Shades of Grey“ als Produkt der Massenkultur kein bedeutendes subversives Potential, wie es die „Geschichte der O“ entfaltet, was in diesem Kapitel genauer betrachtet wird.

### **7.1 Verschiebung von Geschlecht und Sexualität**

Die sadomasochistischen Repräsentationen in der „Geschichte der O“ stellen trotz des heterosexuellen Rahmens eine Verschiebung der traditionellen Geschlechterverhältnisse dar. Da sie einerseits der Idylle einer romantischen heterosexuellen Beziehung, die sich an den Idealen der Liebe, der Ehe und der Reproduktion orientiert, entgegenwirkt und andererseits keine normative Überspitzung der vorherrschenden Geschlechterungleichheit repräsentiert.

Die Liebe stellt die treibende Kraft der Ausgangslage des Romans dar, die das Verhältnis zwischen O und ihrem Liebhaber Réne vorab strukturiert. Im Laufe der Handlung wird jene Voraussetzung des Verhältnisses in ihrer traditionellen Bedeutung verschoben. Wie dargelegt wird, dient die Liebe in diesem literarischen Kontext weder der Ehe noch der Reproduktion, sondern der Lust an der Unterwerfung selbst. Im Werk wird die Liebe deshalb einer Bedeutungsverschiebung bzw. Resignifizierung unterzogen.

Am Anfang der Handlung gleicht Os Liebe einer Obsession, die jedoch später von ihrem Gebieter Sir Stephen als Fiktion entlarvt wird. O glaubt, dass ihre Unterwerfung ein Liebesbeweis an Réne sei. Gleichzeitig glaubt sie, dass Rénes Wunsch, sie anderen

Männern auszuliefern, ein Liebeweis seinerseits an sie sei, weil sie ihm ohnehin gehöre (vgl. Réage, 2001:98). Diese Art eines Liebeweises, der Unterwürfigkeit, körperliche und sexuelle Gewalt mit Liebe gleichsetzt, entspricht nicht Rubins Model einer traditionellen heterosexuellen monogamen ehelichen Beziehung, die auf Liebe und Familie aufbaut. Die Tatsache, dass Réne sie an andere Männer prostituiert und sie mit anderen Männern teilt, bricht die Idee jener fiktionalen Beziehung in ihrer inszenierten Performanz zusätzlich auf. Eine Beziehung, die trotz der sadomasochistischen Thematik jedoch in „Shades of Grey“ aufrechterhalten wird.

Die Verbindung zwischen Liebe, Reproduktion und Familie wird in der Handlung ausnahmslos ausgeblendet. Trotz der Vielzahl an Männern, die O mit ihren Körperflüssigkeiten begießen, wird weder sie noch eine der anderen Sklavinnen schwanger. Der Grund dafür ist, dass sie aufgrund einer körperlichen „Verlagerung“ keine Kinder bekommen kann, wie folgendes Zitat zeigt:

O hatte sich immer gefragt, wie sich die Mädchen, wenn sie manchmal mit zehn Männern pro Tag schliefen, die keinerlei Behinderung duldeten, vor Schwangerschaften schützten. Alle konnten nicht wie sie vom Zufall begünstigt sein; eine Verlagerung, die das Risiko praktisch ausschloß. (Réage, 2001:282).

Überdies wird O kein Ehevertrag angeboten, ein Angebot, welches sie auch in der Handlung niemals anstrebt. Außer der Liebe existiert kein Bezug zu einer heterosexuellen Beziehung im normativen Sinn, da die Liebe im Werk mit Unterwürfigkeit und Gewalt gleichgesetzt wird. Die Beziehung, die im Gegensatz zu einem normativen Beziehungsmodell von O angestrebt wird, ist jene die der Unterwerfung gilt und die ihren Gebieter an sie bindet.

O vergleicht die Liebe mit unsichtbaren Stricken, die dünn sind wie Haar, die sie stets an ihren Gebieter fesseln (vgl. Réage, 2001:118) und gleichzeitig den Gebieter an sie fesselt. Indem Réne sie an andere Männer ausliefert, spürt er gleichzeitig Lust und eine tiefere Verbindung zu ihr, wie folgendes Zitat zeigt:

Schon seit langem habe er sich gewünscht, sie zu prostituieren und er stelle mit Freude fest, daß die Lust, die er dabei empfand, größer sei als er gehofft habe und ihn noch fester an sie binde, wie sie auch O noch fester an ihn binden werde, umso fester, je mehr sie gedemütigt, je mehr sie gequält werde. (Réage, 2001:55)

Die Grenzziehung zwischen Dominanz und Unterwürfigkeit unter dem Deckmantel der Liebe, kann in diesem Kontext keine direkte Verfestigung der vorherrschenden Geschlechterrollen bedeuten. Durch die Unterwerfung und die auferlegten Zwänge fühlt

sich O, im Gegensatz zu den feministischen Meinungen von MacKinnon, Dworkin und Usher, trotz der Unfreiheit leicht, wie folgendes Beispiel zeigt.

Ah! Gott sei Dank, sie war nicht mehr frei. Aber sie fühlte sich leicht, Göttin auf der Wolke, Fisch im Wasser, verloren im Glück. (Réage, 2001:119).

Die Freiheit wird von O als Bürde gesehen, von der sie sich befreien muss und die ihr wiederum das Gefühl von Leichtigkeit gibt. Der Wunsch nach Leichtigkeit führt dazu, dass O die unterwürfige Performanz schrittweise bis zur Selbstaufgabe steigert. Ihre Selbstaufgabe könnte als Auslöschung des Subjekts aufgefasst werden, dass sich dadurch der diskursiven Macht der Performanz entzieht. Die Unterwerfung hat für die Hauptperson O einen transzendierenden religiösen Charakter, die die psychischen wie physischen Grenzen ihres Seins gleichzeitig oder abwechselnd verschieben und auflösen, wie O folgend beschreibt:

Die Blicke, die Hände, die Körper, die sie besudelten, die Peitschen die sie zerfleischten, versetzten sie in einen rauschhaften Zustand der Selbstvergessenheit, der wieder in der Liebe mündete, sie vielleicht sogar in die Nähe des Todes führte. Sie war niemand und zugleich jedes der anderen Mädchen“ (Réage, 2001:62).

Die Voraussetzung und das Ziel der Unterwerfung ist die Liebe, die wiederum durch die Unterwerfung hervorgerufen wird. Dies stellt einen Zyklus zwischen Unterwerfung und Schmerz, Lust und Liebe dar, der seine Existenz aus der performativen Überschreitung und fortgehenden Auflösung der Grenzen bezieht. Die Steigerung der Gewalt und der Demütigung verwischen fortgehend die gesetzten Grenzen zwischen Unterwerfung und Dominanz. Das Verhältnis zwischen O und ihrem Gebieter stellt eine ähnliche Grenzüberschreitung dar, da sie ihren Willen seinem unterwirft. Ihre Unterwerfung bedeutet jedoch gleichzeitig, dass ihr Wille nicht verloren geht sondern sich in einer neuen Machtstruktur wiederfindet. Dies ermöglicht O, durch das Machtfeld der sadomasochistischen Performanz, ihre Macht wiederum auszuüben, was eine doppelte Verschiebung der Machtstruktur bedeutet.

Die performative Verschiebung der Grenzen resultiert, in Rückgriff auf Butler, aus einer steten Übertreibung der festgelegten Rollenteilung heraus. Die Grenzziehung zwischen Dominanz und Unterwürfigkeit basiert auf einer Illusion, die Dominanz mit Macht und Unterwürfigkeit mit Ohnmacht gleichsetzt. Das performative Machtfeld des Subjekts das in der Sprache gefangen ist, weist darauf hin, dass jedes Subjekt die Möglichkeit besitzt, innerhalb jener Macht zu operieren und auf sie Einfluss zu nehmen. Trotz der inszenierten Verinnerlichung der unterwürfigen Rolle, erwirbt O die Macht innerhalb

der abweichenden Machtstruktur zu operieren und ihre Macht auszudehnen. Os Unterwerfung ist kein passives machtloses Handeln, sondern intentionales performatives Handeln, dessen Ziel die Liebe und später die Lüsternheit ist. O unterwirft sich unter der Täuschung der Liebe einer Illusion, die von ihrem Gebieter Sir Stephen als solche enthüllt wird, da er die wahre Intention ihrer Unterwerfung durchschaut:

Sie sind lüstern, O, sagte er zu ihr. Sie lieben Réne, aber sie sind lüstern. Ist Réne sich darüber klar, daß sie allen Männern gehören wollen (Réage, 2001:110)

Sir Stephen meint, dass Os Liebe zu Réne, die sie anhand der Unterwerfung zu beweisen versucht, ihr nur ein Alibi für ihre Lüsternheit verschafft (vgl. Réage, 2001:110). Os Lüsternheit und der Wunsch allen Männern zu gehören, verwandelt ihre Gebieter in Lustobjekte, die ihrer Unterwerfung und dadurch ihrer Lüsternheit dienen. Die unzähligen Männer mit denen O sexuell verkehrt, werden aufgrund der Vielzahl, für sie als Lustobjekte austauschbar. Die Tatsache, dass die meisten Männer keinen Namen tragen, hebt ihren Objektstatus ebenfalls hervor. Der ursprüngliche Anspruch auf die Liebe ihrer Gebieter ist gleichzeitig ein Anspruch auf Macht. Die Liebe als Anspruch auf Macht zeigt sich im Werk, als Réne sie an Sir Stephen, mit ihrem Zugeständnis, übergibt. Os Offenbarung darüber, dass sie Sir Stephen nicht liebt, löst in ihr Verzweiflung aus, ein Gefühl der Machtlosigkeit und Auflehnung gegen Sir Stephen, wie folgendes Beispiel zeigt:

Sie verwechseln Liebe mit Gehorsam. Mir werden sie gehorchen ohne mich zu lieben und ohne daß ich sie liebe.« Während sie zuhörte wurde sie von einer ungewohnten Auflehnung erfaßt, sie verleugnete insgeheim die Worte, die sie gehört hatte, sie verleugnete ihr eigenes Einverständnis. (Réage, 2001:112)

Ihre Auflehnung führt dazu, dass O von Sir Stephen bis aufs Blut in den After vergewaltigt wird, um seinen Machtanspruch an ihr abzusichern. Zwischen Sir Stephen und O besteht ein Machtverhältnis, worin beide durch das definierte Machtfeld einander zu bändigen versuchen. Sir Stephen durch die Dominanz und die Gewalt und O durch die Liebe und Unterwürfigkeit. Sie lebt in der Hoffnung „ihm ein bißchen Liebe abzuzwingen“ (Réage, 2001:114). Os Auslieferung an Sir Stephen, versetzt sie in eine neue Machtstruktur. Réne verehrt Sir Stephen und möchte deshalb O wie ein Eigentum mit ihm teilen bzw. schenken. In diesem Zusammenhang realisiert O, dass sie und ihre Unterwerfung nicht der Gegenstand der Lust sind, sondern Rénes Liebe zu Sir Stephen. Deshalb möchte sie Sir Stephen ebenso viel bedeuten, wie er Réne bedeutet, um ihre Liebe zu Réne wieder in Einklang zu bringen und ihre Macht zu sichern.



[...]sie wollte für Sir Stephen genauso viel bedeuten wie für Réne, er sollte für sie mehr als nur physisches Verlangen empfinden. Nicht, daß sie in ihn verliebt gewesen wäre, aber sie sah sehr wohl, daß Réne Sir Stephen mit der ganzen Hingabe eines Knaben an einen Älteren liebte (Réage, 2001:113-114)

Die Liebe und die Unterwerfung wird für O zu einem Werkzeug der Macht. Infolgedessen, dass O ihrem Gebieter schrittweise ihre Unterwürfigkeit beweist, dehnt sich gleichzeitig ihre Macht aus, bis Sir Stephen die Oberhand gewinnt und auf ihre Bitte hin ihr genehmigt, sich das Leben zu nehmen. Der Selbstmord, der das Ende der einen Version markiert, kann als Vollstreckung ihrer unterwürfigen Macht gesehen werden, da sie die Bitte äußert und Sir Stephens Zustimmung verlangt. Was eine Umkehrung der Rollenteilung bedeutet, da sie und nicht er eine Zustimmung erwünscht.

Als O sah, daß Sir Stephen sie verlassen würde, wünschte sie sich den Tod. Sir Stephen erteilte seine Zustimmung. (Réage, 2001:226)

Ob es jetzt O oder Sir Stephen ist, die mächtiger oder machtloser sind, ist eine Frage der Interpretation. In Rückgriff auf Butler (vgl. 1991) besitzt jedes Subjekt genau jene Macht, mittels derer es hervorgerufen wird. O wie Sir Stephen agieren deshalb trotz ihrer möglichen Ohnmacht im Feld der Macht weiter. Was die oben angeführten Beispiele jedoch zeigen, ist, dass die gesetzte Grenzziehung zwischen Dominanz und Unterwürfigkeit in einem heterosexuellen Kontext, in ihrer inszenierten Performanz eine fiktionale Machtgrenze markiert, die fortgehend überschritten und dadurch doppelt verschoben wird. Die doppelte Verschiebung resultiert aus der Neubesetzung und Überschreitung eines normativen Beziehungsmodells. Die Gleichsetzung von Liebe und Lust mit Unterwerfung, Gewalt und Schmerz, sind von diversen Bedeutungs- und Machtverschiebungen gekennzeichnet, die der gesellschaftlichen Norm widersprechen. So kann, wie obige Analyse zeigte, eine auf den ersten Blick klare Aufteilung in dominante und Unterwürfige Positionen, aus als fortgehenden Überschreitungen der Grenze zwischen Dominanz und Unterwerfung im sadomasochistischen Machtfeld gelesen werden. Die Beziehung der Geschlechter wird durch ihre inszenierte überspitzte Umsetzung im Werk durchgehend durch die Grenzziehung selbst verschoben, eine Verschiebung, die allerdings eher von der Performanz von Weiblichkeit als der von Männlichkeit ausgeht, wie folgend erläutert wird.

### 7.1.1 Die Verschiebung von Weiblichkeit

Die Steigerung der Bestrafungen, die O im Laufe der Handlung erduldet, die Schläge, die Peitschenhiebe, der Vergewaltigungen, die Brandmarkung ihres Körpers, die Abweisung ihres Gebieters, die in der Bitte nach dem Tode mündet, könnten als die Vollstreckung ihrer Unterwerfung unter die männliche Vorherrschaft gedeutet werden. Die Unterwerfung der Frau im Werk wäre daher von einer feministischen Perspektive eine im doppelten Sinne, da sich O freiwillig dem Patriarchat unterwirft. Die Trennlinie zwischen Macht und Ohnmacht wäre dadurch deutlich definiert und determiniert. Os Darstellung im Roman widerspricht jedoch dieser Annahme.

Wie im letzten Kapitel argumentiert wurde, ist O trotz der unterwürfigen Rolle, in die sie schlüpft, nicht machtlos. O entscheidet freiwillig, in die sadomasochistische Welt einzusteigen. Ihre Zustimmung wird parallel zu ihrer Schulung von ihren Gebietern gefordert. Sie unterwirft sich, wie sie selber sagt, aus „freiem Willen“ (Réage, 2001:104) und betont, dass sie „ihre Fesseln mit Wonne trage“ (Réage, 2001:55).

O als Opfer des Patriarchats festzuschreiben, spricht ihr gleichzeitig jedes Recht auf Handlungsmacht und Entscheidungsfreiheit ab. O übt im Gegenteil ihre Macht ähnlich wie ihre Gebieter selbstbewusst aus. In ihrer Rolle als Sklavin befolgt sie alle Regeln, wie eine Perfektionistin, die ihre Arbeit mit Leidenschaft angeht. Os Wunsch sich zu unterwerfen ist ebenfalls in seiner Umkehrung in ihrer Persönlichkeit vorhanden, was sich in ihrer Lust, Frauen zu unterwerfen zeigt. Auch wenn sie sich selbst im Roman nicht als bisexuell identifiziert, hat sie Vorlieben für beide Geschlechter. Os bisexuelle Neigungen drehen die Machtverhältnisse um. Die Lust an der Eroberung vergleicht O mit einer „Jagd“, die sie mit einem Gefühl der Freiheit besetzt, wie sie folgend beschreibt:

Dabei kam es ihr nicht so sehr auf das Jagen selbst an [...] vielmehr auf das Gefühl der vollständigen Freiheit, das sie dann verspürte. (Réage, 2001:123)

Die Freiheit setzt O mit Männlichkeit gleich. O schlüpft in eine männliche Rolle und überschreitet damit die traditionellen Geschlechtergrenzen. Ihre männliche Performanz zeigt sich in Os Initiative, für Frauen, die sie begehrt, die Rechnung zu bezahlen. Dazu möchte O den Frauen ihre Hand und ihre Lippen küssen, eher das Wort ergreifen und Treffen vereinbaren (vgl. Réage, 2001:123), eine Initiative, die ihr hingegen bei ihren weiblichen Eroberungen – wie folgt – missfällt:

Bei ihr lag die Initiative des Wortes, der Rendezvous, der Küsse, und sie legte solchen Wert darauf, daß sie es nicht mochte, wenn sie zuerst geküßt wurde, und, seit sie

Liebhaber hatte, beinah niemals duldeten, daß ein Mädchen ihre Liebkosung erwiderte. (Réage, 2001:123)

O selbst definiert die Geschlechtergrenze entlang der Dichotomie Dominanz/Unterwürfigkeit, ohne die Natürlichkeit des Geschlechts zu hinterfragen. Trotzdem überschreitet sie die Grenze zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit, indem sie männliche Stereotype performativ in Szene setzt, was gleichzeitig die Natürlichkeit des Geschlechts performativ hinterfragt. Os performative Inszenierung von Männlichkeit ist nicht der Wunsch, ein Mann zu sein, sondern der Wunsch, die Freiheit durch die Dominanz zu erleben, der sie als Sklavin ausgeliefert ist. Wie sie selbst sagt, bildet sie sich nicht ein, „mit den Männern zu rivalisieren“ oder durch die Eroberung „ein Gefühl weiblicher Minderwertigkeit zu kompensieren“ (Réage, 2001:122), sondern einen Teil der männlichen Freiheiten zu genießen. Ähnlich übernimmt die Dominatrix Anne-Marie, die eine Ausbildungsanstalt für Sklavinnen betreibt, eine männliche Rolle. O sagt über Anne-Marie, dass sie nie bezweifelt hat,

Daß eine Frau ebenso grausam und noch unerbittlicher sein kann, wie ein Mann (Réage, 2001:180).

Jeden Abend wird eine von Anne-Maries Sklavinnen, die Mädchen genannt werden, dazu auserkoren, sie während der Nacht sexuell zu befriedigen. Auf dem Anwesen, welches gut isoliert ist, sodass die Schreie, das Schluchzen und das Flehen während der Peinigungen nicht nach Außen dringen, werden die Mädchen von Anne-Marie dazu aufgefordert, einander zu fesseln und zu foltern. Zusätzlich übernimmt Sir Stephens Dienerin Nora eine dominante Rolle, indem sie in seinem Auftrag O regelmäßig auspeitscht.

Die Verführung der Frauen hat im Vergleich zu der Unterwerfung nichts mit der Liebe zu tun, sondern der Eroberung selbst, außer Os Liebe zu Jacqueline, die sich ihr körperlich aber nicht geistig fügt. Os Liebe zu ihr schwindet, als sie erkennt, dass Jacqueline ihrer hart erarbeiteten Unterwerfung als Sklavin mit Ablehnung begegnet.

[...] es kränkte sie, daß Jacqueline ihren Stand einer gebrandmarkten und gepeitschten Sklavin verachtet, auf den sie so stolz war. (Réage, 2001:202)

Im Gegensatz zu Jacqueline wird Os Sklaverei von Jacquelines 15 jährigen Schwester Natalie bewundert, die O zusätzlich verehrt und liebt, was sich in ihrem Wunsch äußert, wie O in Roissy als Sklavin ausgebildet zu werden (vgl. Réage, 2001:205-206). O und Sir Stephen missbrauchen das junge Mädchen, indem O sie sie mit den Fingern für Sir Stephen entjungfern, um ihm einen leichteren Zugang zu gewähren. Os Verhältnis zu

Natalie versetzt sie noch weiter außerhalb einer „normalen“ weiblichen Geschlechtsidentität, die sie zusätzlich mit Pädophilie in Verbindung bringt. O begehrt Natalies Körper, nicht der Liebe sondern der Dominanz wegen.

Was O fehlte, war [...] ganz einfach ein Mädchenkörper mit dem sie machen konnte, was sie wollte. Wäre Natalie ihr nicht verboten gewesen, sie hätte Natalie genommen. (Réage, 2001:217)

Natalie wird trotz ihres Alters von O als Lustobjekt verdinglicht, welches sie dominiert und genießt. Von der Perspektive der Erzählerin wird jedoch keine beurteilende Stellung zu Os Behandlung von Natalie bezogen. Natalies Einstellung zum Verlust ihrer Jungfräulichkeit wird von Neugier und Stolz geprägt, was gleichzeitig ein widersprüchliches Bild eines 15 jährigen Kindes liefert, welches von einem älteren Mann und einer erwachsenen Frau sexuell missbraucht wird.

Die weiblichen Figuren im Werk „Die Geschichte der O“ weisen eine breitere Bandbreite an Weiblichkeit auf als die Darstellungen in „Shades of Grey“ auf. Die einzige Frauenfigur in Shades of Grey, die das normative Bild von Weiblichkeit verschiebt, ist Elena Lincoln, die sich ähnlich wie O an Kindern vergreift. Die Frauenfiguren sind in der „Geschichte der O“ in ihrer Persönlichkeitskonstruktion komplexe Charaktere, die in ihrer sadomasochistischen Performanz normative Geschlechtergrenzen überschreiten, so wie O, die Dominatrix Anne-Marie und Sir Stephens Dienerin Nora.

## **7.2 Verschiebung der Körpergrenzen**

Die Ausführung der sadomasochistischen Gewalt im Werk ist eine performative Neubesetzung der Körpergrenze. Durch die performative Ausführung der Bestrafungen werden die Körpergrenzen neudefiniert, was die hinterlassenen Narben auf dem Körper bestätigen. Die Lust der Männer ist O zufolge „schöne lange Striemen“ (Réage, 2001:33) auf ihrem Körper zu hinterlassen, ihren Körper mit ihrer Gewalt zu zeichnen. Dies zeigt sich auch in Os Verhältnis zu ihrem Gebieter Sir Stephen, der sie als sein Eigentum durch diverse körperliche Markierungen bezeichnen möchte. Sir Stephen lässt O ständig auspeitschen und schlagen. Os Körper, der fortgehend durch den Unterwerfungsprozess gezeichnet wird, transformiert sich in seiner leiblichen Performanz. Durch die stete Verinnerlichung von Bestrafung und Schmerz entwickelt sich Os Körper zu einem signierten Körper. Ihr Körper könnte als leiblicher Vertrag zwischen Gebieter und

Sklavin gedeutet werden, der durch die hinterlassenen Spuren wie Os Gefügigkeit mit einvernehmlicher Zustimmung begegnet wird.

Gleichzeitig kann diese Signierung eines Körpers durch einen männlichen Sadisten als Einschreibung eines weiblichen Körpers in eine patriarchale symbolische Ordnung gelesen werden. Die Machtverhältnisse werden anhand der Folter in ihren Körper wiederholt eingepägt. Os mündliche Zustimmung und die körperlichen Markierungen, die gepiercten Stahlringe und das Einbrennen der Initialen ihres Gebieters Sir Stephen in ihre Haut könnten der Idee der Ehe bis dass der Tod uns scheidet entsprechen. Die Vollstreckung ihrer Unterwerfung könnte als die Bitte nach dem Tod gedeutet werden, wodurch O sich Sir Stephens Macht entzieht und ihre Beziehung zu ihm auflöst, was das Ende ihrer sadomasochistischen Folter bedeutet.

Den Anfang ihrer körperlichen Unterdrückung markiert jedoch die erste Gewaltszene in Roissy. Die erste sadomasochistische Gewaltszene wird von Alexander Fechter (2007:60) als „Initiationsritus“ in die sadomasochistische Welt beschrieben. Er argumentiert weiter, dass der erste Gewaltakt als Deflorationsakt gedeutet werden kann, indem der unversehrte Körper für die Jungfräulichkeit stehe, die dem Körper genommen wird, wodurch die körperlichen Grenzen überwunden werden (vgl. Fechter, 2007:60). In Rückgriff auf Butler stellt der Deflorationsakt eine Neubesetzung und Überschreitung der Körpergrenze dar, die Gewalt mit Lust gleichsetzt. Die Gewalt wie die Lust wird dadurch in ihrer Bedeutung verschoben. In Folge der Initiation des ersten Gewaltaktes verschärft sich die Intensität der Gewaltanwendung der darauf folgenden Rituale, welche die neubesetzten Grenzen des Körpers wiederholt festschreiben. Gewalt und Schmerz werden dadurch zu einer Ausdrucksform erotischer Lust.

Weiteren Körperzonen, die im Werk neubesetzt werden, sind die Körperöffnungen, die gemäß gesellschaftlicher Konventionen, so Butler, den Ort der Verseuchung bilden. Os Körperöffnungen, die Scheide, der After und der Mund werden im sadomasochistischen Ritual zum Einsatz gebracht, was gleichzeitig eine Neubesetzung jener Körperzonen bedeutet. Ihre Gebieter legen darauf Wert, dass alle ihre Öffnungen dieselbe Zugänglichkeit besitzen. Während ihres Aufenthaltes in Roissy wird ihr befohlen, Analstöpsel verschiedener Größe zu tragen, um den After auszudehnen und ihren Gebieter zugänglicher zu machen (vgl. Réage, 2001:65). Die Öffnungen stehen in keinem hierarchischen Verhältnis zu einander, sondern werden - je nach den Vorlieben ihrer Gebieter - penetriert. Der After wird der Scheide oder dem Mund nicht

untergeordnet oder direkt mit Unreinheit verbunden, trotz der Körperflüssigkeiten, die fortgehend in Os Öffnungen ergossen werden, wie folgend beschrieben wird:

Täglich, und wie einem Ritual folgend, von Speichel und Sperma beschmutzt, von Schweiß, der sich mit ihrem eigenen Schweiß mischte, empfand sie sich buchstäblich als Gefäß der Unreinheit, von dem die Heilige Schrift redet. (Réage, 2001:67-68)

O vergleicht sich in diesem Zitat mit einem „Gefäß der Unreinheit“. Dieses Gleichnis wird allerdings im Werk in einer umgekehrten Bedeutung verwendet, da O sich als Gefäß der Unreinheit weder unrein oder verseucht, sondern verschönert und veredelt fühlt, wie folgende Fortsetzung des letzten Zitates darlegt:

Und doch, genau wie diejenigen Teile ihres Körpers, die am meisten geschändet wurden, noch empfindungsfähiger geworden waren, so schienen sie ihr auch schöner geworden, veredelt: ihr Mund, der das Geschlecht eines Unbekannten umschloß, die Spitzen ihrer Brüste (Réage, 2001:68)

Die Neubesetzung der Körperflüssigkeit, welche den Körper veredelt, widerspricht christlichen Moralvorstellungen, welche die Sexualität als Sünde und Seuche betrachten. Körperflüssigkeiten wie Tränen, Sperma, Schweiß, Speichel und Blut kommen in den sadomasochistischen Darstellungen öfter vor, z.B. als Sir Stephen O in den After vergewaltigt, beschreibt er anschließend, dass „alles, was er in sie ergossen habe, [...] wieder aus ihr ausfließen [werde], gefärbt vom Blut der Verletzung“ (Réage, 2001:113). Körperflüssigkeiten, die nach Butler mit der Übertragung der Seuche gleichgesetzt werden, stellen eine Neubesetzung der normativen Körperzonen dar. Die Körperflüssigkeiten werden im Werk im Gegensatz zu normativen Vorstellungen nicht mit Krankheiten in Beziehung gebracht. In „Rückkehr nach Roissy“ hebt O hervor, dass in Roissy „niemals Beschwerden wegen venerischer Ansteckung“ (Réage, 2001:282) gemeldet wurden, auch wenn die Sklavinnen mit über zehn Männern pro Tag sexuell verkehrten. Die Körpergrenzen im Werk werden deshalb durch die Schilderung der Erzählerin fortgehend in ihrer Bedeutung verschoben und mit Neutralität und Toleranz neubesetzt, ohne Sadomasochismus mit physischen oder psychischen Krankheiten in Verbindung zu bringen. Ferner dient der Samenerguss nicht der Reproduktion sondern der Lustgewinnung selbst.

## 8 Resümee

Ziel dieser Arbeit war es, zu analysieren ob sadomasochistische Repräsentationen in sadomasochistischer Literatur eine Verfestigung oder Verschiebung des normativen Geschlechterverhältnisses darstellen. Der Forschungsgegenstand der Analyse war die im Jahre 2012 publizierte Trilogie „Shades of Grey“, die Sadomasochismus zum Gegenstand ihrer Handlung macht. Um die Art der dargestellten sadomasochistischen Szenen auswerten zu können, wurde der über 50 Jahre ältere Roman „Die Geschichte der O“, ein grundlegendes Werk der sadomasochistischen Gattung, als Vergleich herangezogen.

Sadomasochistische Repräsentationen waren in der Porno-Debatte der 1980er, wie argumentiert wurde, äußerst umstritten, da sie einerseits aus feministischer Sicht als Verfestigung und andererseits von Seiten der Queer-AktivistInnen und -TheoretikerInnen als Verschiebung der vorherrschenden Machtverhältnisse der Geschlechter betrachtet wurden. Sadomasochistische Darstellungen wurden von FeministInnen wie Catherine MacKinnon als eine Art „Handeln“ wahrgenommen, welche die Ungleichheit der Geschlechter in der Gesellschaft noch verstärkten bzw. den ideologischen Boden der Ungleichheit bildeten. Queer-feministische AktivistInnen und TheoretikerInnen wie Rubin, Califia und Butler vertraten hingegen die Meinung, dass jene feministische Annahme, zum Legitimierungsdiskurs der heterosexuellen Matrix gehöre und damit die gezogenen Machtgrenzen der vorherrschenden Zweigeschlechtlichkeit hervorhebe und festschreibe.

Im Mittelpunkt der Diskussion stand die mögliche politische Wirkungsmächtigkeit von Repräsentationen auf die Realität. Wie Butler anhand ihrer Performanztheorie erklärt, sind Repräsentationen performative Sprachhandlungen, die in ihrer performativen Inszenierung entweder als illokutionäre oder perlokutionäre Akte gelingen oder misslingen können. Die Repräsentation als eine inszenierte Performanz erklärt die fortgehende Verinnerlichung von Normen und Konventionen, die auf einer gewissen Beständigkeit beruhen. Eine Verschiebung oder Subversion der vorherrschenden Machtverhältnisse wird somit erschwert. Auf der anderen Seite vermitteln die wiederholten Subjektivierungsprozesse der diskursiven Macht, dem Subjekt gleichzeitig die Mittel der Macht, um der vorherrschenden Machtstruktur entgegenzuwirken. Nach Butler folgt eine Verschiebung durch die gleichzeitige Verinnerlichung, Übertreibung und Resignifizierung der Geschlechterverhältnisse, die jene Performanz als Fiktion

aufdecken, was sie am Beispiel der Parodie aufzeigt. Die Repräsentation als eine Performanz hat demnach die Macht, Machtgrenzen zu verfestigen und gleichzeitig zu versetzen bzw. in ihrer Bedeutung zu verschieben.

Die feministische Kritik an sadomasochistischen Darstellungen drehte sich um die klare Grenzziehung zwischen Dominanz und Unterwürfigkeit in Form von rituellen Gewaltanwendungen, um jene Grenze zu bekräftigen. Wie sich in der Analyse der Werke offenbarte, wurden die Geschlechterverhältnisse entlang jener Grenze einerseits vertraglich und andererseits durch performative Äußerungen von Befehlen und Regeln gezogen. In der performativen Umsetzung der Grenze wurden hingegen Unterschiede festgestellt. In „Shades of Grey“ wurde die vertraglich gezogene Grenze nur ansatzweise performativ umgesetzt. Während in der „Geschichte der O“ jene Grenze parallel zu der sadomasochistischen Praxis verwirklicht wurde. Die Trilogie „Shades of Grey“ entpuppt sich im Vergleich zu der „Geschichte der O“ eher als ein Märchen, welches traditionelle Geschlechterverhältnisse, die auf Liebe, Ehe und Reproduktion bauen, widerspiegelt.

Wie in der Masterarbeit argumentiert wurde, stellt Sadomasochismus eine abweichende Sexualität bzw. queeres Sexualverhalten dar, da es im medizinischen Diskurs als Perversion diagnostiziert wurde und aufgrund dessen gesellschaftlich verpönt ist. Diese Festschreibung der sadomasochistischen Praxis als psychische Krankheit wird in „Shades of Grey“ aus dem Blickwinkel der Erzählerin Anastasia Steel fortgehend hervorgehoben, da sie ihren Liebhaber, den sadistischen Christian Grey als Perversen beschreibt. Im Werk wird Sadomasochismus mit Kriminalität, wie Mord, Prostitution, Drogenkonsum, Kindesmissbrauch, sowie psychischer Instabilität ausgehend von der Perspektive der Erzählerin in Verbindung gebracht.

Der Sadist Christian Grey wird durch die Linse einer normativen Erzählperspektive betrachtet, eine Perspektive, welche den konventionellen Werten der heterosexuellen Matrix entspricht. Anastasia Steel als Verkörperung der heterosexuellen Norm wirkt innerhalb eines einflussreicheren Machtsystems auf Christian Grey ein, um ihn von seinem abweichenden Verhalten abzuwenden und wiederum an die normativen Regeln einer konventionellen Liebesbeziehung anzupassen. Sadomasochismus wird im Werk als gesellschaftliches Problem bzw. Gefahr dargestellt, das jedoch innerhalb eines bestimmten heteronormativen Rahmens ausgeübt werden darf. Die literarische Performanz des Werkes stellt deshalb keine Verschiebung, sondern eine Verfestigung der heterosexuellen Norm dar.



„Die Geschichte der O“ hingegen präsentiert im Vergleich zu „Shades of Grey“ ein neutraleres Bild von Sadomasochismus. Die Perspektive der Erzählerin kriecht durch die Linse der Neutralität einen objektiveren Blick auf die sadomasochistische Welt, die sie eher zu beschreiben als zu erklären, bewerten oder rechtfertigen versucht. Die Erzählerin O, zugleich Beobachterin und Erduldende, markiert ein wechselwirkendes Verhältnis von erleben, erdulden und beobachten. Die Erzählerin kann sich daher in die Figuren versetzen und ihre Vorlieben verstehen, was die Erzähleinstellung ebenfalls wiedergibt.

Die Repräsentation der Figuren, wie die Darstellung der sadomasochistischen Praxis, zeigt trotz der Grenzziehung zwischen Dominanz und Unterwerfung diverse Grenzüberschreitungen bzw. Verschiebungen auf. Es ist die Überspitzung der sadomasochistischen Rollenteilung selbst, die eine Verschiebung der gesetzten Grenze ermöglicht. Auch wenn die Grenze entlang der traditionellen Geschlechterrollen inszeniert wird, bildet die Unterscheidung zwischen Unterwerfung und Dominanz das Machtfeld und nicht Geschlecht oder Sexualität. Die performative Umsetzung der Beziehung Dominanz/Unterwürfigkeit widerspricht einem normativen Verständnis einer heterosexuellen Beziehung, die auf Liebe und Familie baut. Auch wenn die Repräsentationen der Geschlechtsidentität nicht direkt die Natürlichkeit des Geschlechts anfechten, bricht O in ihrer weiblichen Performanz das traditionelle Bild der Weiblichkeit durch Prostitution und ihre bisexuellen Tendenzen auf. Ihr sexuelles Verlangen nach jungen Mädchen, wie der 15-jährigen Natalie, die O mit Pädophilie in Verbindung bringt, verschiebt die Grenzen ihrer Geschlechtsidentität und ihrer Sexualität in den Bereich der Kriminalität.

In ihrer Vorliebe für Frauen übernimmt O eine dominante Rolle, die sie mit Freiheit und Macht besetzt, aber gleichzeitig mit Männlichkeit assoziiert, was wiederum als Verfestigung entlang eines hierarchischen Verhältnisses von Männlichkeit und Weiblichkeit gelesen werden kann. Trotz der Assoziation bewegt sie sich zwischen den klar abgegrenzten Rollen und schlüpft wie in der Travestie abwechselnd in diese hinein, was im Butler'schen Sinne die Geschlechtsidentität und die Sexualität als Fiktion entblößt. Die unterwürfige wie die dominante Rolle repräsentieren eine andersgeartete Inszenierung von Macht, die O, je nach Rolle, zu ihrem Vorteil anwendet. Ihre Gebieter, die sie zu beherrschen scheinen, werden von O zu Lustobjekten ihrer unterwürfigen Macht, deren Ziel die Liebe, die Lüsternheit und das Transzendieren ihrer physischen

und psychischen Grenzen ist. O verkörpert daher die dominante wie die unterwürfige Rolle, was eine Verschiebung der Grenze bedeutet.

Die Liebe und die Lüsternheit werden im Roman ebenfalls einer Bedeutungsverschiebung unterzogen und mit Unterwerfung, Gewalt und Schmerz gleichgesetzt. Die Liebe als erotisierte Gewalt wird auf Os Körper durch die Folter und Vergewaltigungen performativ gezeichnet und eingepägt, was eine weitere Verschiebung der Körpergrenzen und Öffnungen bedeutet. „Die Geschichte der O“ stellt daher, im Gegensatz zu feministischen Meinungen, eine Vielfalt an Verschiebungen der heterosexuellen Norm dar. Während „Shades of Grey“ trotz der sadomasochistischen Repräsentationen die Geschlechterverhältnisse verfestigt, repräsentiert „Die Geschichte der O“ trotz des heterosexuellen Rahmens des Werkes eine Verschiebung der normativen Performanz der Geschlechterverhältnisses und der Sexualität die auf Liebe, Ehe, Reproduktion und Familie basiert.

## 9 Bibliographie

- Bauer, Robin (2005). *When Gender Becomes Safe, Sane and Consensual*. In Elahi Haschemi Yekanis & Beatrice Michaelis (Hg.Innen) Quer durch die Geisteswissenschaften. Perspektive der Queer Theoy. Berlin: Querverlag, S. 73-86
- Beckmann, Andrea (2009). The Social Construction of Sexuality and Perversion. Deconstructing Sodomasochism. London: Palgrave Macmillen
- Bublitz, Hannelore (2005). Judith Butler zur Einführung, 2. Aufl. Hamburg: Junius Verlag
- Butler, Judith (1991). Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Butler, Judith (1995). Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen von Geschlecht. Berlin: Berlin Verlag
- Butler, Judith (2001). Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Butler, Judith (2006). Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Califia, Pat (1987). *A Personal View of the History of the Lesbian S/M Community and Movement in San Francisco*. In Samois (Hg.Innen) Coming to Power: Writings and Graphics on Lesbian S/M, 2. & 3. Aufl. Boston: Alyson Publications
- Carter, Angela (2000). *Polemical Preface: Pornography in the Service of Women*. In Drucilla Cornells (Hg.in) Feminism and Pornographie. New York: Oxford University Press, S. 551-568
- Deforges, Régine & Réage, Pauline (2000): Die „O“ hat mir erzählt. Hintergründe eines Bestsellers. Hamburg: Charon Verlag
- Degele, Nina (2008). Gender/Queer Studies. Germany: W. Fink
- Deja, Christine (1991). FrauenLust und Unterwerfung. Geschichte der O und Neun Wochen und drei Tage. Germany: Kore Edition
- Douglas, Mary (1988). Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Fechter, Alexander (2007). Konstruktion der Frauenfigur im sadomasochistischen Film am Beispiel der "Geschichte der O". Dipl.-Arb. Universität Wien

- Freud, Sigmund (1923). *Die infantile Genitalsorganisation*. Eine Einschaltung die die Sexualtheorie. In Sigmund Freuds (1978) Werkausgabe in zwei Bänden: 1 Elemente der Psychoanalyse. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, S. 330-333
- Freudenberger, Silja (2003). *Repräsentation. Ein Ausweg aus der Krise*. In Silja Freudenbergers & Hans Jürg Sandkühlers (Hg.Innen) Repräsentation, Krise der Repräsentation, Paradigmenwechsel. Ein Forschungsprogramm in Philosophie und Wissenschaften. Frankfurt am Main: Lang Verlag, S. 71-102
- Gelfert, Hans-Dieter (2004). Wie interpretiert man einen Roman?. Stuttgart: Reclam Verlag
- von Hoff, Dagmar (2009). *Performanz / Repräsentation*. In Christine von Brauns & Inge Stephans (Hg.innen) Gender@Wissen, 2. Aufl. Köln: Böhlau Verlag, S. 185-202
- Iser, Wolfgang (1991). Das Fiktive und das Imaginäre. Frankfurt an Main: Suhrkamp
- James, E. L. (2012a). Shades of Grey. Geheimes Verlangen. München: Wilhelm Goldmann Verlag
- James, E. L. (2012b). Shades of Grey. Gefährliche Liebe. (elektr. Fassung). München: Wilhelm Goldmann Verlag
- James, E. L. (2012c). Shades of Grey. Befreite Lust. (elektr. Fassung). München: Wilhelm Goldmann Verlag
- Janoschek, Sabine (2008). Gefesselt im Netz. Eine qualitative Untersuchung zur BDSM-Online-Community. Dipl.-Arb. Universität Wien
- Jeffreys, Sheila (1993). The Lesbian Heresy. Australia: Spinifex Press
- Kilian, Eveline (2008). *Transgender im Film: Boys Don't Cry*. In Nina Degeles (Hg. in) Gender/Queer Studies. Germany: W. Fink, S. 220-234
- Koppe, Susanne (2008). *Sexarbeit zwischen patriarchaler Ausbeutung und emanzipatorischer Subversion*. In Nina Degeles (Hg. in) Gender/Queer Studies. Germany: W. Fink, S. 193-207
- MacKinnon, Catherina A. (2000). *Not a Moral Issue*. In Drucilla Cornells (Hg.in) Feminism and Pornography. New York: Oxford University Press, S. 168-197
- MacKinnon, Catherina A. (2007). Women's Lives, Men's Laws. United States: Harvard University Press

- Müller, Anna-Lisa (2009). Sprache, Subjekt, Macht bei Judith Butler. Marburg: Tectum Verlag
- Münzing, Claudia (2008). *Pornografie zwischen PorNo und PorYes*. In Nina Degeles (Hg. in) Gender/Queer Studies. Germany: W. Fink, S. 207-220
- Passig, Kathrin & Strübel, Ira (2000). Die Wahl der Qual. Handbuch für Sadomasochisten und solche, die es werden wollen. Hamburg: Rowohlt Verlag
- Perko, Gudrun (2008). *Wissenschaftstheoretische Grundlagen zu Queer Theory als Hintergrundfolie von Queer Reading*. In Anna Babkas & Susanne Hochreitners (Hg.innen) Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen. Göttingen: Vienna University Press, S. 69-88
- Réage, Pauline (2001). Geschichte der O. München: Langen Müller Verlag
- Rubin, Gayle (1999). *Thinking Sex: Notes for a radical Theory of the politics of sexual Theory*. In Richard Parkers und Peters Aggletons (Hg.er) Culture, Society and Sexuality. A Reader, 1. Aufl. London: UCL Press, S. 143-178
- Sandkühler, Hans Jörg (1999). *Repräsentation*. In ders. (Hg.er), Enzyklopädie Philosophie, 2 Bde. Hamburg: Felix Meiner Verlag, S. 1384-1389
- Sandkühler, Hans Jörg (2010). *Abbild/Abbildtheorie/Wierderspiegelungstheorie*. In ders. (Hg.), Enzyklopädie Philosophie, 1 Bde. Hamburg: Felix Meiner Verlag, S. 3-7
- Scales, Ann (2000). *Avoiding Constitutional Depression. Bad Attitudes and the Fate of Butler*. In Drucilla Cornells (Hrsg.in) Feminism and Pornographie. New York: Oxford University Press, S. 318-344
- Sontag, Susan (2006). *Die pornographische Phantasie*. In Susan Sontags (Hg.in) Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S. 48-87
- Usher, Jane (1997). Fantasies of Femininity: Reframing the Boundaries of Sex. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press
- Weber, Max (1984). Soziologische Grundbegriffe. Tübingen: Mohr Verlag
- Wisemann, Jay (1996). SM 101. A Realistic Introduction, 2. Aufl. United States: Greenery Press
- Wittgenstein, Ludwig (1921/22). *Logisch-Philosophische Abhandlung*. In Wilhelm Ostwalds (Hg.er) Annalen der Naturphilosophie. Germany: Kegan Paul

## 10 Internetrecherche

Bedell, Geraldine (2004). I wrote the Story of O. Geholt am 16. April 2013: <http://www.guardian.co.uk/books/2004/jul/25/fiction.features3>

Siebenhaar, Hans-Peter & Krieger, Regina (2012). Erotik-Roman treibt E-Book-Verkauf an. Geholt am 15. April 2013: <http://www.handelsblatt.com/unternehmen/it-medien/buchmarkt-erotik-roman-treibt-e-book-verkauf-an/6985080.html>

Thomas, Liz (2012). Jumping on the bonkbuster bandwagon! Mummy porn takes over as Mills & Boon launch new series to rival hit Fifty Shades Of Grey. Geholt am 12. März 2013: <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2168142/Fifty-Shades-Of-Grey-mummy-porn-takes-Mills--Boon-launch-rival-book-series.html>

## **11 Anhang**

### **Abstract**

#### **Deutsch:**

In der Genderforschung wird vom theoretischen Ansatz ausgegangen, dass Geschlecht ein soziales Konstrukt sei. Von diesem Ansatz ausgehend wird die sadomasochistische Darstellung in der Trilogie „Shades of Grey“ von E.L. James und des Romans „Die Geschichte der O“ von Pauline Réage analysiert. Das Ziel der Analyse ist es, die Repräsentation der Geschlechterverhältnisse in beiden Romanen in Bezug auf sadomasochistische Unterwürfigkeit und Dominanz zu erforschen. Sadomasochistische Darstellungen werden öfter, wie argumentiert wird, von feministischer Seite als Überspitzung und Legitimierung der Geschlechterungleichheit angesehen. Im Mittelpunkt der theoretischen Überlegungen steht das subversive bzw. queere Potential der literarischen Inszenierung von Sadomasochismus in einem heterosexuellen Rahmen. Romane haben aufgrund ihrer Fiktionalität die Möglichkeit, alternative Perspektiven auf das Geschlechterverhältnis und Sexualität zu liefern. Es wird versucht, einen differenzierteren Blick auf die literarische Konstruktion von Geschlecht und Sexualität in sadomasochistischen Darstellungen anhand Judith Butlers Performanztheorie und Gayle Rubins Theorie über Sexualität zu bieten. Die Perspektive und Einstellung der Erzählerinnen der Romane werden anhand Hans-Dieter Gelferts Erzählanalyse interpretiert und mit Butlers und Rubins Theorie in Verbindung gebracht. Durch den Blick der Erzählerinnen wird einerseits veranschaulicht, inwiefern die gezogene Grenze zwischen Dominanz und Unterwürfigkeit normative Geschlechterverhältnisse in ihrer Performanz verfestigt. Andererseits wird analysiert, wie die sadomasochistische Rollenverteilung normative Geschlechterverhältnisse verschiebt. Die Ergebnisse der Analyse zeigen, dass der Weltbestseller „Shades of Grey“ durch die Einstellung der Erzählerin die normativen Geschlechterverhältnisse untermauert und Sadomasochismus als Abweichung darstellt, während der sadomasochistische Roman „Die Geschichte der O“ durch die Einstellung der Erzählerin normative Geschlechterverhältnisse die auf Liebe und Familie bauen verschiebt.

## **Englisch:**

The aim of this Master Thesis is to analyse the construction of gender and sexuality in terms of sadomasochistic submission and dominance in the novels "Shades of Grey" by E. L. James and "The Story of O" by Pauline Réage. Sadomasochistic representations in literature and film have been perceived by radical feminists to be the ideological foundation of gender inequality. Whereas Queer activists and theorists, have criticised this political and theoretical assumption for reinforcing essentialist ideas about gender and sexuality. The theoretical objective is therefore to offer a more nuanced view on gender and sexuality in sadomasochistic representations based on Judith Butler's performance theory and Gayle Rubin's theory of sexuality. The focus of the theoretical considerations is the subversive and queer potential of the literary representation of sadomasochism in a heterosexual context. Central to the analysis is to answer the following question: How does sadomasochistic representations reinforce or deconstruct normative ideas of gender relations and sexuality? The viewpoint of the narrator in the novels is of relevance for the way gender, sexuality and sadomasochism are constructed and perceived. Additionally the novels will be analysed in accordance to Hans-Dieter Gelferts narrative theory, whereas Butlers and Rubins theory provides the theoretical framework of the study. The results of the study demonstrates that representations in the novel "Shades of Grey" reinforce normative gender performance despite the sadomasochistic content of the narrative. The "The Story of O" a renowned sadomasochistic Novel on the other hand offers a deviant view on gender relationships and sexuality.



## Lebenslauf

### PERSÖNLICHE DATEN

---

NAME Berglind Prunner  
GEBURTSORT Reykjavik/Island  
NATIONALITÄT Österreich

### AUSBILDUNG

---

Seit 2009 Studium Gender Studies  
2008 Toefl Englisch Certificate.  
2007 Bachelor in Germanistik an der Universität Island.  
2007 Führerschein B und D.  
2002 Ausbildung als staatlich geprüfte Fremdenführerin in Island.  
2001 Abitur in Sprachwissenschaften.

### BERUFSERFAHRUNG

---

2002-2013 Freiberufliche Reiseleiterin für die Reiseunternehmen Katla DMI, Guðmundur Jónasson, Atlantik, Highlander, Teitur Jónasson in Reykjavik/Island, Iceland Travel, Eberhardt Reisen, Fischer Reisen und Set-Reisen.  
2011-2013 Kursleiterin für Isländisch an der VHS Wieder Urania.  
2005-2012 Driverguide für Katla DMI, Luxury Adventure Tours, Island-protravel und Highlander.  
2007 Buchhaltungsassistentin bei der Buchhaltungsfirma Talnaberg.

### SONSTIGE KENNTNISSE

---

#### **Fremdsprachen:**

Isländisch: Muttersprache  
Deutsch: sehr Gut  
Englisch: sehr Gut  
Spanisch: Grundkenntnisse