

Christa Binswanger

Sexualität Geschlecht Affekt

Sexuelle Scripts als Palimpsest
in literarischen Erzähltexten und
zeitgenössischen theoretischen Debatten

KONTROVERSE

MEINE STUDIE GREIFT MIT DEM BEGRIFF DES SEXUELLEN SCRIPTS
DAS SOZIALKONSTRUKTIVISTISCHE VERSTÄNDNIS VON SEXUALITÄT
UND ENTWICKELT ES IM DIALOG MIT NEUEREN THEORETISCHEN
POSITIONEN DER GENDER STUDIES, AFFECT STUDIES, DER
SEXUALWISSENSCHAFTEN UND NICHT ZULETZT DURCH DIE
LITERARISCHEN TEXTE WEITER. DER SOZIALKONSTRUKTIVISTISCHE
AUSGANGSPUNKT DER SEXUAL SCRIPT THEORY LÄSST SICH IN
FOLGENDE ERÄUTERT WIRD. MIT DER METAPHER DES PALIMPEST
DIE MATERIALITÄT DES KÖRPERS ZURÜCKBINDEN. SEXUALITÄT WIRD
IN MEINER STUDIE ALS LEBENSLÄNGER, SOCIAL GEMACHTER, KULTUR
KODIERTER, HISTORISCH VERÄNDERBARER, SICH KÖRPERLICH
MANIFESTIERENDER MUSTERN FOLGENDER PROZESS DER BESTIMMTEN
BEGEGNUNG DES SELBST MIT ANDEREN UND MIT SICH SELBST VER
... DIE ERWEITERUNG DER SEXUAL SCRIPT THEORY DURCH AFFECT
THEORY WEIST AUF DEN EIGENSINN VON KÖRPERLICHKEIT SOWIE
AFFEKTIVE SYMBOLE VON KÖRPERLICHKEIT VERSTÄNDNIS FASST DIE
KOMPLEXEN VERHÄLTNISSEN ZWISCHEN KÖRPERLICHKEIT UND
DER MATERIALITÄT DER KÖRPERLICHKEIT UND DEN THEORETISCHEN
NORMIERENDEN RAHMENEN.

[transcript] GenderStudies

Christa Binswanger
Sexualität – Geschlecht – Affekt

Gender Studies

Christa Binswanger (PD Dr.) ist Kulturwissenschaftlerin und leitet den Fachbereich Gender und Diversity an der Universität St. Gallen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind u.a. Geschlecht und Sexualität, geschlechtergerechter Sprache und Affect Studies.

CHRISTA BINSWANGER

Sexualität – Geschlecht – Affekt

**Sexuelle Scripts als Palimpsest in literarischen Erzähltexten
und zeitgenössischen theoretischen Debatten**

[transcript]

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-verlag.de

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Marlies Löcker, fernbedienen . graphic design bureau

Lektorat: Maria Matschuk

Korrektorat: Annick Bosshart

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5168-3

PDF-ISBN 978-3-8394-5168-7

EPUB-ISBN 978-3-7328-5168-3

<https://doi.org/10.14361/9783839451687>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Danksagung	11
1 Einleitung	13
1.1 Geschlecht, Sexualität und Narrativität.....	16
1.2 Theoretische Debatten zu Sexualität und Geschlecht von der Nachkriegszeit bis heute	18
1.3 Affekt, Sexualität und Geschlecht.....	20
1.4 Sexuelle Scripts als Palimpsest: Palimpsestische Lektüre männlicher und weiblicher Sexualität	22
1.5 Thematische Schwerpunkte, Auswahl literarischer Texte und Analyseanordnung	23
1.5.1 Sexualität und Geschlecht im Zeichen von Scham, Scheitern und Befreiung.....	23
1.5.2 Sexualität und Geschlecht im Zeichen von Angst, Trauma und Metamorphose.....	24
1.5.3 Sexualität und Geschlecht im Zeichen von Undoing Affect, Krise und Entgrenzung.....	26
1.6 Palimpsestische Lektüre von Literatur und Theorie zu Sexualität und Geschlecht: Literatur als kritische Intervention	29
2 Sexuelle Scripts als Palimpsest	33
2.1 Sexual Script Theory: Gagnon und Simon (1973).....	34
2.1.1 Script Theory.....	36
2.1.2 Sexual Script Theory von den 1970er Jahren bis heute	38
2.2 Die Metapher des Palimpsests	43
2.3 Historisierung von Sexualität.....	45
2.4 Geschlechterkonfiguration in der Sexualität von der bürgerlichen Moderne zur neosexuellen Revolution	47
2.5 Subjekte der Sexualität: Von der Psychoanalyse zu Affect Studies	54
2.6 Sexualität, gender-orientierte Erzähltheorie und narrative Identität	59
2.7 Synopse: Sexuelle Scripts als Palimpsest in literarischen Erzähltexten am Übergang der Moderne zur Spät- oder Postmoderne	63

3	Palimpsestische Lektüre	67
3.1	Die drei Ebenen palimpsestischer Lektüre	68
3.1.1	Lektüre kultureller sexueller Scripts	68
3.1.2	Lektüre interpersoneller sexueller Scripts	69
3.1.3	Lektüre intrapsychischer sexueller Scripts	70
3.2	Dialogische Lektüre sexueller Scripts	70
3.3	Quer-Lektüre (<i>queer reading</i>).....	72
3.4	Transdisziplinäre palimpsestische Lektüre sexueller Scripts.....	75
4	Sexualität und Geschlecht: Scham, Scheitern und Befreiung	77
4.1	Max Frischs <i>Stiller</i> (1954).....	80
4.1.1	Einführung	80
4.1.2	<i>Stiller</i> : Plot und Erzählanlage.....	82
4.1.3	Sexuelle Scripts in <i>Stiller</i>	84
4.1.4	Interpersonelle sexuelle Scripts	85
4.1.4.1	Männliches Scheitern	85
4.1.4.2	Gelingendes aussereheliches heterosexuelles Script.....	87
4.1.4.3	Scheiterndes, schamvolles Script in der Ehe	88
4.1.4.4	Weibliche Lust im <i>male gaze</i>	92
4.1.4.5	Hemmungsloses männliches Script	95
4.1.5	Intrapsychische sexuelle Scripts.....	96
4.1.5.1	Westernheld White	96
4.1.5.2	Die Ermordung animalischer Weiblichkeit im Traum	99
4.1.6	Kulturelle sexuelle Scripts	100
4.1.6.1	<i>Othering</i> Schwarzer Weiblichkeit	100
4.1.6.2	Sinn der Ehe	102
4.1.6.3	Weibliche aussereheliche Affäre	104
4.1.6.4	Kunst versus Sinnenrausch	105
4.1.6.5	Schamvolle Homosexualität	108
4.1.7	Palimpsestische Lektüre: <i>Stiller</i> als ein Roman, der die dualen sexuellen Geschlechter-Scripts in Bewegung setzt.....	110
4.2	Verena Stefan <i>Häutungen</i> (1975)	114
4.2.1	Einführung	114
4.2.2	<i>Häutungen</i> : Plot und Erzählanlage	117
4.2.3	Sexuelle Scripts in <i>Häutungen</i>	121
4.2.4	Interpersonelle sexuelle Scripts.....	123
4.2.4.1	Heterosexuelle Scripts.....	123
4.2.4.2	Sexualitätsmüdigkeit.....	127
4.2.4.3	Weibliche gleichgeschlechtliche Scripts	128
4.2.5	Kulturelle sexuelle Scripts	131
4.2.5.1	<i>Shaming</i> des weiblichen sexuellen Körpers	131

4.2.5.2	Der heterosexuelle Orgasmus im Patriarchat.....	134
4.2.6	Intrapsychische sexuelle Scripts	137
4.2.6.1	Weibliche versus männliche Sexualität	137
4.2.6.2	Eros des Schreibens	138
4.2.7	Palimpsestische Lektüre: Festigung sexueller Geschlechter-Scripts und Befreiung der weiblichen Sexualität von Scham in <i>Häutungen</i>	140
4.3	Synopse: Scham, Scheitern und Befreiung in <i>Stiller</i> und <i>Häutungen</i>	144
5	Sexualität und Geschlecht: Angst, Trauma und Transgression	151
5.1	Guido Bachmann <i>Gilgamesch</i> (1966).....	156
5.1.1	Einführung	156
5.1.2	<i>Gilgamesch</i> : Plot und Erzählanlage	159
5.1.3	Sexuelle Scripts in <i>Gilgamesch</i>	163
5.1.4	Interpersonelle sexuelle Scripts.....	164
5.1.4.1	Transgressiver Knaben-Eros im Zeichen des Stigmas und des Unausweichlichen	164
5.1.4.2	Transgressiver Knaben-Eros im Zeichen von Gewalt	167
5.1.4.3	Intergenerationaler Eros	170
5.1.4.4	Heterosexuelle interpersonelle Scripts: Prostitution, Voyeurismus und Vergewaltigung	172
5.1.5	Kulturelle sexuelle Scripts	173
5.1.5.1	Disziplinierung homosozialen Begehrens und Doppelmoral bei den Vertretern der Ordnung	173
5.1.5.2	Männliche gleichgeschlechtliche Sexualität im Zeichen von Stigma und Gewalt in der Knabenerziehungsanstalt.....	175
5.1.6	Intrapsychische sexuelle Scripts.....	175
5.1.6.1	Alpträume und Penetrationsmetaphern	175
5.1.6.2	Rolands Tagtraum in der psychiatrischen Klinik: Sexuelle Scripts als Trauma.....	177
5.1.6.3	Kunst als transformativer Eros der De- und Rekomposition von Trauer	179
5.1.7	Palimpsestische Lektüre: Trauma und Transgression als konstitutiv für den gleichgeschlechtlich männlichen Eros in <i>Gilgamesch</i>	180
5.2	Elfriede Jelinek <i>Die Klavierspielerin</i> (1983).....	184
5.2.1	Einführung	184
5.2.2	<i>Die Klavierspielerin</i> : Plot und Erzählanlage	188
5.2.3	Sexuelle Scripts in <i>Die Klavierspielerin</i>	191
5.2.4	Kulturelle und intrapsychische sexuelle Scripts	192
5.2.4.1	Mutterbeziehung, Trauma und weibliches Begehren.....	192
5.2.4.2	Selbstverletzendes Verhalten, Trauma und Angst	195
5.2.4.3	Weibliche Sexualität als Mangel und Verwesungsfantasie.....	198

5.2.4.4	Penetration als Instrumentalisierung, Schmerz und Auslöschung des Selbst	200
5.2.4.5	Markt- und Konsumlogik der Fleischeslust	202
5.2.4.6	Weibliche Unterwerfung im männlichen Script	203
5.2.5	Interpersonelle sexuelle Scripts.....	204
5.2.5.1	Weibliches Script zwischen erregender Schaulust und Fühllosigkeit ..	204
5.2.5.2	Inzestuöse Tochter-Mutter-Transgression	207
5.2.5.3	Unterwerfung, S/M und die Re-Inszenierung von Trauma im heterosexuellen Script.....	208
5.2.6	Palimpsestische Lektüre sexueller Scripts: Trauma und Kriegszustand im heterosexuellen Geschlechterverhältnis	214
5.3	Synopse: Angst, Trauma und Transgression in <i>Gilgamesch</i> und <i>Die Klavierspielerin</i>	219
6	Sexualität und Geschlecht: Undoing Affect, Krise und Entgrenzung	225
6.1	Juli Zeh <i>Spieltrieb</i> (2004)	228
6.1.1	Einführung	228
6.1.2	<i>Spieltrieb</i> : Plot und Erzählanlage	231
6.1.3	Sexuelle Scripts in <i>Spieltrieb</i>	235
6.1.4	Kulturelle sexuelle Scripts	237
6.1.4.1	In Konflikt mit dem hyperfemininen »Prinzessinnen-Script«	237
6.1.4.2	Weibliche Adoleszenz und Undoing Affect in der Mutterbeziehung	239
6.1.5	Intrapsychische sexuelle Scripts.....	242
6.1.5.1	Weibliches adoleszentes (Un-)Doing von Gefühlen und Kontrollverlust	242
6.1.5.2	Männliche adoleszente sexuelle und emotionale Impotenz	243
6.1.6	Interpersonelle sexuelle Scripts.....	246
6.1.6.1	Eros der Rede im weiblich gleichgeschlechtlichen Script	246
6.1.6.2	Sexueller Übergriff durch Peers	246
6.1.6.3	Männliche Entjungferung ohne Konsens	247
6.1.6.4	Spiel, Medialität und sexuelle Scripts jenseits von Romantik.....	249
6.1.6.5	Weibliche Entjungferung per Dildo	250
6.1.6.6	Von Nötigung und Erpressung zu einem dialogischen Script	252
6.1.7	Palimpsestische Lektüre: Postmoderne Durchquerung adoleszenter Geschlechterpositionen	257
6.2	Marlene Streeruwitz <i>Kreuzungen</i> . (2008).....	260
6.2.1	Einführung	260
6.2.2	<i>Kreuzungen</i> : Plot und Erzählanlage	264
6.2.3	Sexuelle Scripts in <i>Kreuzungen</i>	270
6.2.4	Intrapsychische und interpersonelle sexuelle Scripts.....	272
6.2.4.1	Die asiatischen Prostituierten	272
6.2.4.2	Gescheiterte »nachbürgerliche Neigungsehe«	273

6.2.4.3	Der gewalttätige und übergriffige Vater und die Missbrauchsgenealogie	275
6.2.4.4	Selbstgenügsamkeit und hermaphroditischer Akt der Neugeburt	276
6.2.4.5	Kotkunst und Voyeurismus	277
6.2.4.6	Ehevertrag und In-vitro-Befruchtung	279
6.2.5	Kulturelle sexuelle Scripts	280
6.2.5.1	Heterosexualität und der Missbrauch der Frauen.....	280
6.2.5.2	<i>Male gaze</i> : Auf den Spuren der geheimnisvollen Frau in Venedig.....	281
6.2.5.3	Fragment einer Sprache der Liebe	282
6.2.5.4	Psychoanalyse in Komplizenschaft mit Hegemonie.....	283
6.2.6	Palimpsestische Lektüre: Von Hypersexualität zu Asexualität – Paranoia des Geschlechterverhältnisses.....	284
6.3	Synopse: Undoing Affect, Krise und Entgrenzung in <i>Spieltrieb</i> und <i>Kreuzungen</i>	288
7	Fazit: Sexualität, Geschlecht und Affekt von Frisch bis Streeruwitz	293
7.1	Sexuelles Selbst, Geschlecht und Affekt.....	294
7.1.1	Sexualität im Zeichen von Scham, Scheitern und Befreiung.....	295
7.1.2	Sexualität im Zeichen von Angst, Trauma und Metamorphose	297
7.1.3	Sexualität im Zeichen von Undoing Affect, Krise und Entgrenzung	298
7.2	Ko-Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit sowie von Homosexualität und Heterosexualität	300
7.3	(Neo-)Sexualität und Wahrheit	301
7.4	Transformationspotential der Sexualität	303
8	Bibliographie: Theoretische Texte, Primärtexte und Forschungsliteratur	305

Danksagung

Diese Arbeit hat einen langen Abschnitt in meinem Leben begleitet, und viele Menschen haben mich dabei wesentlich unterstützt – dafür möchte ich meinen tiefen Dank aussprechen.

Andrea Maihofer danke ich an erster Stelle: Sie hat mich für drei Jahre am Zentrum Gender Studies und am Graduiertenkolleg der Universität Basel affiliert und meine Forschung möglich gemacht. Viele wertvolle Anregungen habe ich von ihr erhalten. Auch allen Graduierten sei an dieser Stelle für bereichernde Diskussionen herzlich gedankt. Mein Forschungsaufenthalt wurde durch ein Marie-Heim-Vögtlin-Stipendium des Schweizerischen Nationalfonds gesichert – so gilt dem SNF Dank für die Finanzierung meines Wiedereinstiegs in die Wissenschaft.

Margaret Bridges, Kathy Davis, Eveline Kilian und Brigitte Schnegg waren zu unterschiedlichen Zeitpunkten wunderbare und grosszügige Mentorinnen, die diese Arbeit und meinen akademischen Weg wesentlich unterstützt haben.

Viele Kolleg_innen haben mir ein konstruktives Feedback auf diese Arbeit gegeben und mich durch *academic friendship* gestärkt. Namentlich bedankt seien Andrea Zimmermann, Angelika Baier, Moni Götsch, Anika Thym, Lotta Samelius, Suruchi Thapar-Björkert, Benno Gammerl, Gabriele Dietze, Melanie Rohner, Carolin Schurr, Tanja Schneider, Sophie Rudolph, Jörg Metelmann, Karen Lambrecht, Andreas Nievergelt, Sabina Zimmermann, Barbara Jeltsch und Sara Landolt.

Meine Habilitation hat profitiert von einem Forschungsaufenthalt am Centre of Gender Excellence (GEXcel) an der Universität Linköping. Den Leiterinnen Nina Lykke und Babro Wyma danke ich für die Förderung meines Projektes, die ich an ihrem Zentrum erfahren habe, für die gelebte akademische Dialogkultur unter mehr als dreissig Fellows und für die Finanzierung des Forschungsaufenthaltes.

An der School of Humanities and Social Sciences der Universität St.Gallen konnte ich die Arbeit abschliessen. Hier danke ich im besonderen Ulrike Landfester und Franz Schultheis für die Begutachtung sowie der Kulturwissenschaftlichen Abteilung für die Unterstützung und Annahme dieser Habilitationsschrift. Helmut Puff und Andrea Maihofer haben die Arbeit als externe Gutachter_innen bewertet – hierfür gilt ihnen mein Dank.

Bei den Korrekturen und beim Layout sind mir Margit Werk Albers und Annick Bosshart mit grosser Präzision zur Seite gestanden. Maria Matschuk schulde ich besonderen Dank für das sorgfältige und fundierte Lektorat.

Ermutung und mannigfaltige Unterstützung habe ich erfahren von meinen Eltern Annemie und Ulrich Binswanger, Axel Gerhardt, Anja Hermann, Verena Klingler und Cora Pauli – auch ihnen gilt mein grosser Dank. Unsere Kinder Vera und Milena sowie unsere Nichte Phöbe sind während der Habilitation herangewachsen und haben den Prozess wesentlich mitgeprägt – sie sind dem Text in besonderer Weise eingeschrieben. Ich danke ihnen für die Geduld, die sie meiner wissenschaftlichen Arbeit entgegenbringen.

Diese Studie widme ich meinem Lebenspartner Jörg Schlatter.

1 Einleitung

Es gab Schichten der Wirklichkeit, offen zugängliche und verborgene, und wer sich für die verborgenen Schichten interessierte, brauchte Helfer, die einen zu unterweisen wußten in der Kunst, sich durch das Zugängliche nicht ablenken zu lassen, es brauchte Hinweise nicht auf Phänomene in der Welt, sondern auf Sprachen, mit denen sie zu erschließen wären, auf Wege, die Schichten abzutragen und zu entblättern, um zu anderen Wahrnehmungen der Wirklichkeit zu gelangen.

Carolin Emcke (2012: 71)

In *Wie wir begehren* (2012) blickt Carolin Emcke in die eigene Geschichte zurück, beginnend mit der Adoleszenz in den 1970er Jahren.¹ Sie fragt danach, welche Rolle Begehren seither in ihrem Leben gespielt hat, und schildert die vielen komplexen Prozesse, die dazu führten, unterschiedliche Formen eigenen Begehrens zu erkennen, zu leben und eine Sprache dafür zu finden. Einer der vielen Ausgangspunkte hierfür war der Sexualunterricht in einem bundesdeutschen Gymnasium in den 1970er Jahren: »Das Sprechen über Sexualität blieb fortgeschritten und rückständig zugleich. [...] Nicht wegen des sündhaften Charakters der Lust sollten wir Sexualität fürchten, sondern wegen der gefährlichen Folgen der Lust. Sexualität war nicht mehr lasterhaft, aber bedrohlich« (Emcke 2012: 41f.).

Meine Studie erörtert Darstellungen von Sexualität in deutschsprachigen literarischen Texten der Nachkriegszeit. Dabei analysiere ich das Erzählen von Sexualität als ein konstitutives Hervorbringen ihrer selbst. Als Analyseinstrument dienen sexuelle Scripts. Sexual Script Theory nahm ihren Anfang bei Gagnon und Simon 1973. Mit dem Begriff sexuelle Scripts verorteten sie damals sexuelle Handlungen zutiefst in sozialen Interaktionen. Gagnon und Simon fassen sexuelle Scripts auf drei Ebenen: der intrapsychischen, der interpersonellen und der kulturellen Ebene. Die Scripts werden als ein Repertoire von Szenen aufgefasst, über die jedes Individuum auf allen drei Ebenen verfügt, um sich auf sozialen Schauplätzen der

1 Emckes *Wie wir begehren* (2012) ist weder klar dem Genre der Erzählliteratur noch der klassischen Autobiographie oder Autoethnographie, noch der theoretischen Debatte zuzuordnen. So ist ihr Text eine Form dokumentarisch-literarischer Auseinandersetzung mit Sexualität, die für diese Studie Anknüpfungspunkte bietet.

Sexualität adäquat zu verhalten. Gleichzeitig weisen sie auch immer das Potential für Eigensinn und Veränderung auf. Diese Studie greift die Sexual Script Theory und deren Fortführung seit den 1970er Jahren auf und entwickelt daraus ein Analyseinstrument für die Lektüre literarischer Texte. Die Anwendung dieses Analyseinstruments auf Literatur ermöglicht es, die im literarischen Text in schriftlicher Form zum Ausdruck gebrachte gelebte, fantasierte oder als kulturelle Norm dargestellte Sexualität von Figuren und Figurenkonstellationen zu untersuchen. Die je spezifische Ästhetik eines literarischen Textes, also die Art und Weise, wie er eine fiktive Wirklichkeit herstellt, überzeichnet, in Frage stellt usw., um »zu anderen Wahrnehmungen von Wirklichkeit zu gelangen« (Emcke 2012), ist ebenfalls ein zentraler Untersuchungsgegenstand. Ausgehend von einem kultursemiotischen Textverständnis (Nünning und Nünning 2008: 52), wird der Textbegriff in einem erweiterten Sinn aufgefasst. Der Disziplinen übergreifende Textbegriff, der sich innerhalb der Kulturwissenschaften sowohl auf schriftlich fixierte wie auch auf virtuelle, mediale, visuelle und auditive Artefakte bezieht, wird hier für die Disziplinen übergreifende dialogische Verbindung von literarischen und theoretischen Verständnisweisen von Sexualität und Geschlecht im Untersuchungszeitraum genutzt.

Konzepte von Sexualität und Geschlecht, so zeigt sich in vielerlei Hinsicht, sind seit der Nachkriegszeit von Dilemmas und Paradoxien geprägt, wie sie Emcke zu Beginn ihres autobiographischen Textes artikuliert, von Fortschritt und Rückständigkeit zugleich. Meine Leitfrage ist, wie sexuelle Scripts in den literarischen und theoretischen Texten als Persistenz herkömmlicher Geschlechterbeziehungen, -verhältnisse und -ordnungen zum Ausdruck kommen und in welcher Weise sie ein Potential für deren Veränderung aufweisen. Bereits in der Antike war Sexualität einerseits auf das Engste an den gesellschaftlichen Status einer Person geknüpft und in hohem Masse reglementiert (Foucault 1995), andererseits war sie Erfahrungsraum der Transzendenz, der Überschreitung von bisher Erlebtem, der Ekstase und als solche ein Moment der Neuschöpfung des Selbst. Doch auch in ekstatischen Momenten der Selbstschöpfung bleibt Sexualität in selbst auferlegte Schranken und in eine daraus resultierende ethische Selbstregulierung eingebunden.² Diese Studie lotet aus, ob die in den literarischen Texten dargestellten sexuellen Erfahrungsräume es vermögen, Geschlechterkonfigurationen in Bewegung zu setzen und zu transformieren.

In den Literaturwissenschaften ist die zentrale Bedeutung von Begehrensartikulationen als konstitutiver Bestandteil von Sexualität – einschliesslich des

2 Vgl. hierzu auch die Diskussion von Butlers (2009) Begriff des ekstatischen Selbst in Kapitel 2.5 dieser Arbeit.

Aufschubs sexuellen Handelns – breit anerkannt.³ So besteht eine Vielzahl von Studien, welche die Analyse literarischer Texte mit der Frage nach Begehren und Sexualität verbinden.⁴ Meine transdisziplinäre Ausrichtung unterscheidet die vorliegende Studie von disziplinär verorteten Analysen.⁵ Sie folgt dem Desiderat der Durchquerung von Disziplinen in der Geschlechterforschung, indem sozial-, sexual- wie auch literaturwissenschaftliche Deutungen von Sexualität und Geschlecht als transdisziplinäre Lektüren angelegt sind, die sich gegenseitig durchlässig zeigen und produktiv ineinander aufgehen (Maihofer 2005: 199).⁶

Debatten um Sexualität in Gender, Queer und Affect Studies wie auch Critical Sexualities Studies werden also in Dialog gebracht mit meiner Lektüre literarischer Texte. Erzähltheorie dient als Instrument, den literarischen Artikulationsraum der Poetisierung und Ästhetisierung von Sexualität und Begehren zu fokussieren. Das Analyseinstrument der sexuellen Scripts hebt hervor, dass Sexualität sowohl in literarischen Texten als auch in theoretischen Auseinandersetzungen in eine diskursive Form gebracht ist, die vielschichtige Ebenen der Deutung, einschliesslich daraus hervorgehender Praxen, eröffnet. Ausserdem weist der Begriff darauf hin, dass der Prozess der Verschriftlichung prinzipiell unabschliessbar ist. Ein Ziel meiner Arbeit besteht darin, die beiden Felder der Wissensproduktion – die theoretische Reflexion und die ästhetisierte, fiktionale Erzählung von Sexualität – miteinander in Dialog zu bringen. Dem Erzählen als solchem und somit auch literarischem Erzählen wird hierbei eine für Sexualität und Geschlecht konstitutive Rolle zugeschrieben.

In der Einleitung lege ich im Folgenden die zentralen theoretischen, methodischen und inhaltlichen Foci der Studie dar. Kapitel 2 dient dem Einblick in den theoretischen Rahmen und in relevante theoretische Positionen. Kapitel 3 erläutert das Analyseinstrument sexueller Scripts sowie dessen Verbindung mit Geschlechterkonfigurationen. In den Kapiteln 4, 5 und 6 werden die drei thematischen Schwerpunkte sexueller Scripts – Scham, Angst und krisenhaftes Undo-

3 So gehört beispielsweise »Das Unbehagen in der Kultur« von Freud vielerorts zum germanistischen Grundstudium. Freud setzt dort die Verdrängung von Begehren in ein kausales Verhältnis zur Entstehung von Kulturleistung (Freud 1930).

4 Exemplarisch seien hier einige Titel genannt, ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben: Bovenschen (1979), Weigel (1990), Stephan (1997), Gratzke (2000).

5 Beispiele von Forschungsarbeiten, die ebenfalls einen inter- oder transdisziplinären Zugang aufweisen: Woltersdorff (2005), Babka, Finzi und Ruthner (2013), Zimmermann (2017), Baier (2017).

6 Ich nehme hier Maihofers Charakterisierung von Transdisziplinarität auf, Disziplinengrenzen als durchlässig zu zeigen: »Und genau hierin liegt auch die Produktivität transdisziplinärer Forschung: in der Überschreitung, Neugruppierung, Neukonfiguration von Fragestellungen, Theorien, Methoden und Lösungen, ohne den Zwang sich sogleich wieder disziplinär rück- oder abzusichern« (Maihofer 2005: 200). Dieses Verständnis von Transdisziplinarität suche ich in meiner Arbeit umzusetzen.

ing Affect⁷ – je anhand zweier literarischer Texte analysiert. Im einen Text ist die Hauptfigur jeweils männlich, im anderen Text ist die Hauptfigur jeweils weiblich; so kann die affektive Dimension der Geschlechterkonfiguration in der Sexualität exemplarisch anhand der beiden Geschlechterperspektiven diskutiert werden. In Kapitel 7, im Fazit, werden die Ergebnisse aus den einzelnen Kapiteln noch einmal zusammengeführt. Am Schluss der Arbeit wird das Interventionspotential literarischer Erzähltexte allgemein wie auch im Hinblick auf Geschlechterkonfigurationen in der Sexualität in transdisziplinärer Verbindung mit theoretischen Positionen aus den kritischen Sexualwissenschaften, der Geschlechterforschung und den Affect Studies diskutiert und so dem Desiderat der transdisziplinären Durchquerung disziplinärer Forschung in den Kulturwissenschaften nachgekommen.

1.1 Geschlecht, Sexualität und Narrativität

Der Begriff der Geschlechterkonfiguration bezeichnet in meiner Studie historisch gewachsene und kontextuell eingebettete Verständnisweisen von Männlichkeit und Weiblichkeit⁸, die sich jeweils gegenseitig ko-konstituieren. Der Begriff der Figur, der in Konfiguration enthalten ist, dient als Signal für eine kulturwissenschaftliche Perspektive. Für die Analyse sexueller Scripts werden literarische Figurenkonstellationen in transdisziplinärer Verbindung von Narratologie und Sexual Script Theory untersucht (wie in Kapitel 2.6 ausgeführt). Dabei soll der Begriff der Figur als Abstraktum gleichzeitig darauf verweisen, dass Geschlecht gesellschaftlich hergestellt wird, wobei Männlichkeit und Weiblichkeit historisch und kontextuell eingebettet als Existenzweisen (Maihofer 1995) entstehen. Die Konfigurationen von Geschlecht werden in meiner Studie hinsichtlich ihrer Wechselwirkung mit sexuellen Scripts befragt. Hierbei wird Foucaults (1995) These der engen Verbindung von Sexualität und Wahrheit besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Er hat eindrücklich gezeigt, wie eng Sexualität in der Moderne mit dem Wissen und der Wahrheit über das Selbst verbunden wurde (Foucault 1995), und nennt diese Verbindung im ersten Band seiner Abhandlung über Sexualität und Wahrheit das Sexualitätsdispositiv der Moderne. Foucault erklärt das Sexualitätsdispositiv an anderer Stelle wie folgt: »Das, was ich mit diesem Begriff zu bestimmen versuche, ist

7 Da sich *undoing affect* nicht wörtlich ins Deutsche übersetzen lässt, verwende ich den englischen Ausdruck und passe ihn orthographisch durch Substantivierung ans Deutsche an.

8 Ich nutze hier die Möglichkeit der deutschen Sprache, die Begriffe Männlichkeit oder Weiblichkeit als Abstraktum zu verwenden. Diese Abstraktion schliesst eine mögliche Vielfalt an Bedeutungen mit ein und erleichtert den Lesefluss. Da sich im anglophonen Raum hierfür oft die Verwendung des Plurals – *masculinities* und *femininities* – durchgesetzt hat, verwende ich manchmal mit Referenz auf ein englischsprachiges Original auch im Deutschen den Plural, also Männlichkeiten und Weiblichkeiten.

erstens eine entschieden heterogene Gesamtheit, bestehend aus Diskursen, Institutionen, architektonischen Einrichtungen, reglementierenden Entscheidungen, Gesetzen, administrativen Maßnahmen, wissenschaftlichen Aussagen, philosophischen, moralischen und philanthropischen Lehrsätzen, kurz, Gesagtes ebenso wie Ungesagtes, das sind die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das man zwischen diesen Elementen herstellen kann« (Foucault nach Keller 2008: 93). In der Verbindung von Diskursen und Praktiken, von Institutionen und moralischen Lehrsätzen, von Wissen und Macht dient das Sexualitätsdispositiv der Selbsterkennung in Form eines Geständniszwangs über das Sexuelle und stellt deshalb eine enge Verbindung zwischen Sexualität, Erzählen und einem Wissen über sich selbst her. Es ist im Rahmen eines institutionell durch Kirche, Psychiatrie und Pädagogik hervorgebrachten Geständniszwanges zu situieren, der eine Intensivierung des Sprechens über Sexualität zur Folge hat, das je nach Situation auch ein Verbot implizieren kann (Foucault 1995; vgl. auch Kilian 2004a: 31). Das Wissen über Sexualität ist dabei an Subjektivierungspraxen gebunden, die von Machtbeziehungen durchdrungen sind: »Das läßt den Sex als Ursprung der Phänomene erscheinen, die in Wirklichkeit von den Diskursen über Sex generiert werden, so daß die tatsächlichen, über das Sexualitätsdispositiv gesteuerten Machtbeziehungen, in die das Individuum integriert ist, verdeckt bleiben« (Kilian 2004a: 32). Die je individuell erlebten und imaginierten Formen von Sexualität werden so zu Subjektivierungsprozessen, zu Techniken des Selbst. Dabei wird Sex »mit einer unerschöpflichen und polymorphen Kausalmacht« (Foucault 1995: 84) über Körper und Psyche ausgestattet. Und diese Kausalmacht von Sexualität führt direkt ins vermeintlich Innerste des Subjekts. Die Annahme, Sexualität könne über die inneren Beweggründe des Subjekts Auskunft geben, enthält die Setzung, dass ein in Sprache artikulierter Erkenntnisprozess die Sexualität als Wahrheit über das eigene Selbst freizulegen vermag. Auch Plummer (2005) greift auf Foucaults enge Verbindung von Sexualität und Wahrheit zurück, macht aber ausserdem geltend, dass Narrativität einen Anteil an Sexualität hat, der bislang wenig untersucht wurde. Die subjektive Konstruktion von Sexualität ergibt sich nach Plummer nicht nur aus sexuellem Handeln; die Geschichten, die über dieses Handeln erzählt werden, sind hierfür ebenso konstitutiv: »People ›do‹ sexualities as well as telling stories about them. [...] A key feature of much of [...] new theoretical work is to locate sexualities within frameworks of scripts, discourses, stories, and male power« (Plummer 2005: 188). Plummer rekurriert im Kontext des Geschichten-Erzählens auf den Script-Begriff und ist deshalb für meinen transdisziplinären Zugang zu Sexualität anschlussfähig.

Heterosexualität als Norm, von Butler als die heterosexuelle Matrix (1991) benannt, ist für meine Studie der zentrale Ausgangspunkt gesellschaftlicher Wertungen, Erwartungen und Zuordnungen der Geschlechterkonfiguration in der Sexualität. Gerade auch weil sie dieser strengen gesellschaftlichen Kontrolle unterliegt,

enthält Sexualität gleichzeitig das Potential, diese Erwartungen – manchmal nur sehr unmerklich, manchmal durch radikale Transgression – zu transformieren. Die heterosexuelle Norm als hegemoniale Position gegenüber Bi-, Trans-, Inter- und Homosexualität hat die Naturalisierung von Heterosexualität in der Abgrenzungsbewegung zu anderen Formen von Begehren zur Folge. Ausserdem bewirkt sie eine institutionelle Einschreibung in eine Vielzahl von Alltagshandlungen (Berlant und Warner 2000: 319). Schlichter schlägt in Anlehnung an Butler vor, »heterosexuelle Subjektivierung als überdeterminierten Prozess des ›Heterosexuell-Werdens‹ unter den Bedingungen der Heteronormativität zu begreifen« (Schlichter 2006: 236). Diskurse und Erzählungen zu Sexualität und Geschlecht werden im Folgenden im Sinne Schlichters auf diese Überdeterminierung des Heterosexuell-Werdens bezogen und die literarischen Schilderungen sexueller Scripts auf ihr Transformationspotential von Geschlechterkonfigurationen befragt.

1.2 Theoretische Debatten zu Sexualität und Geschlecht von der Nachkriegszeit bis heute

Meine Studie richtet den Fokus auf theoretische Debatten zu Sexualität seit der Nachkriegszeit, da die diskutierten literarischen Texte zwischen 1954 und 2008 verfasst wurden. Theoretiker_innen⁹ wie Giddens (1992), Beck und Beck-Gernsheim (2002), Schmidt (2004), Sigusch (2005; 2013) oder Illouz (2011) konstatieren, dass sich Intimität gegen Ende des 20. Jahrhunderts transformiert habe. Sie verbinden diese Transformation mit einer generellen Liberalisierung der Sexualmoral und mit hoch individualisierten Konzepten des Selbst.¹⁰ Plummer betont darüber hinaus, dass diese Transformationen ein beträchtliches Potential für Verstörung aufweisen; zeitgenössische Verstörungen und Irritationen rückt er mit dem Begriff *intimate troubles* (Plummer 2003a: 3ff.) in den Fokus. In der Weiterentwicklung von Foucaults Befunden zu Sexualität in der Moderne konstatiert er in einem späteren

9 Die Schreibweise mit Unterstrich, auch als Gender Gap bezeichnet, setzt den Anspruch einer geschlechtergerechten Schreibweise um. Der Gender Gap symbolisiert – ähnlich wie der Asterisk (*) – die Möglichkeit, eine dritte Geschlechterposition sichtbar zu machen: Er repräsentiert all diejenigen Geschlechterpositionen, die sich nicht dem Dualismus von männlich ODER weiblich zuordnen. Obschon diese Schreibweise (noch) umstritten und die Umsetzung bei Artikeln oder Präpositionen komplex ist, stellt sie hier den Versuch dar, mehr Geschlechtergerechtigkeit in die Sprache einzuführen. Da auch der Gender Gap teilweise als Reifizierung eines Geschlechterdualismus gesehen wird, kann das Problem damit nicht gänzlich gelöst werden, und so sind weitere Auseinandersetzungen mit der Frage nach geschlechtergerechter Sprache unumgänglich. Vgl. hierzu auch hornscheidt (2012).

10 Zu einer kritischen Reflexion dieser Einschätzung aus einer feministischen Perspektive siehe Jackson (2005: 15ff.).

Text einen Transformationsprozess: »Sex is no longer the source of a truth, as it was for the moderns with their strong belief in science. Instead, human sexualities have become destabilized, decentered, and de-essentialized« (Plummer 2005: 188). Diese De-Essentialisierung führt zu einer Auffächerung davon, was Sexualität sein könnte, und gleichzeitig zur grossen Frage, was sie im 21. Jahrhundert noch bedeutet und wie sie richtig gelebt werden soll.¹¹ Die hieraus resultierende allgemeine Verunsicherung ruft Ängste hervor, Plummer wie auch Sigusch konstatieren eine generelle Destabilisierung männlicher und weiblicher Sexualität, die von grossen Ängsten begleitet ist (Plummer 2005: 188; Sigusch 2013). Der Begriff der postmodernen Sexualitäten¹² (*postmodern sexualities*), wie er von Simon (1996) verwendet wird, dient hier zur Bezeichnung des Spannungsverhältnisses einer Transformation, die sich einerseits als Freiheitsgewinn, andererseits – mit Plummer – als eine Zunahme von »intimate troubles« (2003a: 3ff.) fassen lässt. Das vergeschlechtlichte und sexualisierte Selbst wird in dieser Studie daraufhin befragt, ob und wenn ja, welche Bedeutung in der Spät- oder Postmoderne einer in der Sexualität liegenden Wahrheit noch zugeschrieben wird.¹³ Siguschs zeitdiagnostischer Begriff der neo-sexuellen Revolution und der dadurch entstehenden Neosexualitäten, Neoallianzen und Neogeschlechter (Sigusch 2013: 226f.) werden ebenfalls diskutiert. Ähnlich wie Plummer (2005) stellt Sigusch die These auf, dass sich Sexualität als Wissensform, die an die Wahrheit des Selbst geknüpft sei, derzeit auflöse. Sigusch begründet dies damit, dass eine Neuaushandlung der Grenzen von Perversion und Normalität, von Akzeptanz und Verwerfung und auch eine Neuformierung von Geschlechterkonfigurationen im Gang sei (Sigusch 2013; 2014). Mit Sigusch wird die Frage nach der Wahrheitsfunktion wie folgt gerahmt: Welche Rolle kommt Männlichkeit und Weiblichkeit in der heutigen Liberalisierung, Banalisierung und Kommerzialisierung von Sexualität sowie der Omnipräsenz sexualisierter Bilder und Diskurse (noch) zu?

Dem Spannungsverhältnis zwischen der Erweiterung von sexuellen Spielräumen und den dadurch gleichzeitig aufkommenden Ängsten wird im Folgenden in den diskutierten Erzählungen nachgegangen und die daraus resultierenden Beobachtungen werden auf Geschlechterkonfigurationen bezogen. Da literarische Tex-

11 Neben Plummer (1995 und 2005) haben beispielsweise auch Kimmel (2007) und Attwood (2006) auf den destabilisierenden Effekt der De-Essenzialisierung hingewiesen.

12 In einigen, für diese Untersuchung wichtigen theoretischen Auseinandersetzungen wird Sexualität immer im Plural gesetzt, um die Vielfältigkeit möglicher Sexualitäten zum Ausdruck zu bringen. Im Deutschen beinhaltet »Sexualität« als Abstraktum eine mögliche Vielfalt an Bedeutungen. Deshalb verwende ich oft Singular. Im Deutschen ist beispielsweise die Rede von Foucaults Sexualitätsdispositiv; hier wäre ein Plural ungeeignet. An Stellen wie hier habe ich mich in Anlehnung an das englischsprachige Original von Simon für den Plural entschieden.

13 Vgl. hierzu auch Kapitel 2.5.

te nicht im engen Sinne an empirische Gegebenheiten gebunden sind, bringen sie andere Wissensformen hervor als empirische oder auch theoretische Formen der Wissensgenerierung. Gleichwohl sind sie Bestandteil eines kulturellen Archivs von Geschichten, die über Sexualität erzählt werden, das sie permanent erweitern. Literarische Erzähltexte artikulieren durch ihre künstlerische Gestaltung Möglichkeitsräume, die zur Diskursivierung von Sexualität (im Sinne Foucaults) beitragen, von alltäglichen Erzählungen (im Sinne Plummers) inspiriert sind, auf diese zurückwirken und Grenzen der Artikulierbarkeit manchmal verschieben. Werden sexuelle Scripts in literarischen Texten analysiert, geht es darum, Möglichkeitsräume von Sexualität und damit verbundene Geschlechterverhältnisse auszuloten, die auch jenseits jeglicher realistischer Beschreibung liegen können. Sexuelle Scripts werden dabei als Subjektivierungspraxen, -normen und -fantasien aufgefasst, die das Geschlechterverhältnis grundlegend prägen. In literarischen Texten können sexuelle Scripts Geschlechterkonfigurationen in der Überzeichnung bewusst machen, diese subversiv unterlaufen oder auch fiktiv durchspielen. Die These der zunehmenden Individualisierung und Enttraditionalisierung im 21. Jahrhundert und der damit einhergehenden Ängste verbindet Maihofer (2014a) mit einer zunehmenden Emotionalisierung in familialen Arrangements¹⁴. Gerade die abnehmenden Gewissheiten in Geschlechterkonfigurationen führen dazu, dass innerhalb von Beziehungen emotionale Bindungen an Bedeutung gewinnen. Dies gilt für hetero- und homosexuelle Beziehungen wie auch für familiäre Lebensformen mit und ohne Kinder. So gilt ein Fokus dieser Arbeit auch den Gefühlsdynamiken sexueller Scripts in den Geschlechterkonfigurationen.

1.3 Affekt, Sexualität und Geschlecht

Seit den 1990er Jahren ist von einer »Wiederentdeckung der Gefühle« (Anz 2006) die Rede. Diese wird in den Affect Studies unter dem Stichwort *affective turn* breit diskutiert (Clough 2007; Seigworth und Gregg 2010; Cvetkovich 2012: 8ff.; Baier, Binswanger, Häberlein, Nay und Zimmermann 2014). Affect Studies rücken die Frage nach der Materialität, Leiblichkeit und Intensität von Gefühlen¹⁵ in den Fokus und somit richtet sich ihr Interesse auf Fragen, die mit Sexualität eng verbunden oder vielleicht auch gar nicht von ihr zu trennen sind. Ein besonderes Au-

14 Der Begriff der Familie, der auf die bürgerliche Kleinfamilie zurückgeht, verliert heute an Relevanz, da immer mehr alternative Lebensformen intergenerationalen Zusammenlebens mit Kindern entstehen. Maihofer (2014a) schlägt den Begriff des familialen Arrangements vor, um diese Verschiedenartigkeit zu fassen.

15 In Anlehnung an Ahmed (2004: 6ff.) verwende ich die Begriffe Gefühl, Emotion und Affekt weitgehend in Analogie. Zur Debatte einer prinzipiellen Unterscheidung von Affekt und Gefühl siehe Baier et al. (2014: 16ff.).

genmerk gilt in den Affect Studies der gesellschaftspolitischen Wirkmächtigkeit von Gefühlen: Das vermeintlich Private – wie die Liebe – kann, so wird geltend gemacht, nicht ausserhalb politischer Machtinteressen angesiedelt werden. Gerade im politischen Mainstream werden Gefühle und Gefühlsregime immer wieder dafür eingesetzt, traditionalistische Geschlechterordnungen zu festigen und zu legitimieren. Hier nehmen Affect Studies den feministischen Slogan der 1970er Jahre »das Private ist politisch« wie auch die Verknüpfung von Affekten mit Liebe auf und entwickeln den Slogan weiter. Dabei legen sie einen besonderen Fokus auf das Transformationspotential von Affekten, einschliesslich negativer Gefühle. Viele Vertreter_innen der Affect Studies fordern eine Anerkennung negativer Gefühle. Diese sollen als Bestandteil des Alltags akzeptiert werden, anstatt Menschen mit Glücksversprechen, die für viele nicht einlösbar sind, zu manipulieren (Berlant 2011; Cvetkovich 2003; 2011; 2012; Ahmed 2004; 2010). Die Anerkennung negativer Gefühle als alltäglicher Bestandteil von Geschlechterkonfigurationen ermöglicht in der Analyse, die Sexual Script Theory mit Affect Studies produktiv zu verknüpfen.

Auch die Psychoanalyse, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts für die Kulturwissenschaften wichtige Fragestellungen und methodische Herangehensweisen geprägt hat, wird im Lauf der Arbeit in die Diskussion einfliessen. Auf potentielle Ähnlichkeiten respektive Abgrenzungen der Affect Studies gegenüber psychoanalytischer Theoriebildung wird in Kapitel 2.5 eingegangen. Dort wird auch die Frage gestellt, ob sich Gefühl von Sexualität überhaupt trennen lässt und wie dies theoretisch gefasst werden kann (vgl. Gammerl und Woltersdorff 2014; Cvetkovich 2011; Gorton 2007).

Wir bereits erwähnt, wird sexuelles Erleben seit der Antike als Möglichkeit einer ekstatischen Erfahrung und somit einer Neuschöpfung des Selbst verstanden. Butler (2009) beschreibt eindringlich, dass die ekstatische Erfahrung eines Subjekts immer mit existentiellen Ängsten einhergeht, da das geliebte oder begehrte Gegenüber eine existentielle Verletzlichkeit aufweist, die einen potentiellen Verlust miteinschliesst. Diese Ängste machen auch die eigene Verletzlichkeit und Ohnmacht in höchstem Grade spürbar. Sexuelle Scripts sind – so die hier verfolgte These – konstitutionell sowohl mit positiven wie auch mit negativen Affekten verbunden. So bewegt sich die Frage nach dem Transformationspotential von sexuellen Scripts im Spannungsfeld positiver Affekte – wie ekstatischem Glücksgefühl und Befreiung – und negativer Affekte wie Angst, Scham, Wut und Überdruß. In den literarischen Texten wird der Zusammenhang affektiver und sexueller Geschlechter-Scripts also hinsichtlich positiver wie auch negativer Affekte untersucht. Affekte sind in gesellschaftliche Normen und Erwartungen eingebunden, welche sie zum einen prägen, welche zum anderen aber gerade aufgrund ihrer gesellschaftlichen Überdeterminierung auf ein Veränderungspotential weisen.

1.4 Sexuelle Scripts als Palimpsest: Palimpsestische Lektüre männlicher und weiblicher Sexualität

Die Theorie sexueller Scripts geht auf Simon und Gagnon zurück, die in den 1970er Jahren Bedeutung und Praxis von Sexualität, wie bereits kurz erwähnt, auf drei Ebenen ansiedelten: auf Ebene der intrapsychischen Scripts, auf Ebene der interpersonellen Scripts und auf Ebene der kulturellen Scripts.¹⁶ Um diese drei Ebenen aufeinander zu beziehen, habe ich die Methode einer palimpsestischen Lektüre entwickelt. Die Metapher des Palimpsests¹⁷ veranschaulicht den nie zu einem Ende kommenden Prozess fortwährenden Überschreibens dessen, was bereits eine sprachliche Form gefunden hat – Emcke benützt im Eingangszitat die Metapher der Sprach-Schichten, die sich in einem Prozess der Entblätterung nach und nach erschliessen können. Wie bereits erwähnt, ist für den untersuchten Zeitraum die heterosexuelle Matrix nach Butler (1991) von hoher Relevanz. Wird bei der Analyse der prozesshaften Hervorbringung sexueller Scripts von einer Überdetermination von Heterosexualität (Schlichter 2006) ausgegangen, so liegt in der Hyperbolik von Heteronormativität eine Möglichkeit der kritischen Umgestaltung vergeschlechtlichter sexueller Scripts. Im Akt des Überschreibens bieten fiktionale, literarische Texte subversive Möglichkeiten der Kritik dieser Matrix, die wiederum in der Überzeichnung liegen oder sich in anderen ästhetischen Formen Ausdruck verschaffen können. Mit Schlichter lässt sich eine von Kritik angeleitete Lektüre als ein Durchqueren (*queering*) heterosexueller Subjektpositionen fassen: »Der Diskurs queerer Heterosexualität [...] zielt also auf die Dekonstruktion und die potentielle Rekonstruktion heterosexueller Subjektivitäten« (Schlichter 2006: 216). Meine Quer-Lektüre (*queer reading*) unterzieht sowohl Hetero- als auch Homosexualität einer solchen De- wie auch Rekonstruktion sexueller Scripts und setzt sie zueinander in Beziehung. In Verbindung mit der Metapher des Palimpsests sucht meine Quer-Lektüre die Vielschichtigkeit sexueller Bedeutungsgenerierung zu fassen. Hierfür präge ich in dieser Studie den Begriff der palimpsestischen Lektüre, die in einer Lektüre der verschiedenen Script-Schichten »durcheinander hindurch« besteht.¹⁸ Die palimpsestische Lektüre als Erweiterung des Begriffs des *queer readings* trägt der Vielschichtigkeit verschiedener Ebenen sexueller Scripts Rechnung. Sie fragt nach Widerständen und eigensinnigen Konfigurierungen, die (hetero-)sexuelle Normierungen auffächern, unterlaufen oder überschreiten. So wird die De-

16 Sexual Script Theory wird ausführlich diskutiert in Kapitel 2.1.

17 Im ursprünglichen Sinn ist das Palimpsest ein Manuskript, dessen Beschriftung von einem neuen Text überschrieben wird. Diesem neuen Text wird zum Zeitpunkt der Überschreibung ein höherer Wert zugeschrieben. Vgl. hierzu das Kapitel 2.3 zum Palimpsest.

18 Vgl. auch Binswanger und Zimmermann (2018).

und Rekonstruktion von Sexualität mit der Vielschichtigkeit des Palimpsests verbunden. Meine Lektüre untersucht die Destabilisierung sexueller Identitätspositionen in den im Text ausgedrückten sexuellen Scripts und lotet dadurch entstehende Geschlechterkonfigurationen aus.

1.5 Thematische Schwerpunkte, Auswahl literarischer Texte und Analyseanordnung

In dieser Arbeit werden sechs literarische Texte einer palimpsestischen Lektüre sexueller Scripts unterzogen: Max Frischs *Stiller* (1954), Verena Stefans *Häutungen* (1975), Guido Bachmanns *Gilgamesch* (1966), Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* (1983), Juli Zehs *Spieltrieb* (2004) und Marlene Streeruwitzs *Kreuzungen* (2008).

Die ausgewählten Texte sind im Untersuchungszeitraum der Nachkriegsjahre bis nach der Jahrtausendwende angesiedelt. Auf der Grundlage meiner theoretischen und literarischen Auseinandersetzungen mit Sexualität und Geschlecht habe ich drei thematische Schwerpunkte festgelegt. Diese Schwerpunkte rücken das affektive Transformationspotential sexueller Scripts in der Geschlechterkonfiguration in den Vordergrund. Die thematischen Felder, die sich durch die Verknüpfung von Affect Studies und Critical Sexualities Studies ergeben, fokussieren Kristallisationspunkte von Emotionen, Begehrensformen und Geschlecht im Untersuchungszeitraum:

- 1 Sexualität und Geschlecht im Zeichen von Scham, Scheitern und Befreiung
- 2 Sexualität und Geschlecht im Zeichen von Angst, Trauma und Transgression
- 3 Sexualität und Geschlecht im Zeichen von Undoing Affect, Krise und Entgrenzung

Diese drei thematischen Blöcke erfassen für den Untersuchungszeitraum zentrale Aspekte vergeschlechtlichter sexueller Scripts. Die Analyse der literarischen Textbeispiele ist primär thematisch angeordnet, gleichzeitig wird jeder Text in die Debatten zu Sexualität im jeweiligen zeitgeschichtlichen Kontext eingeordnet.

1.5.1 Sexualität und Geschlecht im Zeichen von Scham, Scheitern und Befreiung

Der erste thematische Block nimmt mit Max Frischs *Stiller* (Erstausgabe 1954) und Verena Stefans *Häutungen* (Erstausgabe 1975) zwei Texte in den Blick, in denen die komplexen Beziehungen von Scham, Scheitern und Befreiung in der Sexualität im Zentrum stehen. Max Frischs Figur Stiller, der seiner Krise der Männlichkeit durch Identitätsverweigerung zu entkommen versucht (»Ich bin nicht Stiller!«), zeigt be-

reits 1954 die Brüchigkeit der heteronormativen Matrix für Männlichkeit auf, die sich bei diesem Protagonisten unter anderem im schamvollen Scheitern der sexuellen Beziehung zu seiner Ehefrau manifestiert. Mit *Stiller* lässt sich die männliche sexuelle Scham, das Scheitern am militarisierten wie auch ökonomisch potenten Männlichkeitsideal und die Rassisierung sowohl männlicher wie auch weiblicher sexueller Scripts diskutieren. Sein Befreiungsversuch in Form eines mehrjährigen USA-Aufenthalts, bei dem er seine Identität zu »Mr. White« ändert, misslingt bei seiner Rückkehr in die Schweiz: Weder seine Nächsten noch der Schweizer Staat anerkennen diesen Identitätswandel. Gerade auf affektiver Ebene bieten die wilden Geschichten, die der Protagonist von seinem Leben in den USA erzählt, Ausbruchs- wie auch Selbstvergewisserungs-Narrative Weisser¹⁹, heterosexueller Männlichkeit, die in der Überzeichnung Geschlechterkonfigurationen diesseits und jenseits von Realität in Bewegung versetzen.

Verena Stefans *Häutungen* (Erstausgabe 1975) repräsentiert einen zentralen Text der deutschsprachigen Frauenbewegung der 1970er Jahre. *Häutungen* stellt weibliche Befindlichkeit und weibliche Sexualität, die stark von Scham geprägt ist, ins Zentrum. Stefan sucht in ihrem Text nach einer Befreiung von dieser weiblichen Scham: Eine neue Sprache soll ermöglichen, weibliches, selbstbestimmtes Begehren zum Ausdruck zu bringen. Ganz im Geist der Zeit, geht der Text von einer universellen weiblichen Unterdrückungserfahrung durch Männer aus, die in einer Hinwendung zur Natur und zur Erforschung der eigenen Innenwelt sowie der Abkehr von Männern in der Sexualität überwunden werden kann.

Beide Texte problematisieren Ideale von männlicher und weiblicher Sexualität und weisen der Scham als Moment des Scheiterns an der heteronormativen bürgerlichen Moderne einen zentralen Stellenwert zu. Nach einer Diskussion der einzelnen Texte folgt eine palimpsestische Lektüre der beiden Texte »durcheinander hindurch«. Hier werden aktuelle Debatten zu Scham, die in den Affect Studies sehr breit diskutiert wird, miteinbezogen. Diese palimpsestische Lektüre von fiktionalen und theoretischen Texten zeigt die Ko-Konstruktion von männlicher und weiblicher Sexualität und deren je spezifische Verknüpfung mit Scham, Scheitern und Befreiung in diesen beiden exemplarisch relevanten Texten auf.

1.5.2 Sexualität und Geschlecht im Zeichen von Angst, Trauma und Metamorphose

Im zweiten thematischen Block wird anhand von Guido Bachmanns *Gilgamesch* (Erstausgabe 1966) und Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* (Erstausgabe 1983) die Frage nach der konstitutiven Verbindung von geschlechterspezifischer Angst,

19 In Analogie zur Grossschreibung von Schwarz wird auch Weiss gross geschrieben, wenn damit eine Rassisierung benannt wird.

Gewalt und Trauma mit Sexualität diskutiert. *Gilgamesch* ist historisch (wie *Stiller*) in der heteronormativen Ordnung der bürgerlichen Moderne zu verorten. Die Gewalt, die gegenüber der männlichen, adoleszenten, homosexuellen Hauptfigur ausgeübt wird, nimmt hier verschiedenste Formen an: als institutioneller Zugriff einer Zwangsinternierung, als Gewalt durch einen Sexualpartner oder in einer Szene öffentlichen Verprügelns. Diese traumatischen Erfahrungen werden kontrastiert durch eine »reine«, mythisierte Liebe zu einem gleichaltrigen Mitschüler – in Anlehnung an die Beziehung zwischen Gilgamesch und Engidu aus dem *Gilgamesch Epos* (Schott 1962), dessen erste Fragmente auf das 20. vorchristliche Jahrhundert zurückgehen. Die Metamorphose des männlichen Protagonisten in Bachmanns *Gilgamesch*, der am frühen Tod seines Geliebten und an den traumatischen Gewalterfahrungen beinahe zu Grunde geht, gelingt durch sein künstlerisch virtuoses Klavierspiel und durch die bedingungslose Unterstützung seines Klavier-Lehrmeisters. Die Beziehungen des Protagonisten zu anderen Männern seines Umfelds sind von Machtmissbrauch, teilweise auch sexuellem Missbrauch gekennzeichnet. Die Mythisierung, in die Bachmann alle für die Erzählung wichtigen männlich-homozialen Beziehungen einbettet, weist immer wieder über die Bedingungen von Wirklichkeit und Zeitlichkeit hinaus und eröffnet einen imaginativen Raum jenseits von Realität, in dem sich die Grenzen von Gut und Böse verwischen.

Elfride Jelineks *Klavierspielerin* spielt bereits nach der sexuellen Revolution der 1970er Jahre und nimmt unterschiedlichste Diskurse der Zeit auf: die feministische Kritik an der Psychoanalyse sowie die feministische Forderung, häusliche Gewalt auf die politische Agenda zu setzen. Gleichzeitig führt Jelinek – kritisch – vor, dass auch Frauen sexuelle Gewalt ausüben: so die Hauptfigur Erika gegenüber einem Schüler – der später zu extremer Gegengewalt greift – oder auch Mutter und Grossmutter gegenüber Erika. Der Schluss des Textes führt die Protagonistin nicht zur erhofften sexuellen Erfüllung und zur Metamorphose ihres zutiefst unglücklichen Selbst, sondern zu einem Akt massiver Selbstverletzung, welche die erfahrenen Traumata am eigenen Körper re-inszeniert. So widersetzt sich Jelineks Text jeglichem positivem Transformationspotential durch Sexualität, auch wenn dieses einen wesentlichen Anteil an den Begehrensphantasien der Hauptfigur ausmacht.

Nach einer Einzeldiskussion folgt auch hier eine palimpsestische Lektüre der beiden Texte »durcheinander hindurch«. Sexualität ist in beiden Texten konstitutiv an Gewalt, Verletzung, Trauma und Angst gebunden. Die Verknüpfung von vergeschlechtlichten sexuellen Scripts mit Angst und Trauma weist sowohl Verschiedenheiten wie auch Parallelen auf. In der palimpsestischen Verbindung von Theorie und Fiktion wird der Frage nachgegangen, ob Angst und Gewalt und somit auch traumatische Erfahrungen in der bürgerlichen Moderne konstitutiv mit Sexualität verknüpft sind, welches Transformationspotential, das bei den Hauptfiguren von Bachmann und Jelinek eine Metamorphose ihres Selbst bedeuten würde, auszu-

machen ist und welche Rolle hierbei Geschlecht und sexuelle Orientierung spielen. Mit Blick auf Jelineks Text stellt sich zudem die Frage, welche Rolle der sozialen Bewegung des Feminismus hinsichtlich eines Veränderungspotentials für weibliche – und somit auch für männliche – Sexualität beigemessen wird.

1.5.3 Sexualität und Geschlecht im Zeichen von Undoing Affect, Krise und Entgrenzung

Der dritte thematische Block nimmt mit Juli Zehs *Spieltrieb* (Erstausgabe 2004) und Marlene Streeruwitz' *Kreuzungen* (Erstausgabe 2008) das Spannungsverhältnis zwischen Gleichgültigkeit und Überdruß – oder Undoing Affect – in der Sexualität auf der einen Seite sowie einer Krise in der Sexualität auf der anderen Seite in den Blick. Mit Undoing Affect bezeichne ich in dieser Studie die Anstrengung und auch den Überdruß, die mit einer Banalisierung von Begehren einhergehen können. So kann dieses Undoing Affect sehr nah bei einem Krisengefühl liegen, das wiederum sehr intensiv erlebt wird. Dieses Spannungsverhältnis geht in beiden Texten mit einer Entgrenzung bisheriger sexueller Geschlechter-Scripts einher, die von sexueller Nötigung, reiner Schaulust über fetischisierte Fäkalien bis zu Asexualität reichen.

In Julie Zehs *Spieltrieb* wird die Frage nach einem postmodernen Undoing Affect und nach Krise anhand eines Generationenkonflikts in einem westdeutschen Gymnasium thematisiert. Der Text dreht sich um Schuld und Unschuld – und insofern um die Wahrheit des Selbst – in einer von sexuellem Missbrauch geprägten Dreieckskonstellation zweier Adoleszenter und einer Lehrperson. Immer wieder diskutieren die adoleszenten literarischen Figuren ihre Gleichgültigkeit gegenüber Zwängen der Erwachsenenwelt, die Legitimität von Normverstößen – inklusive Gewalthandlungen – sowie Sexualität als Selbstzweck oder Spieleinsatz. Sexualität als Spiel wird dabei – vermeintlich – von Gefühlsdynamiken, die an ein Gegenüber gebunden wären, losgelöst. So geraten herkömmliche Geschlechterkonfigurationen einerseits in die Krise, andererseits eröffnen sich für die weibliche adoleszente Hauptfigur dadurch neue Handlungsspielräume sexueller *agency*²⁰. Gleichzeitig erscheinen diese sexuellen Scripts im Zeichen eines Undoing Affect als eingebettet in den Verlust von Orientierung in der Postmoderne. Der Schluss des Textes führt die Generationen jedoch wieder zusammen und macht – zumindest juristisch – einen Schuldigen am Missbrauchs-drama fest. So verschwimmen auch die

20 Der englische Begriff *agency*, der im Deutschen meist mit Handlungsfähigkeit oder Handlungsermächtigung übersetzt wird, kann auch als eingedeutschter englischer Begriff verwendet werden. Er ist ein zentraler Begriff feministischer Forschung. Er steht für selbstbestimmtes Handeln nach dem Willen der handelnden Subjekte (vgl. z.B. Gynnich 2010). Da sich seine Bedeutung nicht genau übersetzen lässt, verwende ich ihn im Folgenden in englischer Sprache.

Unterschiede zwischen Moderne und Spät- oder Postmoderne und die Suche nach Wahrheit wird nicht vollständig suspendiert, aber im Vergleich zu herkömmlichen sexuellen Scripts in der bürgerlichen Moderne vervielfältigt und entgrenzt.

Marlene Streeruwitz' *Kreuzungen* lässt einen Repräsentanten hegemonialer Männlichkeit, der die höchste Stufe gesellschaftlicher Macht erklimmen hat und dem dabei jedes Mittel zum Erfolg recht war, in seiner Ehe scheitern und auf eine Reise gehen, in deren Verlauf seine hegemoniale männliche Identität immer mehr in die Krise gerät. Weder käufliche sexuelle Dienste noch ein Vertrag mit einer Ehepartnerin, weitere Nachkommen in die Welt zu setzen, führen zum intendierten Erfolg. In seiner Krise lässt sich der Protagonist beispielsweise alle Zähne ziehen, was er als eine Annäherung an ein hermaphroditisches Ideal versteht, ihm jedoch vorerst nur noch den Verzehr weicher Speisen erlaubt. Im Lauf der Geschichte verschiebt sich seine bislang hyperaktive, männlich-dominante Sexualität auf die Position des Voyeurs und mündet zum Schluss in Asexualität. Seine ursprüngliche Wut auf seine Ehefrau verwandelt sich im Lauf des Textes einerseits in Gleichgültigkeit, andererseits tritt sie in Ausbrüchen von Paranoia in Erscheinung. Die angestrebte Entgrenzung der biologischen Geschlechterkonfigurationen durch eine In-vitro-Befruchtung und das Undoing Affect innerhalb dieser Konstellation bewirken, dass der Protagonist in einem übersteigerten Selbstbezug immer mehr die Verbindung zur Aussenwelt verliert und sich nur noch von Feinden umgeben sieht, zu denen er schliesslich auch die Ehepartnerin zählt.

In der palimpsestischen Lektüre zum Schluss des Kapitels werden theoretische Debatten zur Entgrenzung sexueller Geschlechter-Scripts, zu Siguschs (2013) Thesen über neosexuellen Selfsex und die Hervorbringung von Neogeschlechtern wie auch die Frage der Auflösung eines Wahrheitsanspruchs und Sinnverlusts in der Sexualität diskutiert. Die affektive Dimension einer zunehmenden Festlegung von Sexualität als Selbstzweck wird mit Begehrensartikulationen in Geschlechterkonfigurationen mit hohen emotionalen Erwartungen an das Gegenüber in Dialog gebracht.

Neben Geschlecht sind in allen Texten weitere Differenzkategorien von hohem Belang, welche die subjektive Bedeutung von Sexualität jeweils mitprägen. Die in den Kultur- und Sozialwissenschaften klassische Triade gesellschaftlicher Differenzkategorien »Geschlecht (*gender*) – ethnische Zugehörigkeit/Migrationshintergrund (*race*) – soziales Milieu (*class*)« wird in der Theoriebildung zu Intersektionalität seit den späten 1980er Jahren breit diskutiert. Alter und sexuelle Orientierung sind neben *race* und *class* weitere wirkmächtige intersektionale Kategorien im Hinblick auf die Bedeutung von Sexualität.²¹ In den sechs literarischen Tex-

21 Zur Übersetzungsproblematik von »*gender – race – class*« als travelling concepts siehe Knapp (2005). Lutz (2015) bezeichnet »*race, class, gender*« als einen Minimum-Standard, zu welchem

ten, die in dieser Arbeit analysiert werden, variiert das Geschlecht und die sexuelle Orientierung der Erzählfiguren wie auch der Autor_innen. Die Autor_innen stammen aus unterschiedlichen soziogeografischen Kontexten (Schweiz, Österreich und Deutschland). Sie sind alle Weiss, hier besteht eine Homogenität. Nicht alle, aber die meisten Hauptfiguren in den Texten sind Weiss. Da die meisten literarischen Figuren für längere oder kürzere Zeit auf Reise gehen oder in ihrem Umfeld mit Personen mit Migrationshintergrund interagieren, zeigt sich die Selbst-Affirmation Weisser, westlicher männlicher und weiblicher Sexualität in den Texten sowohl in der Abgrenzung wie auch in der Faszination gegenüber rassistischen Veränderten²². Bezüglich des Lebensalters der im Zentrum stehenden Figuren habe ich die Auswahl auf Adoleszenz, das frühe Erwachsenenalter und die Mitte des Lebens – die oft als eine Form sexueller Krise dargestellt wird – eingeschränkt. Das soziale Milieu der Texte variiert: Guido Bachmann lässt seine Erzählfigur in *Gilgamesch* in einem verarmten und von sozialem Abstieg geprägten Elternhaus aufwachsen, was seine gesellschaftliche Stigmatisierung verstärkt. Frischs Stiller befindet sich ebenfalls am Rande der Gesellschaft, da er weder in seiner Beziehung noch als Künstler die Anerkennung findet, die ihn an hegemonialer Männlichkeit partizipieren liesse. Seine Weigerung, Stiller zu sein, führt gar zu seiner Inhaftierung. Im Kontrast hierzu gehört etwa Streeruwitz' Hauptfigur in *Kreuzungen* zu den Reichsten der Reichen.

Die von mir ausgewählten Texte sind durch einen unterschiedlichen Kanonisierungsgrad charakterisiert: Max Frischs *Stiller* (1954) gehört zweifellos zu den hochkanonisierten Texten des 20. Jahrhunderts (vgl. Schütt 2011); Elfriede Jelineks *Klavierspielerin* (1983) seit der Verleihung des Nobelpreises für Literatur an die Autorin ebenfalls. Verena Stefans in *Häutungen* (1975) artikulierte Anklage gegen die patriarchalen Strukturen der Sprache über weibliche Sexualität gehört hingegen zu einem feministischen Gegen-Kanon. Guido Bachmanns *Gilgamesch*, der 1967 den sogenannten Burgdorfer Literaturskandal ausgelöst hat, gehört dem Gegen-Kanon der

weitere Kategorien ergänzt werden können in Abhängigkeit vom Thema. Lutz und Davis (2005) haben sich mit Intersektionalität im Sinne einer biographischen Ressource auseinandergesetzt; Klinger, Knapp und Sauer (2007) diskutierten die Problematik der Achsen der Differenz in der empirischen Forschung und deren gesellschaftstheoretische Relevanz.

- 22 Maihofer fasst den Begriff der Veränderung als einen Prozess, den schon Simone de Beauvoir 1949 mit Alterität theoretisiert hatte: Das (männliche, westliche) Subjekt setzt sich als wesentlich und überlegen in Abgrenzung zu einem untergeordneten (weiblichen) anderen Gegenüber. So wird dieses Gegenüber im Mechanismus des Prozesses der Selbstvergewisserung verändert (Maihofer 2014b: 306f.). Wird dieser Prozess darüber hinaus intersektional mit der Kategorie *race* verbunden, so wird diese Zuschreibung rassistisch. Der Begriff der Rassisierung verweist auf den Zuschreibungsprozess, der in sozialen Hierarchisierungsprozessen verankert ist und der in keiner Weise essentialisierend aufgefasst, sondern in postkolonialer Kritik verortet wird (Hostettler und Vögele 2014: 7ff.).

»Schweizer Non-Konformisten« an (Lerch 2001). Die Provokation des Textes lag damals unter anderem in der Darstellung adoleszenter homosexueller Handlungen, gleichwohl lässt sich der Text nicht einfach der Schwulenliteratur als Gegen-Kanon zuordnen.²³ Sowohl Stefans *Häutungen*²⁴ wie auch Bachmanns *Gilgamesch* wurden von Seiten des Literaturbetriebs harscher Kritik ausgesetzt – *Gilgamesch* fiel beispielsweise unter Emil Staigers Diktum der »Kloakenliteratur« (Staiger nach Egyp-tien 1981: 365), das den Schweizer Literaturstreit 1966/1967 so angeheizt hatte.²⁵ Bei *Spieltrieb* (2004) von Zeh sowie *Kreuzungen* (2008) von Streeruwitz ist noch nicht vorauszusagen, wie gut sich diese Texte etablieren werden. Die Auswahl der Texte erfolgt also nicht entlang eines literaturwissenschaftlich breit anerkannten Kano-nisierungsgrades,²⁶ sondern thematisch entlang der Verknüpfung vergeschlecht-lichter Affekte mit Sexualität im Untersuchungszeitraum. Die Sexual Script Theory betont die Alltäglichkeit von Sexualität und Affect Studies legen ein besonderes Au-genmerk auf die Alltäglichkeit von Emotionen, einschliesslicher negativer Gefühle. So orientiert sich die Auswahl an thematischen Fragestellungen, die Verbindungslinien der Auseinandersetzung mit Geschlecht, Affekten und Sexualität in diesen theoretischen Feldern ausmachen.

Der Untersuchungszeitraum, in dem die literarischen Texte angesiedelt sind, ist von grossen gesellschaftlichen Umgestaltungen geprägt. Die sozialen Bewegun-gen der späten 1960er und frühen 1970er Jahre haben sich auch sehr explizit mit den Geschlechterverhältnissen in der Sexualität auseinandergesetzt, was in den Texten Wiederhall findet. Dies erlaubt es, entlang spezifischer thematischer Achsen exemplarisch die Frage nach historisch eingebetteter Veränderung zu erörtern, oh-ne Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu wollen.

1.6 Palimpsestische Lektüre von Literatur und Theorie zu Sexualität und Geschlecht: Literatur als kritische Intervention

Meine palimpsestische Lektüre fragt also nach einem Transformationspotential von Sexualität und ihrer gesellschaftlichen Einbindung in Geschlechterverhältnisse und -ordnungen. Die Gleichzeitigkeit von Persistenz und Wandel, die Paradoxien

23 »Guido Bachmanns Oeuvre ist keine Schwulenliteratur, auch wenn hier nach Friederich Glau- ser das Thema mann-männlicher Erotik zum ersten Mal in der Schweizer Literatur aufgegrif- fen worden ist« (Puff 1995: 178).

24 Vgl. z.B. Weigel (1987: 105) und Classen und Göttle (1979: 55ff.).

25 Siehe die ausführliche Diskussion der Staiger-Rede und des Burgdorfer Literaturskandals bei Lerch (2001: 453ff. und 460ff.). Die durch den Text ausgelösten Diskussionen werden im Ana- lysekapitel (5.1) zu *Gilgamesch* genauer dargelegt.

26 Zur Debatte um Kanon und Geschlecht vgl. beispielsweise von Heydebrand (1998) und Bidwell-Steiner und Wozonig (2006).

und Ambivalenzen hervorbringt (Maihofer 2007: 294f.), wird anhand von sexuellen Scripts erörtert. Bei allen Texten stehen Erzählfiguren im Zentrum, die geschlechtliche Subjektivierungsprozesse unter dem Vorzeichen von Veränderung durchlaufen, die mit sexuellen Scripts verwoben sind.

Die Auseinandersetzung mit sexuellen Scripts in literarischen Texten wirft die Frage nach dem kritischen Interventionspotential von Literatur auf. Jeder literarische Text positioniert sich angesichts dieser Frage auch politisch. Ich orientiere mich hierbei am Politikbegriff der Affect Studies, die ein sehr breites Politikverständnis nutzen.²⁷ Obschon sich Text-Politiken in den im Folgenden diskutierten Narrativen und Theorien in sehr unterschiedlicher Weise zeigen, verbindet sie alle, dass sie als Intervention in Stereotypisierungen und gesellschaftlich geprägte Wertungen gegenüber Sexualität lesbar sind.

Sowohl die literarischen Texte – als Produkt der Auseinandersetzung der Autor_innen mit der sozialen Realität, die sie umgibt, und deren ästhetisierte Gestaltung – als auch die theoretischen Texte, die meinen Lektüren zugrunde liegen, verstehe ich als De- und Rekonstruktion im Sinne Schlichters, als eine Schnittstelle von Fiktionen oder Artikulationen über Wirklichkeit mit Gesellschaftskritik: Die Dimension des Überschreibens bereits vorhandener Scripts, die dem literarischen Produkt von vornherein inhärent ist, lässt sich als für Kritik überhaupt konstitutiv begreifen. Und damit lassen sich auch vermeintliche Grenzen zwischen Fiktion, Theorie und Empirie überschreiben.

Ausgehend von Emckes eingangs zitiertem Bild der Schichten von Wirklichkeit, die einer Sprachwerdung bedürfen, weil sie sonst verborgen bleiben, strebe ich eine palimpsestische Offenheit der Deutung an. Einerseits zeichnen sich die literarischen Texte selbst durch eine Mehrstimmigkeit aus, die Deutungsspielräume eröffnet. Andererseits schreiben sich in theoretischen Debatten ebenfalls immer neue Schichten übereinander. So kann eine palimpsestische Quer-Lektüre als Aufdecken verborgener Schichten von Geschlechterkonfigurationen in der Sexualität prinzipiell nie abgeschlossen werden. Meine Studie versteht sich als wissenschaftlicher Beitrag zu Sexualität, der die Sprachwerdung literarischer und theoretischer Script-Schichten im Rahmen einer dialogischen Mehrstimmigkeit von Wirklichkeit und Fiktion deutet.

Die Arbeit ist folgendermassen aufgebaut: Kapitel 2 bereitet den theoretischen Boden für die nachfolgende Lektüre sexueller Scripts in der exemplarischen Auswahl fiktionaler Texte. In Kapitel 3 wird dargelegt, wie ich in der Lektüre methodisch nach Persistenzen, Widerständen und eigensinnigen Konfigurierungen suche, die (hetero-)sexuelle Normierungen verfestigen, auffächern oder unterlaufen. In den Kapiteln 4, 5 und 6 werden, wie bereits ausgeführt, sechs literarische Texte

27 Vgl. hierzu zum Beispiel den Politikbegriff bei Cvetkovich (2012: 3f.) oder Berlant (2011: 10f.).

der Analyse palimpsestischer sexueller Scripts unterzogen. Diese erfolgt thematisch entlang von Affekten: Kapitel 4 fokussiert Scham, Kapitel 5 Angst und Kapitel 6 Undoing Affect in ihrer Formierungsgleichzeitigkeit mit Sexualität. Im Fazit in Kapitel 7 werden die Analyseergebnisse zu Sexualität, Affekt und Geschlecht der Kapitel 4, 5 und 6 zusammengeführt und das Veränderungspotential sexueller Scripts in den Geschlechterverhältnissen anhand dieser exemplarischen Lektüren erörtert.

2 Sexuelle Scripts als Palimpsest

The most important permanent truth about sexuality is that there may be no important truths about sexuality that are permanent.

William Simon (1996: 142)

Vögeln war nie gleich vögeln, weil sich, manchmal sehr schnell, die seelischen Regungen änderten, die dem Akt vorausgehen, ihn begleiten und ihm folgen, die inneren Bilder, die äusseren Bilder, die symbolischen Bedeutungen, die Vorstellungen von Männern und Frauen und Mann/Frau, Mann/Mann, Frau/Frau, vom Geschlecht, von Sinnlichkeit, Lust und Liebe, die gesellschaftlichen Erwartungen und Hemmnisse, der allgemeine Umgang mit erwünschten und unerwünschten Folgen usw.

Volkmar Sigusch (2013: 4)

In diesem Kapitel werden die theoretischen Zugänge dargelegt, die dieser Studie zugrunde liegen. Wie in Kapitel 1.1 erläutert, wende ich im Analyseteil das transdisziplinär geprägte Lektüreinstrument sexueller Scripts auf Figuren und Figurenkonstellationen in literarischen Texten an. Den theoretischen Ausgangspunkt für dieses Lektüreinstrument bildet die sozialkonstruktivistische Theorie sexueller Scripts, die Gagnon und Simon seit 1973 entwickelt haben (Kapitel 2.1). Um die verschiedenen analytischen Ebenen sexueller Scripts zu verbinden, setze ich die Metapher des Palimpsests ein. Sie bietet das Konzept für einen Lektüreprozess, der verschiedene Script-Schichten »durcheinander hindurch« liest. Die Metapher des Palimpsests wird auch genutzt, um die transdisziplinäre Verbindung von literarischen und theoretischen Verständnisweisen von Sexualität zu fassen und diese Formen der Wissensproduktion in einen Dialog zu bringen (Kapitel 2.2). Verständnisweisen von Sexualität sind immer historisch situiert (Kapitel 2.3). Die Geschlechterkonfiguration der Moderne bis ins 21. Jahrhundert bietet den Rahmen, um bis heute wirksame Asymmetrien männlicher und weiblicher sexueller Scripts darzulegen und der in Kapitel 1.1 bereits angesprochenen historischen Entstehung der Überdeterminierung von Heteronormativität nachzugehen (Kapitel 2.4). Mit Sexualitäts-Konzepten aus Psychoanalyse und Affect Studies wird die theoretische Fassung sexueller Scripts weiterentwickelt. Mein palimpsestischer Subjektbegriff

verbindet die affektive und die sexuelle Subjektivierung in diesem Kapitel (2.5) und schlägt eine Brücke von Psychoanalyse zu Affect Studies. Die in den Affect Studies geltend gemachte Alltäglichkeit negativer Gefühle wird mit der von Gagnon und Simon betonten Alltäglichkeit sexueller Scripts verknüpft. Sedgwick und Frank (2003) legen ein besonderes Augenmerk auf die Affekte der Scham, der Angst, der Langeweile und der Wut. Diese Affekte haben sich in meinen Lektüren als zentrale Verstärker (*amplifiers*) vergeschlechtlichter sexueller Scripts erwiesen. Wie schon in Kapitel 1.5 erwähnt, habe ich in der dialogischen Verbindung von fiktionalen Texten mit Theorie drei an Affekten ausgerichtete thematische Schwerpunkte festgelegt: »Scham, Scheitern und Befreiung«; »Angst, Trauma und Transgression« sowie »Undoing Affect, Krise und Entgrenzung«, die je anhand von zwei Texten mit einer männlichen und einer weiblichen erzählerischen Hauptfigur diskutiert werden. In den fiktionalen Figurationen erweisen sich diese Affekte als grundlegend mit gelingenden respektive misslingenden sexuellen Begegnungen verstrickt, die das Geschlechterverhältnis in der jeweiligen Konstellation prägen. Erzählen, Erzählanalyse und sexuelle Scripts in der Figurenkonstellation literarischer Texte gilt es auch narratologisch hinsichtlich der literarischen Konstruktion von Geschlecht zu analysieren (Kapitel 2.6). Wie bereits in Kapitel 1.5 erwähnt, stehen in allen Texten Erzählfiguren im Zentrum, die vergeschlechtlichte sexuelle Subjektivierungsprozesse unter dem Vorzeichen von Veränderung durchlaufen. Die Synopse führt zum Schluss die verschiedenen theoretischen Konzepte zusammen, welche die Grundlage für meine Lektüren bilden (Kapitel 2.7).

2.1 Sexual Script Theory: Gagnon und Simon (1973)

Die Sexual Script Theory geht auf Gagnon und Simon zurück, die mit *Sexual Conduct* von 1973 die Naturalisierung und Essentialisierung von Sexualität in Frage stellten. Ist von Sexualität und Geschlecht die Rede, so wird Sexualität im Alltagsverständnis oft der Natur zugeordnet, weil sie mit Reproduktion verknüpft wird. Die Naturalisierung von Sexualität vollzieht sich in einer Weise, die sowohl Geschlecht, im Sinne der soziokulturellen Rolle von Gender, wie auch Sexualität dichotomisiert. Das heißt, Unterschiede der Geschlechter werden an der Natur des männlichen und des weiblichen Körpers festgemacht. Die Essenz und Natur des Körpers werden damit generell zur Ursache der Geschlechterunterschiede in der Sexualität erklärt. Indem Gagnon und Simon diese Naturalisierung und Essentialisierung kritisierten, suchten sie nach neuen Verständnisweisen des Zusammenhangs von menschlicher Sexualität und menschlicher Einbindung in soziale Beziehungen. Als assoziierte Forscher des Institut for Sex Research at Indiana University distanzierten sich die beiden Soziologen auch explizit von der Freudschen Triebtheorie. Sie wiesen ein freudianisches, psychoanalytisches Sexualitätsverständnis

in vier Hauptpunkten zurück: Erstens wurde ein angeborener Sexualtrieb in Frage gestellt; zweitens zweifelten sie an der irrationalen und unkontrollierbaren Kraft eines solchen; drittens lehnten sie die psychoanalytische Hervorhebung einer zentralen Bedeutung der Kindheit für die Sexualitätsentwicklung ab,¹ indem sie der Adoleszenz viel mehr Gewicht beimessen; und viertens betonten sie eine analytische Unterscheidung von Gender und Sexualität, welche die Psychoanalyse ihres Erachtens zu sehr vermengt (Jackson und Scott 2010: 814). Sexualität wird bei Gagnon und Simon in erster Linie in *sozialer* Interaktion verankert: Sexuelle Handlungen kommen in ihrem Verständnis nur dann zustande, wenn sie mit sozialem Sinn ausgestattet sind. Sie insistieren darauf, verschiedenste sexuelle Aktivitäten (definiert als gut oder schlecht, deviant oder konform, normal oder pathologisch, kriminell oder nicht kriminell) als Ergebnis eines komplexen, psychosozialen Entwicklungsprozesses zu verstehen (Gagnon und Simon 1973: 9). Die beiden Forscher bringen dieses Anliegen auf die Formel: »Without the proper elements of a script that defines the situation, names the actors and plots the behavior, nothing sexual is likely to happen« (1973: 19). Sexuelle Interaktionen sind bei Gagnon und Simon also immer in einem sozialen Raum verankert, einschliesslich darin gelebter und etablierter Machtverhältnisse. Beide haben sie die Theorie sexueller Scripts später, wenn auch meist in getrennten Publikationen, weiterentwickelt. In *Postmodern Sexualities* (1996) gibt Simon die folgende Script-Definition: »Scripts are essentially a metaphor for conceptualizing the production of behavior within social life. Most of social life most of the time operates under the guidance of an operating syntax, much as language« (1996: 40). Scripts sind also eine Metapher für Regelsysteme oder Leitlinien menschlichen Handelns, welche im sozialen Leben zur Anwendung kommen. Diese Regeln oder Vorschriften müssen nicht vollständig erfüllt werden, einer Sprache gleich eröffnen sie einen Deutungsspielraum. Von 1973 bis 2003² ha-

-
- 1 Nicht nur die Frage nach einem Trieb (und seiner materiellen oder kulturellen Beschaffenheit) hat innerhalb psychoanalytischer und sexualwissenschaftlicher Theoriebildung zu heftigen Disputen geführt, sondern auch die Frage, ob »Kinder als ›sexuelle Wesen‹ betrachtet werden oder zum Beispiel als ›sinnliche Wesen‹« (Sigusch 2013: 157). Laut Sigusch hat der seit 150 Jahren andauernde Streit bis heute keine eindeutigen Resultate hervorgebracht. Unbestritten aus psychoanalytischer Sicht scheint hingegen, dass körperliche Berührungen des Säuglings lebenslange Spuren hinterlassen, wenn auch die Frage, wie sich dies auf die sexuelle Erregbarkeit Erwachsener auswirke, ungenügend Beachtung finde (Richter-Appelt nach Sigusch 2013: 162).
 - 2 2003 ist Simon gestorben. 2007 erschien noch die Publikation *The Sexual Self* zu Ehren von Gagnon, herausgegeben von Michael Kimmel. Darin ist ein Interview mit Simon abgedruckt, das posthum einige wichtige Punkte der Sexual Script Theory aufgreift. In den Interviews mit beiden Theoretikern werden auch deren sich im Laufe der Jahre entwickelnde Differenzen klar. So blieb Gagnon stärker einer interaktionstheoretischen Perspektive verpflichtet, wohingegen sich Simon immer mehr mit postmodernen, dekonstruktiven Theorien und mit psychoanalytischen Herangehensweisen beschäftigte. Meine Studie folgt der Simonschen

ben Gagnon und Simon die Ausarbeitung von drei analytischen Ebenen – der kulturellen, der interpersonellen und der intrapsychischen Ebene – vorangetrieben, um das Phänomen der sexuellen Begegnung adäquat analysieren zu können.³

2.1.1 Script Theory

Nicht nur im Hinblick auf Sexualität, sondern auch im Hinblick auf soziale Interaktionen im Allgemeinen fand Script Theory in den 1970er Jahren Anklang. Cohen und Taylor schliessen mit ihrer Script Theory 1976 an Erving Goffmans Theoriebildung zum »Rahmen« und zu »sozialen Schauplätzen« an. Aufbauend auf Goffmann elaborieren sie in *Escape Attempts* einen Script-Begriff, den ich hier kurz darlege: »Our lives are not lived out by simply playing sets of roles; these roles are located within a series of minor and major dramas. These we will call *scripts* – and it is the sheer fact of their ubiquity, coupled with their finite number which is the source of our sense of repetition when we seek out novelty« (Cohen und Taylor 1976: 50, Hervorhebung im Original). Akteur_innen sind in Alltagshandlungen also mit einem Szenen- und Rollenrepertoire ausgestattet, das sie zwar wiederholen, das aber gleichzeitig die Grundlage für Veränderung darstellt. Ähnlich wie Gagnon und Simon gehen Cohen und Taylor davon aus, dass diese Scripts in die Lage versetzen, Interaktionen als sinnhaft wahrzunehmen: »Scripts provide our routines and roles with meaning and significance [...]« (Cohen und Taylor 1976: 50). Angesichts der Allgegenwärtigkeit kulturell vermittelter Scripts stellt sich für Cohen und Taylor die dringende Frage, wie Neues überhaupt entstehen kann; wie also der Aporie ewiger Wiederholung entgangen werden kann. »No situation elicits totally novel feelings. We can not simply have new experiences. [...] There are certain ways of using drugs, falling in love, looking after children [...] These constitute the master scripts to which all other occupational, leisure, romantic, domestic scripts must attend. [...] In many cases we may construct scripts against such master scripts, actively announcing our disenchantment with the customary plots and characters. However [...] the counterscript which is constructed as a result of that determination draws its character from the master script« (Cohen und Taylor 1976: 54). Cohen und Taylor illustrieren ihre Überlegungen zum *counterscript* als Voraussetzung, Neues zu erleben, mit literarischen Beispielen: »So familiar in fact has the actualization of fictional scripts become that comments about this become commonplace – »Are you going to do your Madame Bovary scene again?«« (Cohen und Taylor 1976: 57). Nach Einschätzung der Autor_innen ist das Abziehen einer Madame-Bovary-Szene

Entwicklungslinie, weil er sich stärker mit fiktionalen Aspekten der Sexualität auseinandergesetzt hat.

3 Im Methodenkapitel (Kapitel 3) werden diese drei Ebenen, die ich in der Analyse der literarischen Werke einsetze, genauer erläutert.

bereits ein breit angeeignetes Script. Diese Form der Aneignung bezeichnen sie als eine Meta-Meta-Kunstform, als ein Zitieren einer berühmten Szene, die genau auf der Schnittstelle von Wiederholung und Neu-Schreiben liegt.

Auch diese Script Theory aus den 1970er Jahren verweist auf die normative Kraft von Vor-Schriften wie auch auf die Suche nach dem eigenen Script, das Eigensinn ermöglicht: Aus der Suche nach »Neuem« und »Authentischem« entwickeln Cohen und Taylor ihre »Widerstandstheorie des Alltags«. Wiederholung ist nicht einfach ausweglos, sondern gerade in der Meta-Meta-Kunstform liegt die Möglichkeit des Ausbruchs. Ein wichtiges Repertoire für die Aneignung von Scripts wird durch Literatur und visuelle Medien vermittelt. Ebenfalls in den 1970er Jahren setzt sich Irigaray (1979: 78) in *Das Geschlecht, das nicht eins ist* mit der Bewegung der Mimesis als Möglichkeit von vermeintlich affirmativer Um-Schrift auseinander. Mimesis wird zwar als Nachahmung gestaltet, bringt jedoch als Verfahren in der Form von »Wiederholung und Verschiebung« Kritik am phallozentrischen Herrschaftsdiskurs zum Ausdruck, die diesen gleichzeitig untergräbt (Zimmermann 2017: 93ff.). Die Verbindung der Sexual Script Theory mit geschlechterkritischen Ansätzen ermöglicht im Folgenden, Widerständen in Geschlechterkonfigurationen bezüglich gelebter und imaginer Scripts nachzugehen.

Scripttheoretiker_innen wie Cohen und Taylor (1976) gehen aus sozialwissenschaftlicher Perspektive von der Wirkmächtigkeit medialer wie auch literarischer Pre-Scripts aus, wenn sie individuelle Verhaltensrepertoires untersuchen. In seiner theoretischen Auseinandersetzung mit Erving Goffman nimmt Herbert Willems Bezug auf sozialpsychologische Skripttheorie (Willems 1997: 263ff.). »Unter Rahmen und Skripts sind mehr oder weniger komplexe Repräsentationen von Prozeßstrukturen zu verstehen, die als ›zweite Natur‹ der Akteure unbewußt, spontan und spontaneitätssteuernd fungieren [...]. Zu jedermanns notwendiger ›Innenausstattung‹ gehört für Goffmann wie für die Skripttheoretiker ein auf die Organisation der sozialen Schauplätze (Grenzen) bezogenes Wissen sowie eine gewisse Dramaturgiebewußtheit« (Willems 1997: 265).

Sexualität resp. ein »Lernen des Liebens« wird von allen hier erwähnten Scripttheoretiker_innen als Beispielsphäre genannt: Mediale und literarische Scripts bilden das Repertoire, auf das zurückgegriffen wird, wenn die Erlebenspraxis zum Zuge kommt. Literatur wird von diesem Zweig der Sozialwissenschaften – übereinstimmend mit der literaturwissenschaftlichen Sichtweise – als Teil einer Kultur verstanden, als eine der Kräfte, die den Rahmen von Sag- und Denkbarem sowie von gesellschaftlich geregelten Handlungen abstecken. Im Folgenden wird nun dargestellt, wie sich die Sexual Script Theory innerhalb des Feldes kritischer Sexual- und Geschlechterforschung entwickelt hat. Im Sinne der Gender Studies folge ich hier der Annahme, dass Geschlechter-Scripts in der Aneignung durch Subjekte als handlungs- und wahrnehmungsstrukturierende Orientierungen sozial wirksam werden (Binswanger, Bridges, Schnegg und Wastl-Walter 2009: 11). Da-

bei sind widerspenstige Aneignungspraxen von Interesse, die sich im Spannungsfeld zwischen strukturellen Vorgaben und Zuschreibungen zu Geschlecht einerseits und deren individuellen und kollektiven Deutungen und Rezeptionsweisen andererseits situieren (Binswanger et al. 2009: 12).

2.1.2 Sexual Script Theory von den 1970er Jahren bis heute

Der Sozialkonstruktivismus der Sexual Script Theory kritisierte in den 1970er Jahren drei Hauptargumente essentialistischer Auffassungen von Sexualität: erstens, dass es einen inneren, biologisch fundierten Sexualtrieb oder -instinkt gäbe; zweitens, dass Sexualität in unterschiedlichen historischen Zeiträumen universell zum Ausdruck komme; und drittens, dass sich Sexualität auch in unterschiedlichen Kulturen universell manifestiere (Irvine 1995: 3f.). Das sozialkonstruktivistische, anti-essentialistische Verständnis von Sexualität hält demgegenüber fest: Das Fundament von Sexualität besteht nicht in einem inneren, biologischen Sexualtrieb, sie ist weder im historischen noch im kulturellen Vergleich universell, vielmehr variiert sie in Abhängigkeit ihres Kontextes. Ihre Bedeutung und Praxis wird historisch, gesellschaftlich und kulturell geformt und vorgegeben (Lautmann 2002; Jackson 2007; Jackson und Scott 2010; Richardson 2007; Plummer 2003a; 2005; Attwood 2006; Spector 2012). Foucault (1995) hat eindrücklich herausgearbeitet, dass die allmähliche Gleichsetzung von Sexualität mit Trieb im 18. Jahrhundert mit ihrer Pathologisierung, Psychiatrisierung und infolge davon auch Kriminalisierung einherging – solange Sexualität im christlichen Sinne in der sündigen Fleischeslust angesiedelt war, oblag sie kirchlicher Kontrolle. Die Deutung des Sexualtriebs als eine die Ratio des Individuums überschreitende Macht wurde damals, so Foucault, unter anderem instrumentalisiert, um Psychiatrie und Medizin als Technologien der Macht über das Individuum zu etablieren (Foucault 1995: 82ff.).

Der Sozialkonstruktivismus konnte sich in sexualwissenschaftlichen Debatten nur langsam etablieren. Dies nicht zuletzt deshalb, weil sich die von Foucault konstatierte Somatisierung und Pathologisierung von Sexualität, die sich im 18. Jahrhundert durchsetzte, als sehr wirkmächtig erwies und Sexualität im 20. Jahrhundert noch immer primär mit Gesundheit oder Krankheit assoziiert wurde. Dementsprechend wurde sie in medizinischer und psychiatrischer Perspektive auf eine Einordnung als gesund oder pathologisch untersucht (Irvine 1995: 19). Meine Studie greift mit dem Begriff des sexuellen Scripts das sozialkonstruktivistische Verständnis von Sexualität auf und entwickelt es im Dialog mit neueren theoretischen Positionen der Gender Studies, Affect Studies, der kritischen Sexualwissenschaften und nicht zuletzt durch die Lektüre literarischer Texte weiter. Der sozialkonstruktivistische Ausgangspunkt der Sexual Script Theory lässt sich, wie im Folgenden erläutert wird, mit der Metapher des Palimpsest an die Materialität des Körpers zurückbinden. Sexualität wird in meiner Studie als lebenslanger, sozial geform-

ter, kulturell kodierter, historisch veränderbarer, sich körperlich manifestierender, Mustern folgender Prozess der intimen Begegnung des Selbst mit anderen und mit sich selbst verstanden. Die Vielschichtigkeit ihrer Bedeutung in Bezug auf Selbstkonzepte, Praxen und Normierungen verlangt nach einem transdisziplinären Zugang, wie in Kapitel 1 ausgeführt.

Simon und Gagnon haben die Theoretisierung der Sexual Script Theory zeit lebens vorangetrieben. In ihrem letzten gemeinsam verfassten Artikel von 2003 – kurz darauf stirbt William Simon – beschreiben sie retrospektiv die Entwicklung ihrer Theorie sexueller Scripts wie folgt: »This evolution in thinking could be described as moving from a *social learning* position towards a *social constructionist* position, a shift in emphasis [...]« (2003: 494, Hervorhebungen im Original). Die Hinwendung zu einer sozialkonstruktivistischen Perspektive sei vor allem durch die feministische Theoriebildung bewirkt worden: Gender, das in *Sexual Conduct* noch unhinterfragt als eine Kategorie gesetzt wurde, die der Erlernung eines »sexual conduct« vorausgehe, sei unterdessen problematisiert worden. Autorinnen wie Gayle Rubin, Carole Vance und Donna Haraway hätten ihren Blick für die Heterogenität der Kategorie geöffnet. Daneben seien das Werk Foucaults und andere theoretische Auseinandersetzungen (Barthes, Baudrillard und Castoriades) wichtig geworden (Simon und Gagnon 2003: 494f.). Eine weitere, für meine Studie wichtige Akzentverschiebung in ihrer Theoriebildung konstatieren Simon und Gagnon gegen Ende des Rückblicks: Das durch dramatische Entwicklungen in gesellschaftlichen Wandlungsprozessen hervorgebrachte Interesse an Subjektivität und intrapsychischen Prozessen des Erlebens habe dem psychoanalytischen Denken zu neuer Relevanz innerhalb der Sexual Script Theory verholfen. Diese Zuwendung zu psychoanalytischen Fragestellungen zeigt sich vor allem in den theoretischen Weiterführungen durch Simon (Gagnon 2004: 274f.; Simon 1996). Gleichwohl hält die Sexual Script Theory ihre Kritik an der Freudschen Triebtheorie wie auch an bestimmten Freudschen Konzepten nach der Jahrtausendwende aufrecht.⁴

In den heutigen Sexualwissenschaften findet sich der Script-Begriff nach wie vor. Rüdiger Lautmann beispielsweise rekurriert in seiner *Soziologie der Sexualität* (Lautmann 2002) auf Gagnon und Simon. Auch Sigusch diskutiert in seiner gross angelegten Studie mit dem Titel *Sexualitäten* (2013) den Script-Begriff, kritisiert allerdings, dass das »Drang- und Triebhafte hinter dem Symbolischen und Dreh-

4 Es sei an dieser Stelle eingeräumt, dass die anglophone Rezeption Freuds gerade in Bezug auf seine Triebtheorie reduktionistisch vorgegangen ist. Quindeau beispielsweise macht geltend: »Für Freud jedoch war der Trieb – zumindest in den frühen Schriften – weder Natur noch Anlage. Bevor er diesen in seinem späteren Werk eindeutig der Natur zuschlug, war seine frühere Konzeptualisierung auch sozialisationstheoretisch zu lesen« (Quindeau 2008: 37). Gagnon und Simon folgen also in ihrer Triebtheorie-Kritik der späteren Freudschen Konzeptualisierung, die den Trieb eindeutig mit Natur und Anlage begründet. Insofern ist ihre Lesart Freuds als typisch für die anglophone Rezeption zu bewerten.

buchhaften verschwindet« (Sigusch 2013: 165). In meiner Lesart besteht aber das Potential von Sexual Script Theory gerade darin, das Dranghafte, das Symbolische und das Drehbuchhafte aufeinander zu beziehen und als in der Sexualität wirkmächtig zu verstehen.

Stevi Jackson und Sue Scott haben 2010 die bisherige Rezeptionsgeschichte der Gagnon- und Simonschen Script Theory in Verbindung mit Gender Studies und der Theoretisierung von Sexualität aus soziologischer Sicht aufgearbeitet. Die Sexual Script Theory, so ihre These, hat sich bislang nur wenig durchsetzen können, weil bestimmte Rezeptionsweisen wichtige Dimensionen davon vernachlässigten.⁵ Der Begriff des Scripts verlor mehr und mehr von seiner bei Simon und Gagnon intendierten Vielschichtigkeit und dem darin angelegten Veränderungspotential. Jackson und Scott rufen zu einer Rehabilitierung der Sexual Script Theory im Rahmen von Geschlechterforschung auf (Jackson 2007; Jackson und Scott 2010). Ich stimme zu, dass die Sexual Script Theory für geschlechtertheoretische und feministische Lesarten produktiv gemacht werden kann, weil sie sozialkonstruktivistisch angelegt ist und die Naturalisierung von Sexualität kritisiert. Gleichzeitig hat sie sich gegen die Vorstellung von Gesellschaft als ausschliesslich repressivem Apparat gestellt und auch die produktiven Seiten sexueller Sozialisation hervorgehoben (Jackson 2007: 4). Der Gewinn einer sozialkonstruktivistisch fundierten Theoriebildung, die praktisch zeitgleich mit Foucault die Repressionshypothese⁶ in Frage stellte, liegt darin, dass weibliche Sexualität von Beginn an nicht als eine unterdrückte oder mangelhafte Version männlicher Sexualität verstanden wird, wie dies in den späteren Schriften von Freud angelegt ist (vgl. z.B. Sigusch 2013: 148ff.). So kann weder männliche Sexualität noch Heterosexualität zur Norm menschlichen sexuellen Seins erhoben werden (Jackson 2007: 4). Zumindest nicht auf theoretischer Ebene – die soziale Realität, die das binäre, von Dominanz-Beziehungen strukturierte Genderregime prägt, wird damit nicht in Frage gestellt: »Gagnon and Simon

5 So wurden Scripts etwa in der prominenten kognitionspsychologischen Rezeption durch Schank und Abelson (1977) vor allem als Mittel der Gedächtnisorganisation, Wissensrepräsentation und des Verstehens gedeutet und die Dimension der Performanz, Improvisation und der sozialen Interaktion vernachlässigt.

6 Die Repressionshypothese »war durch Arbeiten von Wilhelm Reich oder Herbert Marcuse [...] prominent geworden und lautete dahingehend, der moderne industriegesellschaftliche Kapitalismus beruhe auf einer bürgerlich-viktorianischen Moral, die sich dadurch auszeichne, dass sie die Sexualität der Menschen unterdrücke« (Keller 2008: 117). Foucault widerspricht der Annahme, dass die in der Moderne immer stärker werdende medizinische, juristische und klerikale Disziplinierung von Sexualität zu ihrer Unterdrückung geführt habe. Vielmehr geht er davon aus, dass der in verschiedenen Institutionen erzeugte Geständniszwang über Sexualität zu einer Vermehrung ihrer diskursiven Präsenz geführt hat, er spricht von einer »diskursiven Explosion« (Foucault 1995: 27).

avoided conflating gender and sexuality and provided a means of making an analytical distinction between them while exploring their empirical interrelationship. This is another highly significant aspect of their perspective, not only differentiating their position from psychoanalysis but also from Foucauldian perspectives. Foucault's sex/sexuality formulation makes no distinction between ›sex‹ as sexual division and ›sex‹ as acts and desires« (Jackson 2007: 5). Die bei Gagnon und Simon angelegte und von Jackson und Scott weiterentwickelte analytische Trennung von Gender und Sexualität und ihre weitgehende Entkoppelung⁷ sind für meine Studie wegweisend. Auch die von Jackson geltend gemachte klarere Trennung von *sex* als biologischem Geschlechtskörper und *sex* als sexuellen Handlungen und sexuellem Begehren ist auf analytischer Ebene produktiv. Diese Trennung bietet eine Möglichkeit, über die binäre Trennung von Homo- und Heterosexualität hinwegzudenken (Jackson und Scott 2010: 822). Sexualität wird so nicht mehr automatisch mit Geschlechterpositionen und -normen verbunden, sondern kann in ihrer Kontingenz und Kontextabhängigkeit als eigenlogisch aufgefasst werden, ohne die sie prägenden normativen Ordnungen aus dem Blick zu verlieren. Jackson und Scotts Lesart der Theorie sexueller Scripts bei Gagnon und Simon betont die Prozesshaftigkeit und Vielgestaltigkeit sexueller Identität durch ihre soziale Einbindung: »It is [...] theory in which the formation of the self reflects the shifting complexities of a social world external to the individual without being deterministic: [...] a self constructed and reconstructed in and through multiple social encounters and social practices in the multiple social locations we each inhabit, enabling us to mobilize and live with the multiple identities we each embody« (Jackson und Scott 2010: 821).

Jacksons und Scotts interaktionistische Perspektive auf Sexualität, in der sie auf der Sexual Script Theory von Gagnon und Simon aufbauen, bietet analytische Instrumente, um Kultur und Subjektivität mit alltäglicher Interaktion und Praxis

7 Simon (1996: 116) macht bereits bei Freud Spuren einer solchen Entkoppelung aus. Er greift 1996 eine von Davidson angeregte Diskussion der Freudschen Verbindung von Sexualtrieb und Objektwahl auf, die in den Freudschen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* tatsächlich bereits eine (de)konstruktive Lesart andeuten. Dort spricht Freud, wie Davidson (1987: 264) geltend macht, von einer »Verlötung« zwischen »Sexualtrieb und Sexualobjekt«, also von einer vom Menschen künstlich *hergestellten* Verbindung. Freud folgert dort: »Wir werden so angewiesen, die Verknüpfung zwischen Trieb und Objekt in unseren Gedanken zu lockern« (Freud 1915: 46). Somit lockert er die im Namen der Natur andernorts so vehement eingeforderte heterosexuelle Objektwahl hier selber und misst dem Sexuellen (wenn auch noch im Sinne eines naturgegebenen Triebs) eine vom Geschlecht des Objekts unabhängige Eigenständigkeit zu. Davidson hat in seinem Artikel von 1987 zu Recht festgestellt, dass sich Freud vermutlich der Tragweite dieser Relativierung nicht gänzlich bewusst gewesen sein mag, weil sie das Potential enthält, einige grundlegende Freudsche Setzungen zu sprengen (1987: 265f.).

zu verbinden (2010: 820) und dabei sowohl Hindernisse wie auch Änderungsmöglichkeiten für sexuelle Scripts zu fassen. Nicht nur die Kategorie Gender wird in der Sexual Script Theory stärker theoretisiert als in der Diskursanalyse nach Foucault. Dieser theoretische Zugang ermöglicht es ausserdem, den Aspekt der *agency*, also des Eigensinns und der individuellen Handlungsfähigkeit, für die Bedeutung von Sexualität stärker in den Vordergrund zu rücken als eine von Foucault angeleitete Analyse (Jackson und Scott 2010: 815; 820; Jackson 2007: 3). Im Rahmen der Foucaultschen Diskursanalyse mit Fokus auf der normativen Dimension von Diskursen ist individuelle sexuelle *agency* schwierig zu konzeptualisieren (Jackson und Scott 2010: 20; Spector 2012: 5f.). Sexualität ist, so Simon, im sozialen Kontext der Spät- oder Postmoderne zu einem Feld der reflexiven Selbst-Konstruktion geworden (Simon 1996: 7f.). Er macht geltend: »Though we might speak of an empowering of the self, this does not necessarily mean a more powerful self, except in the sense of the more conscious role it plays in the production of itself« (Simon 1996: 7). Der Begriff des *Empowerments* meint bezüglich sexueller Scripts also nicht einen naiven Macht-Gewinn für das sexuelle Selbst der Spät- oder Postmoderne, sondern ein selbstreflexives, bewusstes Verständnis von Sexualität im Selbstverhältnis der Individuen. Dieses selbstreflexive Verständnis lässt sich wiederum mit der Frage nach Veränderung und *agency* verbinden. »Gagnon and Simon's approach also allows for agency and change in the sexual self: [...] envisaged as an ongoing reflexive process. [...] The sexual self is viewed as actively ›doing sex,‹ not only in terms of sexual acts, but as making and modifying sexual meaning, since intrapsychic scripting is inevitably interdependent with both the interactional and wider sociocultural scripts« (Jackson 2007: 4). Durch die Vielschichtigkeit der drei Ebenen ermöglicht die Sexual Script Theory also, Diskontinuitäten sowie Persistenzen in ihrer komplexen Wechselwirkung für das einzelne Individuum, das stets in eine Öffentlichkeit eingebunden ist, anzusprechen. Mein kulturwissenschaftlicher Fokus auf schriftlich erzählte Sexualität und auf die sich darin artikulierenden Geschlechterkonfigurationen fragt nach fiktionalisierten Möglichkeiten der Inszenierung im Rahmen intrapsychischer, interpersoneller und kultureller Scripts. Meine Studie untersucht sowohl die Persistenz wirkmächtiger Scripts als auch das Potential, Kreativität und Veränderung in sexuelle Scripts und damit einhergehende Geschlechterkonfigurationen einzubringen. Im folgenden Unterkapitel wird dargelegt, wie die Metapher des Palimpsests es ermöglicht, diese Prozesse in ihrer Komplexität zu erfassen.

2.2 Die Metapher des Palimpsests

Die Metapher des Palimpsests setze ich in dieser Studie ein für das Ineinandergreifen kultureller, interpersoneller und intrapsychischer sexueller Scripts sowie für den unabschliessbaren Prozess kultureller Produktion, für die immer neu geschriebenen und sich immer neu über bereits bestehende Schriften schreibenden Texte zu Sexualität. Da ein Palimpsest erst durch den menschlichen Akt des Schreibens entsteht, ist diese Metapher auch dafür geeignet, die Verbindung von Schreiben, sexuellen Scripts und der Materialisierung dieser miteinander verstrickten Prozesse zu veranschaulichen.

Der ursprüngliche Begriff des Palimpsests⁸ geht auf die Praxis zurück, bei Pergament- oder Ledermangel bereits bestehende, aber nicht mehr als wichtig erachtete Texte zu überschreiben. Eine vorhandene Schriftschicht wurde gewaschen oder weggeschabt. Die neue Schrift wurde entweder direkt über die ursprüngliche geschrieben oder quer dazu, im rechten Winkel. Dennoch konnte die darunter liegende Schicht in der Regel nicht vollständig ausradiert oder unsichtbar gemacht werden und blieb erkenn- und teilweise lesbar. Auch gewann sie im Laufe der Zeit manchmal wieder an Sichtbarkeit (vgl. Binswanger et al. 2009: 266f.). Der Status der Schriftschichten hat sich im Laufe der Geschichte immer wieder gewandelt: Was zu einem spezifischen historischen Zeitpunkt als unwichtig gelten mochte – so etwa eine Abschrift der homerischen Ilias –, konnte zu einem anderen Zeitpunkt als viel wichtiger gewertet werden als die darüber geschriebene Schrift – im Falle der Ilias ein syrischer Gebetstext (Dillon 2007: 22). Die Metapher des Palimpsests zeigt an, dass Schriftschichten – in meiner Studie sexuelle Scripts – in einem kontingenten und von Konkurrenz geprägten Verhältnis zueinander stehen. Es ist nie von vornherein geklärt, welches Script das andere dominiert, die Dominanzverhältnisse können sich ständig ändern. Gewinnt eine tiefer liegende Schicht in einer spezifischen historischen Konstellation an Bedeutung, so muss sie durch die darüber liegende Schicht hindurch entziffert werden. Die Schichten eines Palimpsests schaffen eine illusorische Intimität, weil sie denselben Raum einnehmen, gleichzeitig provoziert ihre gegenseitige Verstrickung Devianz (Binswanger et al. 2009: 267). Ein Script versucht also immer die Bedeutung der Vor-Schriften (*pre-scripts*) zu unterdrücken. So ist weder die darunter liegende Script-Schicht noch die darüber liegende statisch oder teleologisch.

In der theoretischen Verbindung von sexuellen Scripts und Palimpsest, wie ich sie vorschlage, legt das Bild der übereinander gelagerten und durch einander hindurch gelesenen Schriftschichten erstens nahe, dass die Sinnggebung wie auch die Praxis von Sexualität durch vielschichtige Mechanismen und Deutungszuweisungen entsteht. Zweitens kann mit dem Begriff des Scripts auf zwei Achsen der Sinn-

8 Vgl. zum Folgenden Binswanger et al. (2009: 265-272).

gebung hingewiesen werden, die im Moment der schriftlich fixierten Erzählung über Sexualität manifest werden: Ein Script kann eine der Handlung vorausgehende Anweisung sein – wie etwa das Script zu einem Film oder einer dramaturgischen Umsetzung. Oder es kann eine der Handlung nachfolgende Deutung eines Ereignisses sein, also die schriftliche Beschreibung eines bereits geschehenen Ereignisses. Sexuelle Scripts können in fantastischen oder fantasmatischen Imaginationen sexueller Handlungen zum Ausdruck kommen; in diesem Sinne ist die fiktionale Fantasie ebenfalls eine Form nachfolgender Deutung. Drittens bringt die menschliche Tätigkeit des *Schreibens* das kulturelle Produkt als Palimpsest hervor. Es ist ein in seiner Materialität tradiertes Produkt, das eine Mehrschichtigkeit und somit eine Mehrdeutigkeit aufweist. Viertens kann das Palimpsest metaphorisch als fortwährendes Weiterschreiben von Texten gedeutet werden. So entstehen neue Schriften nie auf einem leeren Blatt; vielmehr liegt jeder neuen Schrift ein unerschöpflicher Fundus von Vor-Schriften zugrunde. Und fünftens weist die Metapher des Palimpsests auf die Materialität des Körpers und vielschichtige Einschreibungen in diesen materialen Körper hin (vgl. Binswanger et al. 2009: 266ff.).

Sexuelle Scripts werden im Folgenden als Palimpsest gelesen: Denn sie bauen immer auf einem reichen und nie stillzustellenden Fundus von Geschichten, Zeichen, Gesten, Interaktionen und Handlungen auf. Die hier untersuchten literarischen Vertextungen sexueller Scripts werden als Auseinandersetzungen mit Erfahrungen, Normen und Diskursen, als aneignende, modifizierende oder provokante Über- und Neu-Schreibungen von sexuellen Situationen und diesen inhärenten Bedeutungsgenerierungen interpretiert (Binswanger et al. 2009: 266).

Das Palimpsest dient ausserdem als Metapher für interdisziplinäre Begegnung. In ihrer Studie zum Palimpsest hält Dillon fest, »the palimpsest cannot be the province of any one discipline, since it admits all those terrains that write upon it to its body. [...] the palimpsest becomes a figure for interdisciplinarity – for the productive involvement, entanglement, interruption, and inhabitation of disciplines in and on each other« (2007: 2). Die Prozessualität der Lektüre der verschiedenen Schichten beim Entziffern eines Palimpsests entspricht der hier angestrebten Verbindung disziplinär geprägter Lesarten und deren gegenseitiger Verstrickung. »Although the process that creates palimpsests is one of layering, the result of that process, combined with the subsequent reappearance of the underlying script, is a surface structure which can be described by a term coined by De Quincey – ›involuted« (Dillon 2007: 3f.). »Involuted«, also verstrickt, werden auch die hier in meiner Analyse kombinierten, disziplinär geprägten Lesarten von Sexualität sein. Eine so verstandene Transdisziplinarität bringt zum Ausdruck, dass die Vielschichtigkeit des Themas nur durch die gegenseitige Verstrickung der Sichtweisen adäquat erfasst werden kann. Was sich als »Oberflächenstruktur« der Analyse zeigt, geht aus einem Lektüreprozess hervor, der sich der Mehrschichtigkeit der Perspektiven und ihrer gegenseitigen Durchdringung bewusst bleibt.

Genette verbindet im Begriff »palimpsestueux«, den er für die Analyse von Prousts Werk eingeführt hat, »inzestuös« mit »palimpsestisch« – als eine Intensivierung der von (unerlaubtem) Begehren gekennzeichneten Verstrickung verschiedener Schriftschichten, die eine libidinöse Grenzüberschreitung von Scripts einschliesst (Genette 1982: 226). Dies lässt sich meines Erachtens sehr gut mit einer Quer-Lektüre (*queer reading*), die meine Analyse anleitet, verbinden (vgl. Kapitel 3). So gehe ich in den Analysekapiteln im zweiten Teil dieser Arbeit Momenten von Grenzüberschreitungen in Verbindung mit Sexualität und darin inhärenten Geschlechterkonfigurierungen nach.

Wenn auch die Schichten des Palimpsests zu verschiedenen historischen Zeitpunkten geschrieben oder geritzt wurden, so steht die unterste Schrift-Schicht nicht für einen genealogischen Ursprung. Vielmehr ist sie eine Metapher für die Zufälligkeit von Geschichte im Sinne Foucaults.⁹ So gibt es kein am Anfang identifizierbares Script, das die erste Schicht erzeugt hat, sondern Disparität und Kontingenz, die keinen evolutiven Charakter aufweisen. Gleichzeitig bedarf jedes sexuelle Script jeweils einer historischen Situierung.

2.3 Historisierung von Sexualität

Die literarischen Texte, die im zweiten Teil dieser Studie diskutiert werden, wurden zwischen 1954 (*Stiller* von Max Frisch) und 2008 (*Kreuzungen* von Marlene Streeruwitz) verfasst. Sie sind somit in die Geschichte der Sexualität von der zweiten Hälfte des 20. und bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts eingebettet. Die textspezifische historische Einordnung der sechs literarischen Werke erfolgt im jeweiligen Analysekapitel. In diesem Unterkapitel werden einige zentrale theoretische Argumente diskutiert, die für das historische Verständnis von Sexualität und Geschlecht in meiner Arbeit wesentlich sind. Wie in Kapitel 1.1 bereits erwähnt, sind Foucaults Überlegungen zu Sexualität in der Moderne für meine Arbeit von grundlegender Bedeutung, da er die Diskursivierung von Sexualität von einem Geständniszwang reguliert sieht. Das daraus entstehende Sexualitäts-Dispositiv hat auch die Literarisierung von Sexualität zutiefst geprägt. Foucaults Subjektbegriff ist an eine Selbstunterwerfung gebunden, die nicht allein von aussen durch institutionelle Kontrolle hervorgebracht wird, sondern das Selbst auch von innen prägt. Das Innere des Selbst kann deshalb vom Äusseren der gesellschaftlichen Regeln nicht prinzipiell unterschieden werden. Der Geständniszwang über das Sexuelle ist konstitutiver Teil des Selbstverhältnisses des modernen Subjekts zu sich selbst, wie

9 Geschichte ist nach Foucault nicht von Linearität und Teleologie, sondern von Diskontinuitäten und Brüchen gekennzeichnet (Foucault 1981: 242ff.).

Foucault (1995) in *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit, Band 1* anhand der westeuropäischen bürgerlichen Moderne darlegt.

In *After the History of Sexuality* von Spector, Puff und Herzog (2012) wird die kritische Frage gestellt, wie Foucaults bahnbrechende Sicht auf Sexualität, die er in den 1970er Jahren veröffentlichte, heute über eine dogmatische Rezeption hinaus erweitert werden könnte. Gerade die Frage nach Subjektivierung aufgrund von Disziplinierung und Selbstunterwerfung gelte es immer wieder zu erweitern – was Foucault selbst in den Bänden 2 und 3 von *Der Wille zum Wissen* in seiner Hinwendung zur Antike unternommen hat (Spector 2012: 5). Im Hinblick auf die Historisierung stellt sich für die Texte in der zweiten Hälfte des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts die Frage, wie und ob sie Forderungen nach befreiter Sexualität und freier Liebe der 60er und 70er Jahre thematisieren und wie ein solches Verständnis zu Geschlecht ins Verhältnis gesetzt wird. Herzog arbeitet in ihrer Untersuchung der Sexualgeschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert zahlreiche Kontinuitäten und Diskontinuitäten heraus (Herzog 2005: 311). Für die postfaschistische Ära zwischen 1945 und 1968 hält sie fest, dass ein Konservatismus in den Vordergrund gerückt wurde, dessen antifaschistische moralische Autorität nicht zuletzt auf der Wiederherstellung eines traditionellen Wertekanons zu Sexual-, Geschlechter- und Familienbeziehungen beruhte (Herzog 2005: 312). Der zeitlich früheste Text meines Analysekorpus, *Stiller* von Max Frisch (1954), ist im schweizerischen Kontext angesiedelt und lässt eine deutliche Auseinandersetzung des Autors mit diesem traditionellen Wertekanon erkennen, der auch die Sexual-, Geschlechter- und Familienbeziehungen in der Schweiz dominierte. Verena Stefans *Häutungen* von 1975 ist hingegen mitten im feministischen Aufbruch der 1970er Jahre zu verorten. Herzog weist darauf hin, dass die Liberalisierungs-Diskurse, die seit den 1960er Jahren eingesetzt haben, nicht leicht einzuordnen sind, weil sich neben Diskontinuitäten auch Kontinuitäten zum traditionellen Wertekanon zeigen (Herzog 2005: 316). So haben diese Liberalisierungs-Diskurse ihrerseits subjektivierende Effekte ausgelöst, die Zwänge und Normen hervorbrachten oder wiederholten (Herzog 2005: 316). Die soziale Bewegung des Feminismus hat sich damals nicht zuletzt aus dem Widerstand gegen die männlich dominierten Regeln einer sogenannten befreiten Sexualität formiert, in der weibliches Begehren nach wie vor männlichen Bedürfnissen untergeordnet war (Bührmann 1995: 103ff.; vgl. auch Herzog 2005: 269ff.). Die Wechselwirkungen zwischen aktivistischem Engagement, Regierungspolitik, der Gesetzgebung und religiösen Einflüssen haben in der Bundesrepublik Deutschland, Österreich, Frankreich und der DDR zu sehr unterschiedlichen Entwicklungen bezüglich der Kriminalisierung von Homosexualität geführt (Herzog 2005: 316).¹⁰ Die Kirchen haben beispielsweise im Westen nicht nur restriktivem, son-

10 Auf die Spezifik der restriktiven Sexualpolitik bezüglich adoleszenter Homosexualität in der Schweiz gehe ich in der Textanalyse von Bachmanns *Gilgamesch* von 1966 ein.

dern auch emanzipatorischem Gedankengut über Sexualität Raum gegeben (Herzog 2005: 315). Insgesamt lässt sich festhalten, dass sexuelle Fragen im 20. Jahrhundert in allgemeiner Hinsicht an politischer Relevanz gewonnen haben: »Sexualität wurde in ständig wachsendem Maße öffentlich« (Herzog 2005: 313).

Im Folgenden werden bezüglich Verständnisweisen von Sexualität zwischen den 1950er Jahren und heute zwei Aspekte vertieft diskutiert: der Zusammenhang von Sexualität und Geschlecht von der bürgerlichen Moderne bis ins 21. Jahrhundert und der in den Affect Studies formulierte theoretische Paradigmenwechsel von Begehren zu Affekt.

2.4 Geschlechterkonfiguration in der Sexualität von der bürgerlichen Moderne zur neosexuellen Revolution

Bevor die Geschlechterkonfigurationen ab 1950 im zweiten Teil dieser Arbeit genauer betrachtet wird, bedarf es zunächst eines Rückblicks auf die Geschichte der bürgerlichen, aufgeklärten Moderne. Andrea Maihofer greift in *Geschlecht als Existenzweise* (1995) Überlegungen von Horkheimer und Adorno auf. Sie rekurriert auf eine Passage aus *Dialektik der Aufklärung* (1972), die in Bezug auf die Bedeutung von Sexualität für geschlechterspezifische Subjektivierungsweisen in der bürgerlichen Moderne besonders aussagekräftig ist. Die Passage geht auf Homers Odyssee zurück: Odysseus lässt sich bei der Umschiffung der Sirenen an den Mast binden, damit er deren Gesang zwar hören, ihnen aber nicht verfallen kann, weil dies seinen Untergang bedeuten würde (vgl. Maihofer 1995: 113; 2007: 332). Bei Horkheimer/Adorno heisst es: »je größer die Lockung wird, um so stärker läßt er sich fesseln«. Maihofer folgert: »Das zum Subjekt werdende Individuum spaltet also einen Teil seiner selbst (Triebe, Gefühle) von sich ab und macht diesen zum Gegenstand der Kontrolle sowie zum Objekt seiner Beherrschung« (1995: 113). In ihrer Lesart der Szene nimmt sie die Horkheimer/Adornosche Gegenüberstellung von Trieb¹¹ und Gefühl auf der einen Seite und männlicher Selbstbeherrschung auf der anderen Seite auf: »Mit diesem Selbstverhältnis ist ein ganzer Komplex spezifischer Denk-, Gefühls- und Körperpraxen verbunden. Es konstituiert mit seiner Entgegensetzung von ›männlichem‹ Subjekt einerseits und Trieben, innerer Natur andererseits einen hierarchischen Diskurs ›männlich-weiblich‹ konnotierter Oppositionen« (1995: 115). In einem solchen Selbstverhältnis fungiert Angst für den Mann als Regulativ, um der Gefahr eines Abgleitens ins Triebhafte entgegenzuwirken. Dies führt bei Odysseus zur Selbstunterwerfung im Akt der Fesselung. Dabei wird das Triebhafte ins Weibliche verschoben. Es gilt, die Sirenen, die unbegrenztes

11 Adorno und Horkheimer halten im Gegensatz zu Simon und Gagnon am Freudschen Triebbegriff fest.

weibliches Begehren verkörpern, zu fürchten und durch Selbstdisziplinierung zu besiegen. Gleichzeitig bedeutet diese Selbstdisziplinierung, dass mit gesteigerter Gefahr und immer stärkerer Fesselung auch eine Steigerung der Lust einhergeht. Männliche Sexualität wird, so lässt sich folgern, in der bürgerlichen Moderne als natürliche männliche Triebhaftigkeit figuriert, die durch den Mann im gewaltförmigen Akt der Selbstdisziplinierung gebändigt, aber nie vollständig gebannt werden kann. Die potentielle Gewaltförmigkeit von Sexualität ist deshalb sowohl dem Verhältnis des modernen, aufgeklärten Mannes zu sich selber als auch dem der modernen, aufgeklärten Frau gegenüber dem Mann konstitutiv eingeschrieben. Angsthaftet¹² hierbei sowohl an weiblicher als auch an männlicher Sexualität, wenn auch unter verschobenem Vorzeichen. Ein möglicher Gewaltausbruch wird der Triebhaftigkeit männlicher Sexualität zugeschrieben, die einen Kontrollverlust auslöst – wird sie nicht in Fesseln gelegt wie bei Odysseus.¹³ Dem Weiblichen kommt hierbei – so im Beispiel der Sirenen – die Rolle der verderblichen Verführerin zu; insofern ist die weibliche Seite in die Gewaltdynamik verstrickt. Doch die Figur der verführerischen, verderblichen Sirene oder in anderen Kontexten der verführerischen, sündhaften Prostituierten umfasst nur eine Seite der weiblichen Figuration von Sexualität in der Moderne. Am gesellschaftlich anerkannten Gegenpol hierzu steht die Figur der liebenden, schutzbedürftigen, treuen und hingebungsvollen Gattin, die sich auf häusliche Angelegenheiten beschränkt. Silvia Bovenschen arbeitet in *Die imaginierte Weiblichkeit* (1979) durchaus verschiedene Rollenbilder heraus, welche die bürgerliche Moderne im 18. Jahrhundert für Weiblichkeit entworfen hat. Zu den Ausnahmefiguren im Feld der Kultur gehören etwa die schreibenden Frühromantikerinnen oder eine relativ grosse Zahl von »Weibern« in literarischen Salons (Bovenschen 1979: 259ff.). Dominant bleibt aber die Ablehnung selbstbestimmter, verführerischer Weiblichkeit, die aus dem häuslichen Rahmen tritt. Beispiele dafür sind neben der Figur der Dichterin die Figur der Tänzerin oder der Prostituierten. Weibliche Verführungsmacht wird in der bürgerlichen Moderne domestiziert und an den einen, männlichen Ehepartner gebunden; das Geschlechterverhältnis wird dabei mehr und mehr von einer patriarchalen Verfügungsmacht bestimmt (Honegger 1991). Weibliche sexuelle Passivität und Rezeptivität wird ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert wissenschaftlich begründet und am biologischen Geschlechtskörper festgemacht (Hausen 2007). Verbunden mit Gefühlsökonomien der Hingabe wird so die explosive Mischung von Lust und Gefahr im sexuellen Akt durch eine Asymmetrie der männlichen und weiblichen sexuellen Scripts reguliert. Wie tief

12 Sara Ahmed betont, dass Gefühle an Subjekten haften, dass sie klebrig sind: »emotions are ›sticky« (2004: 16). Um diese Klebrigkeit zu überwinden, muss gearbeitet werden, sie führt hier den Begriff des »work of translation« ein (Ahmed 2004: 173; vgl. auch Binswanger 2013).

13 Männliche Triebhaftigkeit wird hier mit potentieller Gewalt konfiguriert; Simon und Gagnons Kritik an der Freudschen, von Adorno/Horkheimer weitergeführten Triebtheorie problematisiert nicht zuletzt eine solchermaßen gewaltförmig figurierte männliche Sexualität.

die Ordnung der Geschlechter von der Asymmetrie der Geschlechterkonfiguration und deren Naturalisierung geprägt ist, hat Claudia Honegger (1991) in ihren Untersuchungen zur Geschlechterordnung der Moderne gezeigt. In *Weiblichkeit als Kulturform* zeichnet Honegger nach, wie die biologische Geschlechterdifferenz systematisch mit moralischen und charakterlichen Differenzen verbunden wurde. Die wissenschaftlich begründete Zuweisung des Subjektiven und Häuslichen an die Weiblichkeit und des Objektiven und Kulturellen an die Männlichkeit erwies sich als sehr wirkmächtig.¹⁴ Karin Hausen hat schon 1976 die seit Ende des 18. Jahrhunderts damit einhergehende Erfindung der gegensätzlichen Geschlechtscharaktere dargelegt. Die Dichotomisierung von Männlichkeit als aktiv, öffentlich, rational, selbständig und gebend gegenüber Weiblichkeit als passiv, privat, gefühlsorientiert, abhängig und empfangend wurde den Geschlechterkonfigurationen im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts immer tiefer eingeschrieben (Hausen 2007 [1976]). Diese Konfiguration der Geschlechter bildete, wie bereits erwähnt, im Deutschland der Nachkriegszeit den ideengeschichtlichen Boden für die konservative Wende zwischen 1945 und 1968 (Herzog 2005: 312). Die soziale Bewegung des Feminismus trat also einerseits noch gegen diesen Wertekanon an und gleichzeitig rückte sie die männliche Dominanz in der Sexualität auch in linken, progressiven Kreisen ins Zentrum der Kritik. Seit den 1970er Jahren lenkte feministische Kritik an Ungleichverhältnissen den Blick auf den privaten Bereich: Der Slogan »das Private ist politisch« hat sich gegen oft tabuisierte häusliche Ausbeutungsverhältnisse und sexualisierte Gewalt gerichtet.

Neben feministischen Auseinandersetzungen mit Geschlecht und Sexualität prägten seit den 1970er und 1980er Jahren Männerbewegungen Diskurse über Männlichkeit, die sich ebenfalls kritisch mit männlicher Geschlechterrolle und dem männlichen Verhältnis zu (sexualisierter) Gewalt auseinanderzusetzen begannen (Kemper 2012). Foucaults erster Band von *Sexualität und Wahrheit* von 1976 und seine These der »Erfindung der Homosexualität« im 19. Jahrhundert war ein Meilenstein im Feld der Theoretisierung männlicher Homosexualität.¹⁵ Sedgwicks Untersuchung mit dem Titel *Between Men* (1985) war ein weiterer Meilenstein für die Theoretisierung homosozialer Beziehungen unter Männern. Sie führte das Konzept eines homosozialen Begehrens (*homosocial desire*) ein, das Homophobie als Macht eines nicht anerkannten männlich-gleichgeschlechtlichen Begehrens benennt und moralisch von Heterosexualität ausgeschlossen wird (1985: 1f.). Sedgwick setzte mit diesem Beitrag die komplexen, von Macht geprägten affektiven und sexuellen Dynamiken unter Männern auf die theoretische Agenda.

14 Honegger (1991) macht dabei geltend, dass diese Trennung der männlichen und weiblichen Sphären den modernen Mann immer mehr in die Krise stürzte.

15 Puff setzt sich kritisch mit dieser Periodisierung und Historisierung auseinander und stellt die Frage nach einer Geschichte der Homosexualität »nach Foucault« (Puff 2012: 17ff.).

Connell (1995) und Bourdieu (2005 [1998]) untersuchten ebenfalls die homosoziale Dimension von Männlichkeit und deren Verstrickung mit (sexualisierter) Gewalt; Bourdieu fokussierte sich auf die symbolische Gewalt: »Wie die Ehre [...] muß die Männlichkeit in ihrem wahren Wesen aktueller oder potentieller Gewalt von den anderen Männern bestätigt und durch die anerkannte Zugehörigkeit zur Gruppe der ›wahren Männer‹ beglaubigt werden« (Bourdieu 2005: 94). Spieleinsatz, um diese Zugehörigkeit zu erlangen, ist die sexuelle Eroberung der Frau – die Kämpfe um diesen Spieleinsatz tragen Männer unter sich aus. Connell fasste Homosexualität als eine Form untergeordneter Männlichkeit, da Heterosexualität die hegemoniale Form von Männlichkeit prägt (1995: 68ff.).

Bis heute werden innerhalb des Feldes von Feminist Theory, Queer Theory, kritischer Männlichkeitsforschung und Geschlechterforschung viele, teilweise sehr hitzige Debatten über die Bedeutung von Sexualität und deren potentielle Verstrickung in Gewalt geführt. In den 1970er Jahren liessen sich feministische Theorien und Praxen mehrheitlich von einer Sex-positiven Denktradition leiten, um eine lustvolle und selbstbestimmte weibliche Sexualität zu entdecken. Doch die positive Besetzung von Sexualität erwies sich bald auch innerfeministisch als ein komplexes Unterfangen, sie war – und ist bis heute – umstritten (Irvine 2005; Duggan und Hunter 1995; Vance 1984). In den sogenannten *sex wars* der 1990er Jahre bildete die Akzeptanz oder radikale Verwerfung jeglicher Form von Gewalt in sexuellen Begegnungen einen der unüberwindbaren Streitpunkte innerhalb feministischer Debatten. Waren für die einen konsensuale S/M-Praxen legitimer und lustvoller Bestandteil des grossen Feldes möglicher sexueller Praxen, waren sie für die anderen Inbegriff einer in patriarchaler Unterdrückung wurzelnden sexuellen Gewalt, die nicht toleriert werden darf (Richardson 2007; Rubin 2010; Schmitter 2010). In den *sex wars* hat das der Sexualität innewohnende Spannungsverhältnis von Befreiung wie auch Unterdrückung heftigste theoretische Konflikte ausgelöst. Meine Studie bezieht sowohl feministische Strömungen der *sex positivity* und deren Forderungen nach lustvoller und selbstbestimmter Sexualität ein (z.B. Irvine 1995; Lykke 2007) wie auch die ab den 1970er Jahren deutlich gewordene Kritik an der gewaltförmigen Vereinnahmung von Sexualität in männlich-patriarchalen Gesellschaftsordnungen (z.B. Brot & Rosen 1972; Meulenbelt 1982; Samelius, Thapar-Björkert und Binswanger 2014). Diese gegensätzlichen Rahmungen von Sexualität als einerseits Ort der Transgression und Befreiung und andererseits Ort der männlich-gewaltsamen Unterdrückung weiblich kodierter Sexualität sind ihrerseits mit der Frage nach der Verbindung von Sex und Gefühl verwoben – eine Frage, der Gammerl und Woltersdorff (2014) in theoretischen Debatten von den 1970er Jahren bis heute nachgehen. Neuere Diskussionen in den Affect Studies bieten hier produktive Anknüpfungspunkte, wie in Kapitel 2.5 ausgeführt wird.

Mit Blick auf die Verstrickung sexueller Scripts mit Gewalt greife ich hier noch eine Diskussionslinie Sara Ahmeds auf, die mir für meine Fragestellung produk-

tiv erscheint. In *The Cultural Politics of Emotion* weist sie darauf hin, wie wichtig es war, dass die vielen Selbsterfahrungsgruppen der 1970er Jahre es weiblichen Opfern von (sexualisierter) männlicher Gewalt ermöglichten, diese Erfahrung auch als kollektive und strukturelle Gewalt zu erkennen. Gleichzeitig macht sie auf die Problematik einer verallgemeinerten weiblichen Gewalterfahrung aufmerksam: Werde die Wunde als Fetisch einer kollektiv-weiblichen Gewalterfahrung in eine Identität transformiert, so werde sie getrennt von den komplexen Geschichten von Schmerz und Verletzung, die sie hervorgebracht haben. Das Patriarchat reiche als Konzept nicht aus, um diese Geschichten unter einem gemeinsamen Nenner zu versammeln (2004: 173). So gehe ich bei der Analyse von vergeschlechtlicher Gewalt in den literarischen Texten jeweils auf deren Spezifik ein, da beispielsweise homosoziale sexualisierte Gewalt unter Männern über eine kollektiv-weibliche Gewalterfahrung hinausweist.

Judith Butler zeigt in *Das Unbehagen der Geschlechter* zu Beginn der 1990er Jahre auf, dass bis zum Ende des 20. Jahrhunderts Asymmetrie die heterosexuelle Matrix bestimmt (1991: 38). Die gesellschaftlich wirkmächtige Norm, wie sexuelle Beziehungen zu leben sind, ist wohl bis heute von dieser in der bürgerlichen Moderne wurzelnden, asymmetrischen Konfiguration geprägt. Butler nimmt die heterosexuelle Fixierung der Begehrens-Matrix kritisch in den Blick. Diese »erfordert und instituiert die Produktion von diskreten, asymmetrischen Gegensätzen zwischen ›weiblich‹ und ›männlich‹, die als expressive Attribute des biologischen ›Männchen‹ (*male*) und ›Weibchen‹ (*female*) verstanden werden« (Butler 1991: 38). Biologie als Repräsentanz von Asymmetrie dient dazu, expressive Attribute von Geschlecht (*gender*) mit biologischen Körpern (*sex*) zu begründen und umgekehrt. Ein Zirkelschluss, der laut Butler einzig der Aufrechterhaltung der heterosexuellen Matrix dient, die eine Normalisierung von Heterosexualität mit sich zieht und diese – als reine Kulturleistung – naturalisiert. Die Überwindung der auf Asymmetrie gründenden Geschlechterdifferenz bedeutet für Butler die radikale Distanzierung von einer natürlich oder biologisch begründeten Heterosexualität.

Diskussionen um Post- oder Spätmoderne nach dem *linguistic turn* (Bachmann-Medick 2007: 34) und nach der Krise der Repräsentation (Nöth 2003: 9) haben seit den 1990er Jahren viele (Geschlechter-)Gewissheiten ins Wanken gebracht. Wird die erste, grosse Neufigurierung von Sexualität, die zweite sexuelle Revolution, in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts angesiedelt, so machen kritische Sexualwissenschaftler_innen wie Sigusch (2013) heute eine neue, eine dritte sexuelle Revolution des 21. Jahrhunderts aus – die erste ist in dieser Periodisierung am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert anzusiedeln (Sigusch 2013: 227). Sigusch bezeichnet die zweite sexuelle Revolution der sechziger und siebziger Jahre als Phase der Paläosexualität: »Die Paläosexualität war und ist triebhaft, ziemlich kopflos, fremddiszipliniert, fix, uniform, genital- und koituskonzentriert, kindernah, im Selbstverständnis identisch, [...] ewiglich nach dem Muster

»ein Mann + eine Frau« (Sigusch 2013: 527). Wenn auch mit der Utopie verbunden, die ganze Gesellschaft befreien zu können (Sigusch 2013: 529), sei diese sexuelle Revolution von Heterosexualität sowie von der Superiorität des Mannes und der wenigstens »relative[n] sexuelle[n] Frigidität der anständigen Frau« geprägt gewesen (Sigusch 2013: 528). Wie bereits erwähnt, wurde die sexuelle Superiorität und Dominanz des Mannes während der zweiten sexuellen Revolution zwar von feministischen Kreisen scharf kritisiert und weibliche sexuelle Erfüllung ins Zentrum der Debatten gerückt.¹⁶ Laut Sigusch haben die siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts aber nicht zu einem Paradigmenwechsel der Geschlechterverhältnisse in der Sexualität geführt. So kommt er ähnlich wie Butler zum Schluss, dass die von Ungleichheitsverhältnissen geprägte heteronormative Matrix bis Ende des 20. Jahrhunderts in der Sexualität das dominante Paradigma war und die Pathologisierung von Sexualitäten, die von dieser Matrix abwichen, gesellschaftlich wirkmächtig blieb. Sigusch verbindet die dritte, neosexuelle Revolution, die sich seit Ende des 20. Jahrhunderts immer mehr bemerkbar mache, mit wirtschaftlichen Entwicklungen: »Aus dem Revolutionären Eros zur Zeit des Fordismus ist Lean Sexuality geworden, die sich der postfordistischen Lean Production zur Seite stellt. Das allgemeine Modell der neosexuellen Revolution kann als Selfsex bezeichnet werden, der selbstdiszipliniert und selbstoptimiert ist« (Sigusch 2013: 527). Neosexualitäten sind im Vergleich zu Paläosexualität »flüssig [...], flexibel, pluriform, wohlhüstig, transitorisch, ziemlich kopfgesteuert, [...], sexuell und zugleich nonsexuell, unidentisch, eigensinnig, kinderfern, [...], ideologisch neoliberal, den sogenannten Partialtrieben und der Selbstbefriedigung sehr nahe« (ibd.). Nicht nur die Sexualität, sondern auch Geschlecht werde immer mehr als flüssig charakterisiert, so steht Liquid Gender paradigmatisch für das neosexuelle Geschlechterverständnis. Liquid Gender ist dadurch charakterisiert, dass eine geschlechtliche Identifikation heute mehr und mehr in den Hintergrund tritt, dass Bigender, Transgender, Intergender und Agender an Akzeptanz gewinnen (Sigusch 2013: 531). Bei den heute Heranwachsenden, so Sigusch, »geht es in geschlechtlichen Beziehungen ziemlich gleichberechtigt zu« (2013: 528). Die Pathologisierung von vormalig als illegitim angesehenen Formen sexuellen Handelns – von Homosexualität über Polyamorie, Neozooophilie, Objektophilie bis hin zu Asexualität – werde mehr und mehr überwunden (Sigusch 2013: 549). Insgesamt sei die neosexuelle Revolution von einer Banalisierung der Sexualität geprägt, die auch mit einer Entemotionalisierung einhergehe (Sigusch 2013: 528). Sigusch charakterisiert die neosexuelle Revolution als »wohlhüstig« – wohingegen die zweite sexuelle Revolution noch wollüstig gewesen sei. Er betont, dass Paläosexualität und Neosexualitäten keineswegs scharf zu trennen sind und die Mehrheit der Bevölkerung heute noch eine Paläosexualität lebe

16 Im Kapitel zu *Häutungen* von Verena Stefan (1975) werde ich auf diese Forderungen vertieft eingehen.

(Sigusch 2013: 526f.). Da meine Studie die Verbindung von Sexualität und Affekten ins Zentrum rückt, wird einer möglichen Entemotionalisierung im 21. Jahrhundert besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Interessanterweise rekurriert Sigusch in seiner Theoretisierung heutiger Neosexualitäten auf Reflexionen des Philosophen Wolfgang Fritz Haug über die »Gestalt des Odysseus, der den subjektgefährdenden Versuchungen nur an den Mast gefesselt sich aussetzen konnte«. Wenn diese Gestalt für Horkheimer/Adorno »als Sinnbild fürs bürgerliche Subjekt und die Dialektik der Aufklärung dienen konnte [...], so ist es, als wäre inzwischen der losgebundene Odysseus zur allgemeinen Bewährungsform der Subjekte geworden« (Haug nach Sigusch 2013: 539). Die Befreiung vom Mast deutet Haug als schubhaft gesteigerte und verdichtete Subjektzumutung, denn auch die Gefährten sind »von Versuchungen umdient«, da ihre Ohren nicht länger verstopft sind (ibd.). Die für die heutige Zeit geltend gemachte Entemotionalisierung zeigt also auch nach Sigusch dialektische Effekte, die für das Subjekt eine schwer auszuhaltende Intensivierung bedeuten können. Die Intensivierung von Begehren schliesst, wie ich meine, Affekte ein. Affekte können in Bezug auf soziale Verbindungen mit anderen in der Sexualität als Entemotionalisierung empfunden werden, in Bezug auf das affektive Selbstverhältnis wird mit »gesteigerte[r] und verdichtete[r] Subjektzumutung« (ibd.) aber eine Zunahme und nicht eine Abnahme von Emotionen angenommen. Mein Begriff des Undoing Affect geht diesem Spannungsverhältnis im Analyseteil in Kapitel 6 anhand der literarischen Texte des 21. Jahrhunderts nach.

In ihren Überlegungen zum heutigen Wandel familialer Lebensformen kommt Maihofer im Hinblick auf Emotionen zu ganz anderen Schlüssen als Sigusch. Sie stellt fest, dass die bürgerliche Kleinfamilie heutzutage zwar ihre normative Wirkmächtigkeit eingebüsst hat, aber die emotionale Qualität und affektive Bindung, die mit Familie verbunden werden, an Bedeutung gewinnen (Maihofer 2014a: 320). So verliert die heteronormativ geprägte Vorstellung der bürgerlich-monogamen Kleinfamilie an Einfluss. Lebensformen wie etwa Familien mit gleichgeschlechtlichen Eltern, Familien innerhalb grösserer sozialer Kontexte wie Wohngemeinschaften oder Patchworkfamilien mit unterschiedlichen biologischen, rechtlichen und sozialen Verwandtschaftsgraden wird hingegen eine sehr grosse affektive Bedeutung beigemessen (Maihofer 2014a). Angesichts dieses Prozesses, der mit einer gesellschaftlichen Umwertung dessen einhergeht, was ein (Ehe-)Paar ausmacht, stellt sich auch die Frage, wie Geschlecht und Sexualität innerhalb solcher Beziehungen ausgehandelt werden. Die Gewichtung emotionaler Beziehungen, wie sie Maihofer feststellt, korrespondiert, so meine im Weiteren verfolgte These, mit einem Begehren nach Intensivierung des sexuellen Erlebens, das sich als sehr wirkmächtig zeigt. Das Begehren nach Intensivierung deute ich als Kehrseite einer Banalisierung und Entemotionalisierung von Sexualität im 21. Jahrhundert, wie sie Sigusch konstatiert. Gefühlsleben und sexuelles Leben haben in ihrer gegenseitigen Verstrickung heute eine grosse Bedeutung, wenn sie auch jeweils von eigenen

dialektischen Momenten und Spannungsverhältnissen begleitet sind. Der Verbindung von Gefühlen mit Sexualität und ihrer bedeutungskonstituierenden Wirkung auf Geschlecht ist das nächste Unterkapitel gewidmet.

2.5 Subjekte der Sexualität: Von der Psychoanalyse zu Affect Studies¹⁷

Der *affective turn* der 1990er Jahre steht im Zeichen der Erweiterung der poststrukturalistisch und dekonstruktivistisch geprägten Diskussionen über Kultur, Subjektivität, Identität und Körper. Emotionen und Affekte werden dabei ins Zentrum des Erkenntnisinteresses gerückt (Baier et al. 2014: 13f.). Wie kann also das in dieser Studie palimpsestisch aufgefasste Subjekt der Sexual Script Theory affekttheoretisch erweitert werden?

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde der Begehrensbegriff durch die Freud'sche Psychoanalyse wesentlich erweitert und führte zu einer breiten Auseinandersetzung im Feld der Kulturwissenschaften mit Sexualität. Im Laufe der 1990er Jahre, als eine Folge des *linguistic turn*, wurde die sogenannte Krise der Repräsentation ausgerufen (Nöth 2003: 9ff.), wie im letzten Unterkapitel bereits angesprochen. Die Kritik an gewissen Positionen des Dekonstruktivismus und der Diskursanalyse, die Materialität des Körpers aus den Augen zu verlieren, führte wiederum zum sogenannten *body turn* seit der Mitte der 1990er Jahre. Affekten als genuin körperlichen Phänomenen wird hier verstärkte Aufmerksamkeit gezollt (Baier et al. 2014: 12). Doch gehen innerhalb des Feldes der Affect Studies die Meinungen darüber auseinander, wie Affekte theoretisch zu fassen sind. Es lassen sich grob zwei Hauptlinien ausmachen: Eine Linie folgt Massumis *The Autonomy of Affect* (1995), die andere Linie Sedgwick und Franks *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader* (1995). Massumi versteht Affekte als »potenzielle, nicht bewusst wahrgenommene, d.h. als autonome körperliche Reaktionen« (Baier et al. 2014: 14). Diese Linie aufgreifend, konstatieren Theoretiker_innen wie Clough, kritische Theorie habe sich wegbewegt von einer psychoanalytischen Kritik von Subjektidentität, Repräsentation und Trauma hin zu Auseinandersetzungen mit Information und Affekt (Clough 2007: 2). So wird in aktuellen Debatten zu Geschlecht und Emotionen in den Affect Studies derzeit diskutiert, ob der Begriff des Affekts den psychoanalytischen Begriff des Begehrens abgelöst habe. Angerer greift die Abgrenzung von Affekten als un- oder vorbewusst gegenüber Emotionen, die im Bewusstsein verortet werden, auf. Sie erklärt, im 21. Jahrhundert hätten Affekte das Sexualitätsdispositiv Foucaults abgelöst. Begehren werde nicht mehr im Sinne der Psychoanalyse als prinzipiell unerfüllbarer Mangel

17 In diesem Unterkapitel werden zentrale Argumente aus dem Artikel *Queering the Palimpsest: Affective Entanglement Beyond Dichotomization* von Binswanger und Zimmermann (2018) aufgegriffen und ergänzt.

wahrgenommen und habe sich in der Sexualität hin zu »desire as pure movement in time« (Angerer 2015: XV) entwickelt. Gorton (2007) schlägt vor, die Vorstellung von Begehren als Affekt biete produktive neue Lesarten: »[...] desire as affect [...] and desire as movement. It also provides a model of desire-as-process which enables us to focus more specifically on what desire *does* rather than what it *is*« (Gorton 2007: 346, Hervorhebungen im Original).

In dieser Studie stelle ich eine Gegenüberstellung von Affekt und Emotion im Sinne Massumis (1995), Angerers (2015) und Cloughs (2007) in Frage und suche nach Möglichkeiten einer produktiven Verbindung eines psychoanalytischen Subjektbegriffs mit einem Subjektbegriff in den Affect Studies (Binswanger und Zimmermann 2018: 107). Affekte, Gefühle und Emotionen werden dabei konzeptionell nicht voneinander getrennt, da die Unterscheidung von vor- oder unbewussten Affekten gegenüber bewussten Gefühlen schwer zu belegen ist (Ahmed 2004: 10; Baier et al. 2014: 17). Dieses Verständnis schliesst an Sedgwick und Frank (1995; 2003) an, die eine solche Trennung nicht für sinnvoll erachten und deren Linie von Cvetkovich (2003) und Ahmed (2004) aufgegriffen wird. Darüber hinaus zeigen sich in Verbindung mit der Metapher des Palimpsests Möglichkeiten, den Subjektbegriff zu erweitern und psychoanalytische Verständnisweisen von Sexualität einzubeziehen. Affekte werden auch nicht im Sinne Gortons mit Begehren gleichgesetzt, jedoch für diese als konstitutiv erachtet. Um dem Script-Charakter von sexuellen Fantasien und Ängsten nachzugehen, bietet die Psychoanalyse für die intrapsychische Ebene in meiner Studie einen wichtigen Referenzrahmen. In *Verführung und Begehren: Die psychoanalytische Sexualtheorie nach Freud* (2008) greift Quindeau auf bestimmte Aspekte des Freudschen Triebbegriffs zurück, indem sie das Begehren als einen Grenzbegriff zwischen dem Somatischen und dem Psychischen darstellt (Quindeau 2008: 39). Gleichzeitig gibt sie den Triebbegriff als solchen auf und ersetzt ihn durch das Begehren, um die dort problematische Dimension des biologisch Angelegten zu vermeiden. Aufbauend auf Tomkins nehmen Sedgwick und Frank (1995; 2003) eine Theoretisierung von Sexualität vor, die den Triebbegriff nicht aufgibt, ihn aber ent-essentialisiert und sehr eng mit affektiven Dynamiken verbindet: »Sexuality is not longer an on/off matter whose two possibilities are labeled express or repress. Sexuality as a *drive* remains characterized here by a binary (potent/impotent) model, yet its link to attention, to motivation, or indeed to action occurs only through ›co-assembly‹ with an affect system described as encompassing several more, and more qualitatively different, possibilities than on/off« (Sedgwick und Frank 2003: 100f., Hervorhebungen im Original). Dichotomien zu überwinden bedeutet mit Sedgwick und Frank, von einer digitalen Argumentationslogik von »on/off«, wie sie beispielsweise Clough oder Angerer vertreten, abzusehen. Auf einer Metaebene beschreiben sie Tomkins Vorgehen als Kombination eines digitalen und analogen Verständnisses, das eine viel breitere Palette an Bedeutungen an der Schnittstelle von Affekt, Sexualität und Kognition erlaube, ein-

schliesslich der Möglichkeit von »development, continuity, differentiation« (2003: 107). Sie verwenden in ihrem Modell einen Triebbegriff, der weder naturalisierend noch essenzialisierend, noch teleologisch gedeutet wird. Sexueller Trieb in Kombination mit Affekten als »necessary amplifiers« – also notwendigen Verstärkern (Tomkins nach Sedgwick und Frank 2003: 100) – führt nur vermittelt Affekten zum Modell »potent/impotent« (Sedgwick und Frank 2003: 101). Die »einfachen« Affekte sind nach Tomkins Interesse (*interest*), Überraschung (*surprise*), Freude (*joy*), Wut (*anger*), Angst (*fear*), Verzweiflung (*distress*). Die Affekte Scham (*shame*) und Ekel (*disgust*) sind komplexer, da sie eine Barriere oder Grenze gegenüber den positiven Affekten Interesse und Freude errichten (Sedgwick und Frank 2003: 116). Dem Affekt der Scham gilt deshalb das besondere Interesse von Sedgwick und Frank. Der Trieb ist allein nicht denkbar, er ist immer an Affekte gebunden und gerade die Affekte der Scham, der Angst, der Langeweile oder der Wut können ihn zum Scheitern bringen (Sedgwick und Frank 2003: 100). Negative Affekte führen zwar oft zu einem Misslingen einer sexuellen Begegnung, doch kann beispielsweise der Affekt der Scham – mit Probyn (2014) – eine ethische Dimension eröffnen, die sich positiv auf das Geschlechterverhältnis auswirkt.

Die Analysekapitel im zweiten Teil dieser Arbeit sind, wie bereits erwähnt, dem Affekt der Scham in Verbindung mit Scheitern, der Angst in Verbindung mit Trauma sowie Undoing Affect in Verbindung mit Krise in ihrer Wirkmacht für Sexualität gewidmet. In den beiden literarischen Texten der Spät- oder Postmoderne (*Spieltrieb* von Julie Zeh, 2004; *Kreuzungen* von Marlene Streeruwitz, 2008) können die Charakteristika des Undoing Affect und der Krise die affektive Grundkonstellation einer, wie oben angesprochen, »schubhaft gesteigert[en] und verdichtet[en]« Subjektzumutung (Haug nach Sigusch 2013: 539) thematisch besser fassen als die Affekte der Langeweile und der Wut. Diese beiden Affekte werden zwar oft mit aufgerufen, die Intensität und Verdichtung lässt sich aber erst einmal nur als affektive Steigerung fassen. Deshalb modifiziere ich im Sinne Siguschs die Affekt-Palette bei Sedgwick und Frank (2003) für die Analyse der beiden jüngsten Texte, obschon auch Undoing Affect und Krise eine ambivalente Wirkung auf sexuelle Scripts haben, so wie Sedgwick und Frank sie für Wut und Langeweile benennen.

Dem »co-assembly«, also der Formierungsgleichzeitigkeit von sexuellen Scripts und Affekten gehe ich in den fiktionalen Texten im Hinblick auf ihre vergeschlechtlichten und vergeschlechtlichenden Anteile nach. Durch die vielschichtige Verwobenheit der drei Ebenen sexueller Scripts mit Affekten entsteht das binäre Modell von »potent/impotent« (Sedgwick und Frank 2003: 101), das im Analyseteil eingesetzt wird. Im Sinne der Sexual Script Theory sehe ich jedoch vom Triebbegriff von Sedgwick und Frank ab. Wie weiter oben mit Quindeau ausgeführt, kann hierfür der Begehrens-begriff genutzt werden. Sexuelle Handlungsfähigkeit im Sinne von »potent/impotent« entsteht also durch und in der Wechselwirkung von Affekt und Begehren, die in einer Formierungsgleichzeitigkeit die sexuellen Scripts hervor-

bringen. Mit Sedgwick und Frank sind Emotionen auf allen drei Ebenen sexueller Scripts notwendige Verstärker für Sexualität. Bei der Untersuchung von Zugehörigkeiten, die sich über emotionale Gemeinschaften konstituieren, verbindet Sara Ahmed auch Gefühle mit dem Script-Begriff: »Emotions provide a script« (2004: 12). Emotionen mögen zwar für das Subjekt als Ausdruck von Spontaneität und Authentizität gelten, folgen aber dennoch den von einer Gemeinschaft entworfenen Mustern und *Cultural Politics of Emotions* – so der Titel von Ahmeds (2004) Buch. Die Metapher des Palimpsests findet auch in den Affect Studies Verwendung, um die Komplexität der Wirkung von Affekten zu beschreiben. Seigworth und Gregg nutzen die Metapher des Palimpsests in ihrer Einführung des *Affect Theory Readers*: »At once intimate and impersonal, affect accumulates across both relatedness and interruptions in relatedness, becoming a palimpsest of force-encounters traversing the ebbs and swells of intensities that pass between ›bodies‹« (2010: 2). So verstehen Seigworth und Gregg Affekte als Begegnungs-Energien, die als Ergebnis von Verbundenheit und Brüchen in einem Zwischenraum, »in-between-ness« (ibd.), ihre palimpsestische Wirkung zwischen Körpern entfalten. Die Dynamik von bewegen und bewegt werden vollzieht sich im Energiefeld zwischen zwei (oder mehr) Individuen, sie entsteht aber auch durch Prozesse im Innern jedes einzelnen Subjekts in einer Begegnung. Da die Erfahrungen, die jede_r Einzelne in die Begegnung trägt, nicht vorhersehbar und für das beteiligte Subjekt auch nicht immer intelligibel sind, ist eine Begegnung von Kontingenz geprägt, von »den Ebben und Fluten der Intensität zwischen Körpern« (Seigworth und Gregg 2010: 2, Übersetzung CB). Auch der Subjektbegriff selbst lässt sich mit der Metapher des Palimpsests differenzierter fassen (Binswanger und Zimmermann 2018). Wird das Palimpsest als Metapher für das Subjekt eingesetzt, können die Schichtungen verschiedener, möglicherweise devianter Aspekte des affektiven sexuellen Selbst in ihrer Komplexität erfasst werden. Kulturelle und historische Scripts wie auch persönliche und interpersonelle Erfahrungen formen das Subjekt in seinen Verstrickungen mit den unterschiedlichen Schichten und verwischen Grenzziehungen zwischen den einzelnen Script-Schichten, wobei Affekte als Begegnungs-Energien in dieser Grenzverwischung wirksam werden können. Ein solchermassenes figuriertes Subjekt überwindet die weiter oben skizzierte Unterscheidung eines psychoanalytischen Subjektbegriffs der Repräsentation gegenüber einem affekttheoretischen Subjektbegriff der Unmittelbarkeit. Werden die affektiv angefüllten (*amplified*) Schichten sexueller Scripts als durchlässig aufgefasst, kann die Geschichte eines jeden Subjekts, die in der psychoanalytischen Verständnisweise fokussiert wird, verbunden werden mit der Potentialität, Unmittelbarkeit und Unvorhersehbarkeit affektiver Dynamiken in und zwischen Subjekten.

Ein palimpsestischer Subjektbegriff ist auch an Butlers Begriff des ekstatischen Subjekts anschlussfähig. Butler aufnehmend scheint mir wichtig, den menschlichen Subjektbegriff zutiefst in Sozialität zu verorten – wie dies auch die Sexual

Script Theory betont. Ausgangspunkt von Butlers Überlegungen ist die Beobachtung von Gefühlen für andere, die deutlich werden lassen, dass Sozialität konstitutiv ist für das menschliche Selbst, weil das eigene Selbstverhältnis immer schon mit Gefühlen für andere verstrickt ist (Butler 2009: 37). Angesichts der geltenden gesellschaftlichen und symbolischen Ordnung, die im Sinne der Aufklärung nach wie vor ein selbstbestimmtes und autonomes, damals als männlich charakterisiertes Subjekt zu Grunde legt, ist das Wissen um Sozialität oftmals überlagert von der gelebten Imagination eines unabhängigen Selbst. Es gibt jedoch Erfahrungen, so Butler, die uns vor Augen führen, wie sehr wir von dem Anderen abhängig sind. Es sind Erfahrungen des Ausser-sich-Seins, der Ek-stase, vermittelt durch Leidenschaft, Wut oder Schmerz (Butler 2009: 38f.). »Ek-statisch sein bedeutet wörtlich, aus sich herausgetreten zu sein, und dies kann mehrere Bedeutungen haben: durch eine Woge der Leidenschaft aus sich herausgetragen zu werden, aber auch vor Wut oder Schmerz *außer sich* zu sein« (ibd., Hervorhebung im Original).

In ihren Ausführungen zur Trauer expliziert Butler den Gedanken, dass sich durch die Erfahrung des Verlusts eines geliebten Menschen die Erkenntnis Bahn brechen kann, dass unser Ichgefühl in den Bindungen zu anderen wurzelt und somit in ständiger Wandlung begriffen ist. Mit dem Verlust solcher Bindungen geht, so Butler, der Verlust der Selbstbeherrschung und ein fundamentaler Wandel in der Beziehung zu sich selbst einher (Butler 2009: 37). Anders formuliert: Man trauert, wenn man die Tatsache akzeptiert, dass einen der Verlust, den man durchmacht, möglicherweise für immer verändern wird (Butler 2009: 36). Der Erfahrung der Trauer, so Butler, liegt das Begehren zu Grunde. Sie verwendet hier einen der Psychoanalyse ähnlich breiten Begehrensbegriff. Betrauert werden kann nur der Verlust einer Person, die wir folglich gehabt, begehrt und geliebt haben (Butler 2009: 36).

Durch das Begehren sind wir demnach immer schon ausser uns. In diesem Sinne versteht Butler Sexualität und Geschlechtsidentität als Modi der Enteignung, »als Formen des Daseins für einen Anderen oder sogar kraft eines Anderen« (Butler 2009: 38). So irritieren die Momente des »Ausser-sich-Seins« die wirkmächtige Imagination der Autonomie und können die für den Menschen konstitutive Sozialität vor Augen führen. Das Verhältnis zum Anderen wird von Butler folglich nicht als ein Verhältnis der Relationalität gedacht, sondern vielmehr als grundlegende Verstrickung, die dem Prozess der Individuation vorausgeht (Butler 2009: 38; 44). Das Eingebundensein in Sozialität ist somit immer schon gegeben. Gleichzeitig ist an dieser Stelle nicht nur auf die Dimension der Verstrickung mit Anderen, sondern auch auf die Differenz zu Anderen einzugehen. Zimmermann hebt im Rückgriff auf die Arbeiten von Irigaray und Maihofer hervor: »Die Figuration eines solchen Selbst wäre vorzustellen als eine Figur des Zwischenraums [...], geprägt von einer »nicht stillzustellende[n] Dynamik zwischen Annäherung und Distanznahme« (2017: 167).

Die Selbstwerdung eines sexuellen Subjekts vollzieht sich also immer in affektiver Verstrickung mit anderen, die von einer doppelten Bewegung gekennzeichnet ist. Die prinzipielle Sozialität führt zu Nähe, gleichzeitig aber auch zu Distanznahme, da das ekstatische Subjekt sich nur so seiner selbst vergewissern kann. Beide Momente der Subjektivierung – sowohl die immer schon gegebene Nähe zu anderen wie auch die nie endende Distanznahme zu anderen – sind anschlussfähig an Debatten in den Affect Studies, wie sie seit den 1990er Jahren in theoretischen Diskussionen zu Gefühlen, Geschlecht und Sexualität geführt werden.

In dieser Arbeit werden die Scham, die Angst in Verbindung mit Trauma und krisenhaftes Undoing Affect in ihrer konstitutiven Bedeutung für Begehren und Geschlecht in je einem *close reading* von zwei literarischen Werken ins Zentrum gerückt. Scham (Kapitel 4), Angst und Trauma (Kapitel 5) sowie krisenhaftes Undoing Affect (Kapitel 6) bilden die affekttheoretisch angeleiteten thematischen Schwerpunkte, da sie sich als grundlegend zeigen für das Verhältnis von Männlichkeit, Weiblichkeit und Sexualität von der Nachkriegszeit bis heute.

2.6 Sexualität, gender-orientierte Erzähltheorie und narrative Identität

Diese Studie basiert auf einer geschlechtertheoretischen, kulturwissenschaftlichen Sicht auf Sexualität, die das Erzählen und dessen schriftliche Fixierung im literarischen Text mit theoretischen Debatten in einen Dialog bringt. Wie bereits erwähnt (Kapitel 1.1), wird mit Plummer (1995; 2005) geltend gemacht, dass Erzählen einen konstitutiven Bestandteil von Sexualität ausmacht, der bislang wenig untersucht ist. Die Werke, die im zweiten Teil dieser Studie diskutiert werden, stammen aus der deutschsprachigen Literatur der Nachkriegszeit. So stellt sich die Frage nach meinem Zugang zur Textästhetik der sechs Texte.

Gymnich (2004) weist auf ein auch für diese Studie relevantes Spannungsverhältnis der gender-orientierten Narratologie hin: Gender Studies gewichten Geschlecht in erster Linie als soziokulturelle Kategorie in ihrem Analyseinstrumentarium. Figurenanalyse in gender-orientierter Literaturwissenschaft bedeutet, interdisziplinären Anleihen einen hohen Stellenwert beizumessen (Gymnich 2004: 122). Dies lässt sich etwa an Bovenschens Frauenbildforschung von 1979 zeigen, die der Historizität der Frauenbilder besondere Aufmerksamkeit schenkt. Feministische Narratologie versteht sich hingegen als ein Korrektiv dieser Interdisziplinarität, um die Ebene der erzählerischen Vermittlung zu fokussieren, die in solchen Studien oft vernachlässigt werde. So gilt ihr Interesse Erzählinstanzen, fiktiven Adressat_innen und textexternen Kommunikationsebenen zwischen Autor_in und Leser_in (Gymnich 2004: 123). Dieses Spannungsverhältnis in den analytischen Zugängen zeigt sich auch bezüglich des theoretischen Konzepts der li-

terarischen Figur. Gymnich schlägt nun einen Kriterien-Katalog für die genderorientierte Untersuchung der Figurencharakterisierung in narrativen Texten vor, der hier aufgenommen wird, um diesem Spannungsverhältnis zu begegnen. Dabei wird angestrebt, Form und Inhalt möglichst eng aufeinander zu beziehen und die Textästhetik als Bestandteil der Textaussage in die Lektüren miteinzubeziehen (Lanser 2004).

Erstens schlägt Gymnich vor, die Figurendarstellung in Abhängigkeit vom thematischen Fokus zu analysieren (2004: 134). Durch meine thematische Ausrichtung an vergeschlechtlichten Verständnisweisen von Sexualität gilt ein besonderes Augenmerk den affektiven Dynamiken der literarischen Figuren wie auch der Darstellung ihrer körperlichen und sexuellen Praxen in ihren Verhältnissen mit anderen Figuren. Da sexuelle Identität im literarischen Text durch die Ebenen von *sex* (dem biologischen Geschlechtskörper), *gender* (der soziokulturellen Geschlechterrolle) und *sexuality* (der sexuellen Orientierung) (Lanser 2004: 134), und – wie ich hier ergänzend anbringen möchte – durch affektive Prozesse geformt wird, wird dem nächsten von Gymnich vorgebrachten analytischen Zugang ebenfalls Beachtung geschenkt: Die individuelle Identitätsentwicklung sei vor allem in der Analyse der Bewusstseinsdarstellung nachzuzeichnen, »da in den figuralen Bewusstseinsinhalten das fiktionale Pendant zu jenen selbstreflexiven Prozessen zu sehen ist, in denen individuelle Identitätsentwicklung erfolgt« (Gymnich 2004: 134). Die Verbindung mit selbstreflexiven Prozessen und, wie Gymnich anmerkt, mit subjektiv gebrochenen Figurencharakterisierungen erlaubt, die Prozessualität von Geschlecht und Sexualität in den untersuchten Figuren zu fassen. Das palimpsestische sexuelle Subjekt ist durch seine Vielschichtigkeit immer prozesshaft konzipiert – auch im Hinblick auf seine (selbst-)reflexive Identitätskonstruktion. Dies zeigt sich bei den Darstellungen figuraler Bewusstseinsinhalte, figuraler Selbst- und Fremdcharakterisierung wie auch der Figurenrede, die zu gebrochenen Figurencharakterisierungen führen (Gymnich 2004: 135). Auch die Sicht der Erzählinstanz als ein weiteres, von Gymnich vorgeschlagenes Analyseinstrument (2004: 136) findet bei der Textlektüre im Analyseteil Beachtung. Durch das Mehrebenenmodell eignet sich die Sexual Script Theory, diese erzähltheoretischen Momente transdisziplinär in der Analyse der Geschlechterfigurationen einzusetzen. Innerhalb des Textes ermöglicht die Vielschichtigkeit der literarischen Erzählanlage, beispielsweise durch den Wechsel der Erzählperspektive, für Erzählfiguren Deutungsspielräume zu eröffnen – oder auch zu verschliessen.

Der Schreibprozess selbst, der im Begriff des Scripts enthalten ist, bietet in meiner Lesart einen produktiven Anknüpfungspunkt für eine kulturwissenschaftliche Öffnung der Sexual Script Theory. Schreiben und Sexualität können so in den untersuchten Texten in Hinblick auf ihre gegenseitige Hervorbringung analysiert werden.

Ergänzend möchte ich hier auf einige weitere erzähltheoretische Überlegungen eingehen, die transdisziplinär fruchtbar gemacht werden können. Die narrative Konstruktion von Identität generell und so auch von sexueller Identität ist durch die Herstellung von Kohärenz und Kontinuität gekennzeichnet (Kilian 2004a: 41). »Kohärenz bezieht sich auf die synchrone Ebene der Identitätsgestaltung, Kontinuität auf die diachrone. Kohärenz verweist ›auf eine zeitlich eingegrenzte Situation, auf den Zusammenhang eines Lebens in einer Gegenwart‹. Kontinuität richtet den Blick auf die biographische, lebensgeschichtlich-temporale Dimension der Identität, auf die Einheit und Gestalthaftigkeit des Selbst über die Zeit hinweg« (Kilian 2004a: 37). Meine Lektüre der einzelnen literarischen Texte ist deshalb geleitet von der erzählerischen Vermittlung identitätsrelevanter Geschichten, das heisst lebensgeschichtlich relevanter, identitätsbildender Geschichten über die Erzählfikturen, die gleichzeitig in damit korrespondierende Raum- und Zeitdimensionen eingebunden sind. Ich folge Kilian, dass sich mit Paul Ricœurs Konzept der narrativen Identität strukturelle Homologien zwischen der Lebenserzählung und fiktionalen Texten erfassen lassen (Kilian 2004a: 117). Hierbei werden Kohärenz und Kontinuität als ein »Ergebnis aktiver Selbstthematization« (Straub nach Kilian 2004a: 117) hergestellt. Zwei Momente werden im Konzept der narrativen Identität verbunden: die Selbstthematization als eine Form der Deutung und als eine Form der Vertextung des Selbst. Psychosoziale Theorien von Lebens-Narrationen¹⁸ gehen ausserdem davon aus, dass sich das Selbst in Form einer Geschichte konstruiert: »Identity is not an individual achievement but a work of (and in) culture. Identity is a psychosocial construction« (McAdams 2001: 116).

McAdams Auseinandersetzungen mit Identität weisen auf den Konstrukt- oder Werkcharakter, auf die Prozesshaftigkeit sowie auf die Notwendigkeit, Identität in einer Kultur zu verankern, hin. Ricœurs Konzept der narrativen Identität ergänzt diesen Ausgangspunkt. Er geht davon aus, dass die identitären Deutungsprozesse eines Selbst immer auf kulturell verfügbare Texte – oder in Übertragung auf diese Arbeit: Scripts – zurückgreifen. So schreibt er: »[...] the self does not know itself immediately, but only indirectly by the detour of the cultural signs of all sorts which are articulated on the symbolic mediations which always already articulate action and, among them, the narratives of everyday life. Narrative mediation underlines this remarkable characteristic of self-knowledge – that is self-interpretation. The appropriation of the fictional character by the reader is one of its forms« (Ricœur 1991: 198). Die folgenden Punkte scheinen mir wesentlich: Das Selbst erkennt sich nur indirekt wieder, indem es verschiedenste kulturelle Zeichen ver-

18 Diese Arbeit distanziert sich von einer kognitionspsychologischen Auffassung von Scripts (Binswanger, Samelius und Thapar-Björkert 2011: 30). McAdams (2001) und Bruner (1991), mit ihrem psychosozialen Fokus auf Lebensgeschichten, sind jedoch in ihrer Deutung von Identität als einem Selbst-Konstruktionsprozess sehr anschlussfähig.

mittelnd (mediierend) in die Selbstdeutung aufnimmt. Auch literarische Erzählungen und fiktive Figuren dienen dazu, das Selbst zu *figurieren*, das Selbst in der einen oder anderen Weise zu imaginieren (Ricœur 1991: 199). Die Funktion kultureller (Prä-)Texte ist also Mediation, die eine Selbst-Figurierung ermöglicht. Das Ricœursche Konzept der Figurierung lässt sich wiederum mit Bruner verbinden. Dieser betont die Doppelfunktion von Lebenserzählungen: Einerseits präsentieren sie das Selbst als innerhalb ihrer oder seiner Kultur intelligibel. Andererseits wird eine Form der Einzigartigkeit angestrebt, die erschaffen oder erhalten wird. Dabei sind der Konstruktion von Einzigartigkeit Grenzen gesetzt: »[...] a story that is at once recognizably canonical and recognizably non-canonical [...] – that is, the breach of convention must itself be conventional« (Bruner 1991: 71).¹⁹ Gerade literarische Texte eröffnen jedoch für Bruner Möglichkeiten, den kulturellen Kanon herauszufordern oder auch Regeln zu brechen. Ausserdem hebt er die wichtige Rolle von Wendepunkten in Lebenserzählungen hervor, um die Individualität eines Selbst zu demonstrieren. Mit Blick auf sexuelle Scripts bedeutet dies, dass das Improvisationspotential in literarischen Texten im Regelbruch liegen kann. In dieser transdisziplinär angelegten Studie gehe ich davon aus, dass Literatur – in ihrer Bandbreite von sogenannter Trivialliteratur bis hin zu sogenannter Hoher oder Kanonischer Literatur – die sexuellen Scripts einer Gesellschaft beeinflusst und formt.²⁰ In der Lektüre vermittelte Werte und Haltungen prägen, so die Annahme, die Leser_innen, auch wenn bei jeder einzelnen Person ein subjektiver Übersetzungsprozess stattfindet. In einem von einem Subjekt in der Folge artikulierten Text kommen diese Übersetzungsprozesse zum Ausdruck. In diesem Sinne, so eine grundlegende literaturwissenschaftliche These, können Texte niemals völlig neu geschrieben werden, da sie sich immer im Rahmen des Sag- bez. Unsagbaren einer spezifischen historischen und gesellschaftlichen Situation bewegen und deren Prätexte aufgreifen wie auch umschreiben. Im Rahmen der Literaturwissenschaften wird dieses Phänomen seit Langem untersucht und in jüngerer Zeit theoretisch mit Intertextualitäts-Konzepten bearbeitet (hierzu Gymnich 2004: 138). Die Metapher des Palimpsests steht für diese Prozesse der Um- und Neu-Schrift. So gesehen entsteht ein literarischer Text immer im Bezug zu früheren kulturellen Erzeugnissen. Er lässt sich als eine neue Schriftschicht verstehen, die sich über einen grossen Fundus an bereits Geschriebenem schreibt. Aus einer rezeptionsästhetischen Perspektive ist anzumerken, dass die Lesenden bei der Lektüre emotional angesprochen werden. Insbesondere fiktionale Regelbrüche konfigurieren hierbei Denkräume, die auf affektiver Ebene eine Topographie für mögliche Änderung entwerfen, die über Konventionen des Alltäglichen hinausgehen. Wie bereits erwähnt, liegt gerade hierin das Interventionspotential literarischer Texte.

19 Vgl. hierzu ausführlicher Binswanger, Samelius und Thapar-Björkert 2011: 31ff.

20 Vgl. auch Binswanger et al. 2009.

2.7 Synopse: Sexuelle Scripts als Palimpsest in literarischen Erzähltexten am Übergang der Moderne zur Spät- oder Postmoderne

Zum Schluss dieses Kapitels werden die bisher dargelegten Perspektiven zusammengeführt und für meine Arbeit akzentuiert. Die Theorie sexueller Scripts gilt als Ausgangspunkt meiner Studie und wird durch kritische Sexualwissenschaften und durch Affect Theory erweitert: Die Sexual Script Theory geht davon aus, dass ein Script vorliegen muss, das eine Personenkonstellation benennt und ein Verhalten entwirft, damit eine sexuelle Interaktion entstehen kann. Da soziale Räume immer von Geschlecht mitgeprägt sind, erlaubt die Theorie sexueller Scripts, den Blick für Geschlechter-Konfigurierungen zu schärfen und das Entstehen von Männlichkeit und Weiblichkeit im Hinblick auf sexuelles Begehren zu analysieren. Das Absehen von Triebtheorie in der Sexual Script Theory öffnet den Blick für eine Sexualität jenseits von Naturalisierung und Essentialisierung von Geschlecht. Mit dem Fokus auf schriftlich fixierte Deutungen sexueller Handlungen bieten sexuelle Scripts eine Möglichkeit, Erzählen und Schriftlichkeit mit der Vielschichtigkeit sexueller Bedeutungen zu verbinden. Hierfür nutze ich die Metapher des Palimpsests.²¹ Mit dem sexuellen Script werden drei Ebenen entworfen, welche die Verflechtung von Innen und Aussen in der sexuellen Begegnung in einem Dreischritt analysieren: Die interpersonelle, auf sozialer Interaktion basierende Ebene verbindet hierbei das vermeintliche Innen – das intrapsychische Script – und das vermeintliche Aussen – das kulturelle Script. Keine der drei Script-Ebenen kann für sich allein bestehen. In der Lektüre wird zunächst eine analytische Trennung vorgenommen. Zum Schluss wird das palimpsestische Zusammenwirken der Scripts in einer gleichzeitigen Lektüre aller drei Schichten »durcheinander hindurch« gelesen. Eine Bedeutungszuweisung an das sexuelle Selbst, wie sie in der Theorie sexueller Scripts angelegt ist, rückt den Fokus auf eine soziale Kontextualisierung und Historisierung von Sexualität und geht dabei – im Einklang mit Foucault – nicht von einer Genealogie aus, die einen auffindbaren Ausgangspunkt hat. Im Hinblick auf *agency* ermöglicht dieser theoretische Zugang, Eigensinn und individuelle Handlungsfähigkeit für die Bedeutung von Sexualität stärker in den Vordergrund zu rücken als eine Diskursanalyse im Sinne Foucaults (Jackson und Scott 2010: 815; 820; Jackson 2007: 3). Durch die Vielschichtigkeit der sexuellen Scripts

21 Gagnon und Simon schliessen ihren Artikel von 2003 mit einer Aufforderung der immer wieder zu leistenden Lektüre ab, welche die Metapher des Palimpsest fast schon nahelegt und die Kontinuität der eigenen Theoriebildung betont: »The most fundamental orienting assumptions of our approach have not substantially changed, though both of the authors and the social order to which the concepts were originally applied have changed. The authors, like the reader, must read these versions through subsequent layers of texts« (Simon und Gagnon 2003: 496).

kann der Fokus auf selbstreflexive Prozesse des sexuellen Selbst gerichtet werden, die einen Raum für *agency* eröffnen.

Die Erweiterung der Sexual Script Theory durch Affect Theory weist auf den Eigensinn von Körperlichkeit sowie auf affektive Dynamiken hin. Dieses Verständnis fasst die Komplexität einer sexuellen Begegnung im Überschneidungsbereich der Materialität des Körpers, affektiver Prozesse und normierender Rahmungen. Sedgwick und Frank schlagen vor, diese Komplexität nicht einfach als »on/off«, sondern als eine vielschichtige Kombination von digitaler und analoger Logik als »potent/impotent« zu fassen, in der Affekte als »amplifiers« eine entscheidende Rolle spielen (Sedgwick und Frank 2003: 100). Die Affekte der Scham, der Angst und der Wut erweisen sich mit Sedgwick und Frank als Sexualität prägende Affekte. Diese Affekte bestimmen die thematische Anordnung der Textanalyse im zweiten Teil meiner Studie mit. Die Affekte der Langeweile und der Wut gehen in ein Undoing Affect in Kombination mit Krise in die thematische Gliederung ein. Mit Butlers Verständnis von Sexualität und Geschlechtsidentität als »Modi der Enteignung« (Butler 2009: 38) wird das Veränderungspotential sexueller Begegnungen in einer Sozialität verortet, welche die daran beteiligten Subjekte ein Leben lang zu transformieren vermag. Der palimpsestische Subjektbegriff weist auf die Vielschichtigkeit dieses Prozesses hin und verbindet die intrapsychische, die interpersonelle und die kulturelle Ebene sexueller Scripts mit dieser Transformation. Der Kreativität und Improvisation in einer potentiell transformativen Sexualität sind jedoch immer Grenzen gesetzt, weil sich das sexuelle Selbst vor Gefahr und damit verbundenen Ängsten schützen möchte. Der Umgang mit (lustvoller) Angst und potentieller Gewalt in der sexuellen Begegnung bleibt bis heute ein umkämpftes Feld theoretischer Debatten – ein Spannungsfeld, das sich meines Erachtens nicht auflösen lässt. Sexualisierte Gewalt trägt bis heute deutlich vergeschlechtlichte Züge, da sie sich mehrheitlich als männliche Verletzungsmacht und weibliche Verletzungsoffenheit zeigt, wie feministische Bewegungen seit den siebziger Jahren immer wieder kritisch in gesellschaftlichen Debatten vorbringen (Samelius et al. 2014). Eine weitere Dimension, die Dimension männlich homosozialer Verletzungsmacht, also sexualisierter Gewalt von Männern gegenüber Männern (Sedgwick 1985), findet ebenfalls Eingang in die Studie.

Die Analyse literarischer Erzähltexte im zweiten Teil ist von der Frage geleitet, wie das komplexe Geflecht verschiedener Ebenen sexueller Scripts durch fiktionale Erzählfiguren inszeniert wird und ob in den Texten ein mögliches Veränderungspotential für Geschlechterkonfigurationen artikuliert wird. Des Weiteren wird untersucht, ob sich in den Texten zu Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts, die mit der Hybridisierung und Verflüssigung eines mit klaren Konturen der bürgerlichen Moderne gezeichneten Selbst spielen, die Rigidität der heterosexuellen Matrix abschwächt. Löst sich Sexualität im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert mehr und mehr von moralischen Werten, wie dies eine ganze Reihe

von Theoretiker_innen annimmt (siehe Kapitel 1.2)? Die von Foucault überzeugend herausgearbeitete Bedeutung von Sexualität als Wahrheit über das moderne bürgerliche Selbst wird in den untersuchten exemplarischen Erzähltexten, die um die Jahrtausendwende verfasst wurden, ebenfalls thematisiert. Im Eingangszitat von Simon, das ich hier nochmals anführen möchte, wird eine überzeitliche Wahrheit von Sexualität in Frage gestellt: »The most important permanent truth about sexuality is that there may be no important truths about sexuality that are permanent« (Simon 1996: 142). Sexualität nimmt also sehr verschiedene, dem historischen Wandel unterworfenene Bedeutungen an. Nichtsdestotrotz wird die Wirkmächtigkeit eines mit Sexualität verbundenen Wahrheitsbegriffs von der Nachkriegszeit bis 2008 in den ausgewählten Erzähltexten analysiert und mit theoretischen Debatten in einen Dialog gebracht, um das Veränderungspotential von Sexualität für das Geschlechterverhältnis im jeweiligen Kontext transdisziplinär auszuloten.

3 Palimpsestische Lektüre

[...] the sources of arousal, passion or excitement (the recognition of a sexual possibility), as well as the way the event is experienced (if, indeed, an event follows), derive from a complicated set of layered symbolic meanings that are not only difficult to comprehend from the observed behavior, but also may not be shared by the participants.

John H. Gagnon und William Simon (1973: 23, Hervorhebung CB)

Mit der Metapher des Palimpsests (vgl. Kapitel 2.2) wird in meiner Lektüre literarischer Texte die sozialwissenschaftliche Ausrichtung der Sexual Script Theory in einem kulturwissenschaftlichen Sinne weiterentwickelt. Das Ineinandergreifen verschieden gelagerter Scripts bei der (fiktionalen) Erzählung von Sexualität lässt sich mit dieser Metapher veranschaulichen – als »a complicated set of layered symbolic meanings«, wie Gagnon und Simon dies beschreiben. Die Lektüre eines Palimpsests erfordert, dass verschiedene Schriftschichten gleichzeitig »durcheinander hindurch« gelesen werden. Um die Komplexität der aufgeschichteten symbolischen Bedeutungen zu veranschaulichen, die in einer sexuellen Begegnung zum Tragen kommen – ob sie in eine sexuelle Handlung umgesetzt werden oder nicht –, konzipieren Gagnon und Simon drei miteinander verwobene, jedoch analytisch trennbare Aspekte sexueller Scripts. Diese leiten im zweiten Teil der Studie die palimpsestische Lektüre des Zusammenspiels von Geschlecht und Sexualität an. So kann nachgezeichnet werden, wie sexuelle Scripts entstehen, sich entwickeln und verändern und wie sie dabei kulturell, interpersonell und subjektiv geprägt und miteinander verstrickt sind (vgl. auch Jackson und Scott 2010: 815). Gagnon und Simons Theoriebildung wird hier zum Ausgangspunkt genommen und sowohl mit dem Bachtinschen Begriff der Dialogik als auch mit Quer-Lektüre (*queer reading*) erweitert, wie ich im Folgenden ausführe.

3.1 Die drei Ebenen palimpsestischer Lektüre

3.1.1 Lektüre kultureller sexueller Scripts¹

Kulturelle Scripts sind der Sammelbegriff für bestehende und gesellschaftlich wirkmächtige Vor-Schriften² zu Sexualität. Sie speisen sich aus historisch und kulturell hervorgebrachten Regelungen, die in der sozialen Wirklichkeit der Beteiligten zur Anwendung kommen. Sie sind das Szenario, die Bühne, der soziale Raum mit seinen Vorschriften, im Rahmen deren sich ein sexueller Akt oder eine sexuelle Fantasie realisiert. Auch wenn sie die Grammatik gesellschaftlich anerkannter Sexualität beinhalten, können sie nicht mechanisch angewandt werden und enthalten ein Potential für Improvisation (Simon 1996: 40). So kommen kulturelle Scripts dem Diskursbegriff bei Foucault einerseits sehr nahe: Stetigem Wandel unterworfen und durch gesellschaftliche Machtpraxen geformt, verkörpern Diskurse im Sexualitätsdispositiv bei Foucault das gesellschaftlich geregelte Repertoire dessen, was im Hinblick auf Sexualität denk- und lebbar ist (1995: 95f.).³ Wie bereits erwähnt, sind kulturelle Scripts andererseits aber weiter gefasst als der Diskurs bei Foucault (vgl. Kapitel 2.1.2). In ihrem Potential für Improvisation ist Veränderung und Wandel konzeptionell angelegt, einschliesslich der Möglichkeit des Scheiterns. Ausgehend von diesem Improvisationspotential ist der Begriff des kulturellen sexuellen Scripts gegenüber dem Diskursbegriff also weiter, und es bietet sich an, ihn in einem kulturwissenschaftlichen Sinne zu öffnen und zu stärken.

-
- 1 In den zwischen 1973 und 2007 publizierten Schriften zur Sexual Script Theory, welche die beiden Autoren teilweise gemeinsam, teilweise einzeln veröffentlicht haben, zirkulieren verschiedene Nomenklaturen der drei Ebenen. So verwenden sie neben dem Begriff des kulturellen Scripts den Begriff des kulturellen Szenarios, um die Assoziation der Bühne des kollektiven Lebens zu ermöglichen (Simon 1996: 40). Ich präferiere in meiner Studie den Begriff des kulturellen Scripts, da dieses mit der Metapher des Palimpsests als genuin vielschichtig konzipiert wird und somit auch Positionen für mehrere Akteur_Innen eröffnet. Vgl. zu dieser Diskussion auch Irvine (2003: 489).
 - 2 Diese Schreibweise soll hervorheben, dass eine Vorschrift einerseits in einem zeitlichen Sinne vorher verfasst sein kann und andererseits als Anleitung für die nachfolgende Schrift aufgefasst werden kann.
 - 3 Mit den Bedeutungsveränderungen von Sexualität seit den 1970er Jahren (vgl. Kapitel 2.4) haben sich auch Diskussionen darüber entfaltet, wie der Begriff des Sexualitätsdispositivs aktuell verstanden werden soll. So untersucht beispielsweise Ludwig diskursive biopolitische Verschiebungen unter dem Vorzeichen von Toleranz homosexueller Lebensweisen, welche die Grenzen der Akzeptanz zwar öffnen, zugleich aber wieder verschliessen (2014: 98f.). Dietze betont, dass die Figuration der Überfremdung die Figuration der Perversion abgelöst hat und die Generativität muslimischer Migrant_innen heute die dominante Abwehrfigur darstellt (2016). Ob im 21. Jahrhundert noch von einem Sexualitätsdispositiv im Foucaultschen Sinn ausgegangen werden kann, fliesst als Fragestellung in die Analyse der literarischen Texte ein (Kapitel 4 bis 6).

3.1.2 Lektüre interpersoneller sexueller Scripts

Interpersonelle Scripts gestalten eine sexuelle Interaktion in einem konkreten Kontext für die daran Beteiligten. Es sind die Interaktionsmuster, die uns erlauben, in einer sexuellen Situation zu funktionieren (Gagnon und Simon 1973: 19; Irvine 2003: 489). Gagnon und Simon betonen, dass sexuelle Begegnungen als »dramatic event with continuous cumulative action« (1973: 23) wahrgenommen werden, die Beteiligten erwarten also eine Steigerung und Intensivierung in der Handlung mit einem Höhepunkt. Dabei sind interpersonelle sexuelle Scripts eingebettet in eine »conventional dramatic narrative form« (1973: 23), also in hohem Masse von Mustern geprägt. Wie bereits im Motto dieses Kapitels erwähnt, können diese Muster bei verschiedenen Menschen sehr unterschiedlich mit Bedeutung versehen werden. Interpersonelle Scripts repräsentieren nach Simon den Mechanismus, durch den die eigene sexuelle Identität und erwünschte Erwartungen in Übereinstimmung gebracht werden. Wenn die Erwartungen der Beteiligten nicht übereinstimmen, so entsteht oft ein Improvisationsbedarf, um in der sexuellen Situation einen Konsens zu schaffen, sei er noch so flüchtig und instabil (Simon 1996: 41). Die Annahme des Bemühens um einen Konsens in der sexuellen Begegnung mag insofern kritisiert werden, als sie sexuelle Scripts von Dominanz, Verletzung und sexuellem Missbrauch in den Hintergrund rücken lässt. Gagnon und Simon weisen in ihrer Studie allderings auch sehr explizit auf deviante sowie kriminelle Scripts hin, indem sie etwa die homosexuelle Kultur im Gefängnis (1973: 235ff.) oder soziale und legale Dilemmas der Pornographie (1973: 260ff.) analysieren. Ihre Annahme eines gesuchten Konsenses, um sozialen Sinn zu erzeugen, dürfte der *sex positivity* der 1970er Jahre geschuldet sein. Wichtig scheint mir hier festzuhalten, dass die Sexual Script Theory sexualisierte Gewalt an keiner Stelle legitimiert und dabei auch einräumt, dass der soziale Sinn eines interpersonellen sexuellen Scripts im Dissens, in der Devianz und auch in der Gewalt liegen kann.⁴

4 Gesellschaftlicher Devianz und Marginalität – also Gefängnissen und der Prostitution etwa – widmen Gagnon und Simon (1973) einzelne Kapitel. Gerade Kapitel, die marginalisierte Gruppen ins Zentrum stellen, also die bereits erwähnten Kapitel zu Homosexualität im Gefängnis und zur Pornographie-Debatte der 1970er Jahre, aber auch die Kapitel »Die Lesbierin« und zu weiblicher Prostitution sind aus heutiger Sicht an manchen Punkten veraltet und müssen in den 1970er Jahren verortet werden. Alle Kapitel enthalten eine deutlich heteronormative Wertung, z.B. wird die in Gefängnissen – oft in Verbindung mit Gewalt – gelebte männliche Homosexualität als Ersatzhandlung für heterosexuelle Scripts gedeutet (1973: 235ff.). Im Kapitel zu Pornographie wird deutlich, wie stark sich das Konsumverhalten seit den 1970er Jahren verändert hat. So halten die Autoren fest: »[...] difficult to come by are photos of sexual action, but the determined adult purchaser in a large urban place (especially in New York City and San Francisco) can find them« (1973: 270). Die Pornographisierung der Kultur (McNair 1996) steht also in den 1970er Jahren erst ganz in ihren Anfängen, da es

Kulturelle Scripts bilden den Bezugsrahmen für interpersonelle sexuelle Scripts, sie können aber nicht einfach mechanisch umgesetzt werden, um ein Gelingen zu garantieren. So werden die sexuell Interagierenden zu »partial scriptwriter[s] or adapter[s]« (Simon 1996: 41).

3.1.3 Lektüre intrapsychischer sexueller Scripts⁵

Intrapsychische Scripts formen die innere Welt des Begehrens, der Fantasien und Wünsche. Diese ist von einem inneren Dialog geprägt, der oft von Zweifeln und Konflikten gezeichnet ist. »It is this problematizing of options for behavior that creates fantasy in a very rich sense of that word: the symbolic reorganization of reality which makes it complicit in realizing more fully the actor's many layered wishes« (Simon 1996: 41). Obschon die intrapsychischen Scripts erlebt werden, als ob sie einem innersten Kern des Selbst entspringen, werden sie nicht von biologischen Trieben gesteuert (Gagnon und Simon 1973: 10): Auch die intrapsychischen Scripts menschlicher Sexualität werden als psychosozial und somit immer im Rahmen sozialen Austauschs konzeptualisiert. Reflexivität ist ihnen von Anbeginn inhärent und führt zu »a landscape of potential settings for desire« (Simon 1996: 41). Intrapsychische Scripts liegen jenseits universell gegebener, »spontaner« menschlicher Reflexe, die durch einen Trieb oder Essentialismus begründbar wären (Gagnon und Simon 1973: 19; Simon 1996: 43). Als menschliche Fantasie werden sie vom Begehren (*desire*) angetrieben. Ihre Reflexivität ist potentieller Motor für Veränderung: »Desire does not create the self; rather it is part of the continuing process of creating the self« (Simon 1996: 43). Intrapsychische Scripts formen also die Landschaft des Begehrens, »locations appropriate to «desired» desires« (Simon 1996: 42).

Wie können die drei Ebenen sexueller Scripts nun in den Begegnungen der Geschlechter im Verhältnis verschiedener Figuren zueinander analysiert werden? Hierfür greife ich Bachtins Begriff der Dialogik auf.

3.2 Dialogische Lektüre sexueller Scripts

Bachtins aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stammende Theorie der Dialogik bietet für die palimpsestische Lektüre einen weiteren Referenzpunkt, um in dialogischen Begegnungen entstehende Möglichkeitsräume zu fassen. Mit Dialogik (*dialogism*) wird hier ein Konzept aufgerufen, das Bachtin auf interpersonelle

damals offensichtlich noch schwierig war, sich mit pornographisch explizitem Bildmaterial zu versorgen.

5 Simon verwendet in seinen späteren Arbeiten an Stelle von *intrapersonal sexual script* den Begriff des *intrapsychic sexual script*. Ich rekuriere auf den späteren Begriff und verwende hier die deutsche Übersetzung des intrapsychischen Scripts.

Bedeutungsgenerierung anwandte – wenn auch nicht mit Fokus auf Sexualität. Gleichwohl wird es hier herangezogen, weil es für die Entstehung von Bedeutung zwischen Selbst und Anderen einen geeigneten theoretischen Rahmen bereitstellt. Wird Sexualität mit Simon und Gagnon in sozialer Interaktion verankert, so ermöglicht der Begriff der Dialogik, eine ethische Dimension in dieser Interaktion zu konzeptualisieren. »Bachtin erfasst den Dialog als kommunikative Handlung, die sich auf der Grenze zweier Handlungskontexte (des Sprechers und des Angesprochenen) ereignet. Die dialogische Äußerung ist als ein solches Ereignis notwendig in die Dialogsituation eingebunden, von ihr losgelöst, verliert sie ihren Sinn. Sie ist einerseits auf die potentielle Antwort des Angesprochenen ausgerichtet, provoziert, stimuliert, erleichtert oder erschwert diese, nimmt sie teilweise oder auch ganz vorweg usw. Andererseits knüpft sie an zuvor gemachte Äußerungen an, bestätigt, bestreitet diese oder weicht ihnen aus. Jede Äußerung entsteht so im Zusammenhang des bereits Gesagten und im Hinblick auf Noch-zu-Sagendes als Mittelglied einer zeitlichen Triade« (Grübel 1979: 44). Dialogik, als eine ästhetische Beziehung zwischen Selbst und Gegenüber, fasst eine intersubjektiv entstehende Bedeutung konzeptionell als immer in die Zukunft, als immer auf das ›Noch-zu-Sagende‹ orientiert. Bachtin führt so ein Element des Entstehens von Bedeutung ein, das sich ausschliesslich im Dialog, im Moment der Begegnung zwischen Selbst und Gegenüber ereignet: »Utterances are not indifferent to one another, and are not self-sufficient [...] Every utterance must be regarded primarily as a *response* to preceding utterances of the given sphere« (1986: 91, Hervorhebung im Original). Bachtin bezieht einen autoritären Gebrauch von Äusserungen auf Monologik, auf die Auslöschung der dialogischen Qualität der Rede, auf die Besetzung des Terrains der Bedeutungsgenerierung durch einen Part alleine. Im Dialog aber – an anderer Stelle spricht er von Heteroglossie – erschaffen beide Beteiligten den kommunikativen Kontext: »[E]ach utterance is filled with echoes and reverberations of other utterances« (1986: 91). Die Begriffe von Echo und Beben führen eine räumliche Dimension in die dialogische Begegnung ein, welche die Materialität des Körpers in den Dialog miteinschliesst. Dieses Beben kann mit »in-between-ness«, dem affektiven Zwischenraum zwischen Beteiligten in einer Begegnung in Verbindung gebracht werden (vgl. Kapitel 2.5). In Übertragung auf die Situation einer sexuellen Begegnung bietet Bachtins Ästhetik von Dialog und Heteroglossie deshalb einen ethischen Rahmen, der im Konzept des Werdens die Fähigkeit der Bedeutungsgenerierung für beide Beteiligten einschliesst. Sexualität im Lichte dieser Dialogik bedeutet, dass beide Beteiligten an der Bedeutungsgenerierung in der Begegnung teilhaben; dass nicht der eine Part die Situation monologisch und somit autoritär besetzt und bestimmt.⁶ Dabei müssen Widersprüche und Differenzen nicht aufgelöst werden, sondern werden als ein Verstehen der Gegenrede gefasst, die das

6 Vgl. hierzu auch Samelius et al. (2014).

eigene Verständnis durch ein Beben (*reverberation*) in Bewegung zu versetzen vermag.

Bachtin hat ausserdem intensiv über den Autor als Schöpfer einer fiktionalen Welt, über die kommunikative Rolle von literarischer Fiktion und über *agency*⁷, die aus der literarischen Fiktion für die reale Welt gewonnen werden kann, reflektiert. Narrative – in Form des Romans – zeichnen sich durch Vielschichtigkeit aus: Gerade die Form des Romans mit der Möglichkeit zur Figurenrede repräsentiert für Bachtin das dialogische Genre schlechthin.⁸ So bietet seine Deutung literarischer Texte als dialogischer Raum, der das lesende Ich in der dialogischen Begegnung mit dem Text erst zum Ich werden lässt, eine weitere anschlussfähige These für meine Untersuchung, die sich auch mit Ricœurs Konzept einer narrativen Identität (vgl. Kapitel 2.6) verbinden lässt.

Neben dem Aspekt der Dialogik in der Begegnung nach Bachtin bietet *queer reading* einen weiteren produktiven Bezugsrahmen für die Sexual Script Theory in einer palimpsestischen Lektüre.

3.3 Quer-Lektüre (*queer reading*)

Queer reading hat sich seit Ende des 20. Jahrhunderts etabliert. Die Queer Studies nehmen seit den 1990er Jahren die Infragestellung sexueller Normativität, die institutionalisierte Heterosexualität als eine natürliche Basis für soziale Beziehungen und stabile Identität setzt, zum Ausgangspunkt ihrer theoretischen Reflexionen. »Indem queere WissenschaftlerInnen die Bedingungen und die (Aus)Wirkungen der Produktion sexueller Normen und die Prozesse der Normalisierung offen legten, schufen sie einen machtvollen kritischen Diskurs zur Denaturalisierung und Destabilisierung herrschender Konzepte von Heterosexualität« (Schlichter 2006: 215f.). Dabei lässt sich konstatieren, dass Heterosexualität bislang nur selten in den Fokus geriet und meist *queere*, von der Norm abweichende Formen von Sexualität im Zentrum des Interesses standen (Richardson 2000; 2007; Schlichter 2006). Die in den Queer Studies aufgezeigte Destabilisierung sexueller Identitäten verbinde ich in der palimpsestischen Lektüre mit den drei Ebenen sexueller Scripts (vgl.

7 Wie bereits erwähnt, steht der englische Begriff *agency* für selbstbestimmtes Handeln nach dem Willen der handelnden Subjekte. Wenn er auch nicht als solcher von Bachtin verwendet wird, ist es ihm ein grosses Anliegen, der Wirkmächtigkeit und dadurch potentiell ausgelöster Handlungsmächtigkeit von Literatur nachzugehen.

8 So kommentiert Grübel die Bachtinsche Dialogizität bezüglich Genres: »Künstlerisch findet der Übergang vom vorreflexiven, mythologischen Sprachgebrauch zum reflexiven Gebrauch seinen Ausdruck im Schritt vom Epos zum Roman, der die Redeweise seiner Helden zum Gegenstand erhebt. [...] Prosa [nutzt] mittels der Zweistimmigkeit von Erzähler- und Personenrede die von der Redewirklichkeit gebotene Rede vielfalt« (Grübel 1979: 53).

auch Jackson und Scott 2010: 812). Die gesellschaftliche Fixierung sexueller Identitätspositionen erzeugt einerseits Marginalisierungen und Diskriminierungen für Subjekte, die (vermeintlich) als sexuelle Andere identifiziert werden. Sie erzeugt andererseits Schliessungen und Zwänge für diejenigen, die der heteronormativen Ordnung (vermeintlich) entsprechen. Es geht mir also darum, Queer Studies und Geschlechterforschung zu verbinden und die beiden Theoriestränge nicht in Opposition zueinander, sondern dialogisch zu verwenden.⁹ Wie bereits erwähnt, meint Dialogik im Sinne Bachtins, dass Deutungen in einem Raum entstehen, in dem beide Stimmen Geltung erhalten und eine ideologisch geprägte, monologische Position überwunden wird.

Meine Selbstpositionierung schliesst sich Schlichter an. Auch mir geht es um »die Beteiligung heterosexueller WissenschaftlerInnen an jener Debatte, deren Ziel gerade die Demontage ihres eigenen normativen Status ist« (Schlichter 2006: 216).

Debatten innerhalb der feministischen Bewegung, der Schwulen- und Lesbienbewegung resp. innerhalb von Feminist, Gay, Lesbian und Queer Studies seit den 1970er Jahren haben eindrücklich aufgezeigt, dass sich die Frage nach dem Veränderungspotential von Sexualität keinesfalls auf die subversive Kraft des Sexuellen reduzieren lässt (Gammerl und Woltersdorff 2014: 27). Puff bringt in die Debatte ein, es sei als Erfolgsstory zu werten, dass beispielsweise die Geschichte der Homosexualität in den USA nicht mehr aus akademischen Curricula wegzudenken ist. Doch bleibe die Notwendigkeit bestehen »to continually rewrite, revise, and redo existing research agendas« (Puff 2012: 17). Von einem selbstkritischen Impetus angeleitet, stellt Sedgwick zur Diskussion, dass eine Quer-Lektüre oft von einem *paranoid reading* geprägt ist, also von einem Analyseprozess, der sich vom misstrauischen Aufdecken überall lauender gesellschaftlich uneingestander Macht- und Unterdrückungspraxen leiten lässt (2003a: 123ff.). In einer Revision früherer Standpunkte sucht sie *paranoid reading* durch den Begriff des *reparative reading* zu ergänzen und dadurch einer kritischen Auseinandersetzung mit der Welt eine versöhnliche, positive Interpretation zur Seite zu stellen. Beide Lektürebewegungen seien nötig, um in Gesellschaft eingebettetes menschliches Handeln in seiner Komplexität zu fassen. Cvetkovich ihrerseits bringt ein Spannungsverhältnis in der Haltung gegenüber Sexualität auf den Nenner von »a sex positivity which can embrace negativity, including trauma« (Cvetkovich 2003: 63; vgl. auch Binswanger und Zimmermann 2018: 115). Mit Davis (2017) wird im Folgenden auch die Frage erörtert, inwiefern positive Affekte in einer *queer*-feministischen Lesart von Gefühlen berücksichtigt werden können – und sollten. Seit den 1970er Jahren setzten sich femi-

9 Richardson (2007) handelt verschiedene Debatten ab, die Queer und Feminist Theory in Opposition zueinander konstruieren. Richardson selber (2000; 2007), Jackson und Scott (2010) sowie Schlichter 2008 gehören zu denjenigen Stimmen, die nach einer produktiven Verbindung suchen.

nistische Debatten zu Sexualität auch mit Leidenschaft auseinander. Davis fordert eine Theoretisierung von *passion* in aktuellen Debatten der Feminist, Queer und Affect Studies. Das feministische Misstrauen gegenüber einem so positiven und intensiven Gefühl wie der Leidenschaft sollte durch eine komplexere Sichtweise abgelöst werden, welche die Leidenschaft zwar in Machtstrukturen einbettet, sie aber auch als ein menschliches Begehren nach positiven Höhepunkten im Leben zu würdigen weiss. Leidenschaft – und sexuelles Begehren – sollten weder auf positive noch auf negative Auswirkungen auf die Subjekte reduziert werden. Und das ihr innewohnende Potential zur Transgression kann sowohl Quelle für Selbstermächtigung sein wie auch den in Leidenschaft verstrickten Subjekten Leid zufügen (Davis 2017).

Im Folgenden nutze ich Babkas und Hochreiters (2008) Begriff des *queer reading*, das die beiden Autorinnen mit »queernde Lektüre« oder »queeres Lesen« ins Deutsche übersetzen. »Queeres Lesen ist Lesen quer zu Kategorisierungen, Normierungen und Ordnungen« (Babka und Hochreiter 2008: 13). Referenzpunkt für diese Lektüre ist Sedgwick's *Between Men* (1985). Darin werden »Texte auf ihre heteronormative Zeichenökonomie hin untersucht, queere Subtexte sichtbar [ge]macht und ermöglicht, die [...] Konstruktion von binären Sexualitäts- und Geschlechtskonzepten zu decouvrieren und zugleich Elemente von Widerständigkeit und Gegenläufigkeit [zu] erkennen« (Babka und Hochreiter 2008: 12). Elemente von Widerständigkeit und Gegenläufigkeit prägen die Konstruktion von Homosexualität in besonderem Mass, da sich diese den binären Kategorisierungen von heterosexuellen Normierungen erst einmal entzieht. Gleichzeitig, so möchte ich in dieser Studie geltend machen, kann der Geschlechterbinarismus der Heterosexualität selbst einer Quer-Lektüre unterzogen werden, die Elemente von Widerständigkeit und Gegenläufigkeit innerhalb dieser Konstruktion ausmacht.

Mit der Forschungsfrage nach dem Veränderungspotential sexueller Scripts zielt meine Quer-Lektüre somit auf Momente der Destabilisierung sowohl hetero- wie homosexueller Geschlechterkonfigurationen. Die Konstruktion heterosexueller Scripts steht in vier der sechs Texte im Zentrum, mit Stefans *Häutungen* (1975) und Bachmanns *Gilgamesch* (1966) werden auch zwei Texte untersucht, deren Hauptfiguren homosexuell »sind« (wenn auch in sehr unterschiedlicher Weise). Hetero- und homosexuelle Scripts werden in allen Texten als wechselseitige Ko-Konstruktion von vergeschlechtlichter Sexualität aufeinander bezogen. Denn auch in den vier Erzähltexten, deren Hauptfiguren heterosexuell »sind«, finden sich homosexuelle oder geschlechtlich ambivalente, androgyne Scripts. Hierarchisierungen und Diskriminierungen in den so entstehenden Konfigurationen spielen hierbei eine entscheidende Rolle.

Emcke, die ihre autobiographische Erzählung mit zeitgenössischen Diskursen zu Sexualität kontextualisiert, problematisiert erste eigene adoleszente sexuelle Erfahrungen mit der generellen Linearität in Erzählungen über »Heterosexualität«,

»Homosexualität«, »Bisexualität« und »Transsexualität«. Die Formen des Liebens und Praktiken der Lust seien dargestellt worden, als ob sie sich immer zu stabilen, lebenslangen Identitäten verfestigten. Aufgrund dieser Fixierung geschlechtlicher Identität habe es ihr an Vorlagen, Bildern und Begriffen für ihr eigenes, noch in keiner Weise klar artikuliertes adoleszentes Begehren gemangelt (Emcke 2012: 46). Und damit seien auch sexuelle Erfahrungen »anderer« Formen von Begehren vorerst verunmöglicht worden: »Wie sollten wir ausdrücken, was wir wollten, wenn es für dieses Wollen keine Begriffe, keine Bilder, keine Vorlagen gab?« (Emcke 2012: 47). Durchquerungen von festgefühten sexuellen Scripts aller von Emcke genannten »Formen des Liebens« leiten meine Lektüre an. Ihrem eigenen, sich nach und nach herausbildenden lesbischen Begehren nachgehend, zeigt Emcke auf, wie sowohl gleichgeschlechtliches als auch gegengeschlechtliches Begehren durch Identitätsfixierungen eingeengt und reduziert wird. Aus solch fixierenden gesellschaftlichen Rahmungen, so Emckes Kritik, gehen vor allem Rückständigkeit und Unbeweglichkeit sexueller Bedeutungen hervor, die wiederum auf Geschlechterkonfigurierungen zurückwirken. Meine Lektüre sucht nach *queeren* Anteilen von Heterosexualität, ohne deren prinzipiell hegemoniale Position im Feld der Sexualität anzuzweifeln. Die produktive Verbindung von *queer* mit Heterosexualität bringt Schlichter auf die folgende Formel: Die »Figur des queeren Heterosexuellen [ist] Antwort auf und Intervention in einen Diskurs, der der poststrukturalistischen Kritik und ihrer Destabilisierung von Identitäten verpflichtet ist« (2008: 216).

3.4 Transdisziplinäre palimpsestische Lektüre sexueller Scripts

Die palimpsestische Lektüre im nun folgenden zweiten Teil der Studie greift also die Vielschichtigkeiten und Spannungsverhältnisse auf, die der Verknüpfung von Sexualität, Affekt und Geschlecht innewohnen. Die kulturellen, interpersonellen und intrapsychischen Ebenen sexueller Scripts werden dabei analytisch erst voneinander getrennt, um sie dann wieder zusammenzuführen. Die Analyse der Ebenen wird dem ästhetischen Verfahren des jeweiligen Textes angepasst. Die transdisziplinär ausgerichtete Lektüre nimmt den Bachtinschen Begriff der Dialogik auf, um dem Veränderungspotential in der Sexualität nachzugehen. Monologisch gelebte oder fantasierte sexuelle Scripts verschliessen Veränderungsmöglichkeiten in den Geschlechterverhältnissen in autoritärer Weise. *Queer reading* bietet das methodische Rüstzeug, um Heteronormativität kritisch zu beleuchten. *Reparative reading* in Verbindung mit *paranoid reading* setzt sich mit dem Spannungsverhältnis einer »sex positivity which can embrace negativity, including trauma« (Cvetkovich 2003: 63) auseinander.

4 Sexualität und Geschlecht: Scham, Scheitern und Befreiung

Der erste thematische Schwerpunkt der palimpsestischen Lektüre sexueller Scripts fokussiert Scham, Scheitern und Befreiung im Kontext sexueller Begegnungen. Angerer spricht von einer richtiggehenden Schamwelle, die in den Debatten der Cultural Studies Mitte der 1990er Jahre durch Sedgwick und Frank (1995) ausgelöst wurde (Angerer 2014: 403). Sedgwick und Frank machen gegenüber dem komplexen Affekt der Scham geltend, dass er eine Barriere oder Grenze gegenüber den positiven Affekten Interesse und Freude errichtet (Sedgwick und Frank 2003: 116). Diese Barriere behindert die positiven Affekte: »[S]hame operates only after interest or enjoyment has been activated, and inhibits one or the other or both« (Tomkins nach Sedgwick und Frank 2003: 97). Eine unvollständige Reduktion von Interesse oder Freude ist in dieser Lesart das Merkmal der Scham. Scham errichtet also einerseits eine Barriere zwischen dem Ich und seiner Umgebung, gleichzeitig wird jedoch das Interesse für oder die Freude an dieser Umgebung damit nie ganz verhindert. Probyns *Blush: Faces of Shame* (2005) folgt diesem Schamverständnis von Sedgwick und Frank: »Shame is positive [...] It is productive in how it makes us think again about bodies, societies, and human interaction« (2005: xviii). Für Probyn ist die Emotion der Scham aber nicht immer positiv und produktiv, indem sie zur Reflexion anregt, sondern ambivalent: »[S]hame can be either reintegrating or stigmatizing« (Probyn 2005: 88).

Scham, Sexualität und Geschlecht sind in der westlichen Welt am Übergang der Moderne zur Postmoderne in vielfältiger Weise miteinander verknüpft. In Bezug auf weibliche oder *queere* Formen der Sexualität wird Scham – respektive *shaming* – als Mittel der patriarchalen Unterordnung seit den 1970er Jahren kritisch diskutiert. Die Kritik gilt der durch Sexualität evozierten Scham, die von der hegemonialen Gruppe heterosexueller Männer als Mittel der Machtausübung gegenüber untergeordneten Gruppen eingesetzt wird. Mit Connell (2000: 88f.) sind untergeordnete Gruppen sowohl homosexuelle Männer wie auch Frauen. Auch Probyn hält fest: »[H]istorically women and queers have been made to feel ashamed« (2005: 87). Und der *common sense*, dass Frauen emotionaler und Männer rationaler seien, zeigt sich auch bei Geschlechterzuordnungen zu Scham (Probyn 2005: 81). Frauen sind

demzufolge in ihrer Sozialisation der Emotion der Scham stärker ausgesetzt als Männer: »Common facts of women's lives (menstruation and so on) are framed as shameful and may make some forms of shame more contagious among women. It is undeniable that repeated exposure to scenes of shame reactivates and feeds the individual's capacity to experience shame. It's equally undeniable that a collective history of being shamed will affect the scripted responses to shame of individuals within the shamed group« (Probyn 2005: 85). Probyn setzt in diesem Kontext den Script-Begriff im Sinne eines »affective script« (Probyn 2005: X) ein. Ihr Verständnis des affektiven Scripts der Scham ist anschlussfähig an den Begriff des sexuellen Scripts, da sie die Spannungen zwischen einer emotionalen »Grammatik der Scham« als Verhinderung von – beispielsweise sexuellen – Handlungen untersucht, bei gleichzeitigem Potential, durch diese Emotion das eigene Körperverhältnis zu reflektieren. Affektive Scripts sind, sexuellen Scripts vergleichbar, prozesshaft zu verstehen. Auch Frauen können *shaming* als Waffe gegenüber Männern einsetzen: »[...] the capacity to shame men is seen as a weapon« (Probyn 2005: 82). Probyn stellt die Frage, ob sich aus der geschlechterspezifischen Kodierung von Scham auch unterschiedliche Verständnisweisen dieser Emotion für die Geschlechter ergeben. Wenn Scham als Gefühl stärker weiblich kodiert ist, was bedeutet dies im Hinblick auf Männlichkeit und männliche Sexualität? Wie bereits erwähnt, wird im Modell von Sedgwick und Frank (2003: 101f.) eine digitale Argumentationslogik von »on/off« durch ein komplexeres Modell von »potent/impotent« ersetzt und Affekten kommt als *necessary amplifiers* eine grundlegende Bedeutung in sexuellen Begegnungen zu (vgl. Kapitel 2.5). Wie in Kapitel 2.4 dargelegt, ist männliche Triebkontrolle dem männlichen bürgerlichen Subjekt der Moderne zutiefst eingeschrieben. Das Bild von Odysseus am Mast aufgreifend, haben Horkheimer und Adorno diese Kontrolle durch eine gewaltsame männliche Selbstfesselung metaphorisch beschrieben, wobei das Triebhafte der Sexualität ins Weibliche verschoben wird. Männlicher Kontrollverlust in der Sexualität, so kann gefolgert werden, ist auch heute noch schambesetzt. Gleichzeitig macht etwa Sigusch geltend, eine sexuelle Aktion sei gerade dadurch gekennzeichnet, dass sie die Emotion der Scham zurücktreten und »das kulturell Untersagte zum Zuge kommen« lasse (2013: 211). Die geschlechterspezifische Kodierung von Scham in ihrer doppelten Funktion der Verhinderung und gleichzeitigen Aufrechterhaltung von Freude und Interesse sowie in ihrer doppelten Wirkung von Stigmatisierung und Reintegration untersuche ich im Folgenden im Hinblick auf Sexualität anhand von zwei literarischen Texten.

Männlichkeit, Sexualität und Scham wird exemplarisch am Beispiel von Max Frischs Roman *Stiller* aus dem Jahr 1954 erörtert. In der postfaschistischen Phase zwischen 1945 und 1968 verfasst, setzt sich der Roman mit der damals nicht nur in Deutschland, sondern auch in der Schweiz wirksam werdenden Wiederherstellung eines traditionellen Wertekanons zu Sexual-, Geschlechter- und Familienbeziehungen auseinander (Herzog 2005: 312; vgl. Kapitel 2.3). Die männliche Haupt-

figur Stiller¹ befindet sich zu Beginn des Romans in einer »Krise der Männlichkeit« (Connell 2000), die eng mit Sexualität und Scham verknüpft ist. Nach einer Einführung zu Max Frisch als Verfasser des Romans (4.1.1) wird ein Überblick über Inhalt und Erzählanlage (4.1.2) gegeben. Dann folgt die Lektüre sexueller Scripts mit einem Fokus auf die Emotion der Scham in *Stiller* (4.1.3 – 4.1.6). Die palimpsestische Lektüre zum Schluss führt die drei Ebenen sexueller Scripts zusammen (4.1.7).

Mit Verena Stefans *Häutungen* von 1975 wird Weiblichkeit, Sexualität und Scham exemplarisch untersucht. Dieser Text ist historisch mitten im Aufbruch der sozialen Bewegung des Feminismus in den 1970er Jahren anzusiedeln, der Text selbst hat innerhalb der Bewegung im deutschsprachigen Raum eine grosse Bedeutung erlangt. Die Revolte der Hauptfigur zu Beginn des Textes wird explizit mit einer Zurückweisung bisheriger weiblicher sexueller Scripts und des *shaming* weiblicher Körper thematisiert. Auf eine Einführung zur Romanautorin (4.2.1) folgt ein Überblick über Inhalt und Erzählanlage (4.2.2). Die anschliessende Lektüre sexueller Scripts ist fokussiert auf die Emotion der Scham in *Häutungen* (4.2.3 – 4.2.6). Die palimpsestische Lektüre zum Schluss führt die drei Ebenen sexueller Scripts zusammen (4.2.7).

In der Synopse (4.3) werden die palimpsestischen Lektüren zu Scham, Scheitern und Befreiung beider Werke im Hinblick auf Geschlecht und Sexualität im Vergleich diskutiert.

1 Für die Bezeichnung der Hauptfigur Stiller wird der Name nicht kursiv gesetzt. Für die Bezeichnung des Titels von Max Frischs Roman wird *Stiller* kursiv gesetzt.

4.1 Max Frischs *Stiller* (1954)

Man kann alles erzählen, nur nicht sein wirkliches Leben; – diese Unmöglichkeit ist es, was uns verurteilt zu bleiben, wie unsere Gefährten uns sehen und spiegeln, sie, die vorgeben, mich zu kennen, sie, die sich als meine Freunde bezeichnen und nimmer gestatten, daß ich mich wandle, und jedes Wunder (was ich nicht erzählen kann, das Unaussprechliche, was ich nicht beweisen kann) zuschanden machen – nur um sagen zu können: »Ich kenne dich.«

Max Frisch (1998: 416)²

4.1.1 Einführung

Als Spezifik von Frischs Schreiben gilt seine pausenlose Selbstbefragung und Entfremdungserfahrung, eine »Entfremdung vom eigenen Ich aufgrund der Entfremdung von der privaten und öffentlichen Lebenswelt« (von Matt 2011: 144; vgl. auch Lubich 1996: 14). Die damit einhergehende Selbstbefragung verbindet der Autor mit seiner permanenten Suche nach der geeigneten sprachlichen Form, welche die Komplexität von Wirklichkeit zu zeigen vermag – bei gleichzeitiger Setzung, dass das wirklich Erlebte im Grunde unaussprechlich bleibt, wie auch im Motto ersichtlich wird (von Matt 2011: 8f.). *Stiller* wird in seiner nun über sechzig Jahre andauernden breiten Rezeptionsgeschichte oft als Roman der Identitätssuche behandelt (z.B. Schmitz 1977; Groddeck 2012). Die enge Verbindung von Geschlechter- und Identitätskonstruktion in diesem Werk wird ebenfalls schon lange und breit diskutiert.³ Auch Frisch selber hat sich zu dieser Frage geäußert, besonders interessant sind die *Gespräche im Alter*, die er 1986 mit Pilliod geführt hat. Frisch sagt hier: »Die Frau ist überall als Bezugsperson gesetzt«, sie ist »immer das angesprochene Gegenüber« seiner Texte (Frisch in Pilliod 2011: Minute 1:44ff.). Es ist bemerkenswert, dass vorerst eine Vielzahl an Sekundärtexten zu Weiblichkeitskonstruktionen in den Werken Frischs erschien (z.B. Knapp 1982; Haupt 1996; Schößler und Schwab 2004: 27f.);⁴ die Rezeption hat sich also zunächst einmal mit dem »angesprochenen Gegenüber« auseinandergesetzt. Männlichkeit(en) wurden erst in jüngster Zeit Gegenstand von Monographien: So liegt ein Schwerpunkt von Rohner (2015) darin, die Männlichkeitskonstruktion in postkolonialer Perspektive mit besonderer Berücksichtigung von *whiteness* in *Stiller* zu untersuchen. Und Bamert (2015; 2016) widmet sich dem Zusammenhang von Männlichkeitskonstruktion und Sexualität. Die biographische Dimension, die in vielen Studien eine wesentliche Rolle spielt, das

2 Die Erstausgabe von Max Frischs *Stiller* erschien 1954. In meiner Studie zitiere ich aus der Gesamtausgabe von 1998, Band 3.

3 Vgl. Schößler und Schwab (2004: 17ff.).

4 Rohner (2015: 106, Fussnote 12 in Kapitel 1) nennt noch weitere Quellen zur Weiblichkeitskonstruktion in Frischs *Stiller*.

heisst mögliche Parallelen von Frischs Biographie und dem Gang der Erzählung in *Stiller*, tritt in meiner Analyse in den Hintergrund,⁵ der zeitgeschichtlich relevante Kontext wird jedoch geltend gemacht. Dennoch erscheint eine Aussage Frischs im Kontext der Ersterscheinung des Romans als produktiver Einstieg für die hier untersuchte Verbindung von Affekt, Begehren und Männlichkeitskonstruktion. So hielt er 1954 in einem Brief fest, welche Affekte erste positive Rezensionen zu *Stiller* bei ihm auslösten: »Öffentlichkeit als Partner – es bleibt ungeheuerlich. Der Rest ist Scham« (Frisch nach Schütt 2011: 493). Frisch artikuliert hier sein Schamgefühl, das sich bei ihm einstellte, wenn eine für ihn ungeheuerliche Öffentlichkeit seinen Text lobend diskutierte. In »Scham Schreiben«⁶ hat Probyn (2014) den Zusammenhang von Scham und Schreiben für Autor_innen literarischer und akademischer Texte theoretisch wie folgt gefasst: »Es ist beschämend, ein großes Interesse an etwas zu haben und nicht in der Lage zu sein, dieses anderen zu vermitteln. [...] Schreiben birgt immer das Risiko, dass es nicht gelingt, bei den Leser_innen Interesse oder Aufmerksamkeit zu wecken« (Probyn 2014: 322). Probyn fasst die beim Schreiben evozierte Scham aber nicht nur als ein schmerzhaftes affektives und körperliches Gefühl, sondern auch als eine ethische Praxis: »Scham zwingt uns, die Folgen unseres Schreibens ständig zu reflektieren« (Probyn 2014: 323). Probyn verbindet Scham Schreiben mit dem Körperverständnis und mit dem sozialen Kontext der schreibenden Person. So wird die Wirkung des Schreibens als soziale Praxis reflektiert und daraufhin befragt, ob es soziale Verhältnisse zu transformieren vermag.

Die Verknüpfung der Emotion der Scham als Ausdruck eines potentiell gescheiterten Begehrens nach Anerkennung und Interesse wird im Folgenden anhand der Konstruktionen von Männlichkeit und Sexualität in *Stiller* untersucht.

5 Beim Vergleich des Protagonisten Stiller mit Max Frisch als biographischer Person finden sich folgende Parallelen: Frischs Amerikaaufenthalt im Jahr 1951; Eheprobleme und Scheidung im Jahr 1954. Da in *Stiller* die Frage nach Männlichkeit in enger Verbindung mit der Frage nach einem Selbstverständnis als Künstler abgehandelt wird, das sich auch in den Aufzeichnungen Stillers im Gefängnis manifestiert, sind hier weitere Parallelen angelegt. Zu den biographischen Bezügen Frischs zu *Stiller* siehe beispielsweise Schmitz (1978), Schütt (2011) und Pilliod (2011). In den *Gesprächen im Alter* sagt der Autor über sein Verhältnis zu seinen fiktiven Männerfiguren im Allgemeinen und zu Stiller im Speziellen: »Diese Männer [sind] in einem gewissen Grade Spiegel meiner eigenen Erfahrung [...] drum haben wir etwas gemeinsam. Wobei ich gleich sagen will: Die Erfahrung, die Stiller macht, der meint, er müsse die Frau erlösen, und daran kaputtgeht mit seiner Haltung ›folge mir, ich geleite dich‹, das war sicher meine Erfahrung. Aber was mich von Stiller unterscheidet, [ist,] dass ich die Erfahrung reflektiert habe, indem ich das Buch geschrieben habe. [...] Stiller sieht nicht, dass er selber der Erlösungsbedürftige ist, [...] er meint, er muss jemanden erlösen« (Frisch in Pilliod 2011, Minute 1:49:36ff.).

6 In der deutschen Übersetzung von *Writing Shame* haben die Übersetzer_innen sich für »Scham Schreiben« (ohne Bindestrich) entschieden. Diese Schreibweise wird hier übernommen, vgl. Probyn (2014: 321f.).

4.1.2 *Stiller*: Plot und Erzählanlage

Bei seiner Einreise in die Schweiz ist die männliche Erzählfigur, das »Ich« des Textes, gerade verhaftet worden. Mister White beharrt darauf, nicht Herr Stiller zu sein, obschon seine personenkenntlichen Merkmale mit denen des seit sechs Jahren spurlos verschollenen Stiller übereinstimmen und obwohl die amerikanischen Papiere zu White offensichtlich gefälscht sind. »Ich bin nicht Stiller! – Tag für Tag, seit meiner Einlieferung in dieses Gefängnis, das noch zu beschreiben sein wird, sage ich es, schwöre ich es [...]« (Frisch 1998: 361) – dies ist der fulminante Einstieg in die im Roman artikulierte Unmöglichkeit der Identitätszuschreibung, Stiller zu sein.

Wenn sich auch ein Rezeptionsstrang von *Stiller* seit der Erscheinung des Romans mit der Identitätskrise der zentralen Figur des Textes auseinandersetzt und damit sowohl an die Tradition des Künstlerromans wie auch des Bildungsromans anknüpft, kann *Stiller* nicht auf diese Dimension reduziert werden. So führen beispielsweise Schößler und Schwab an, dass der Roman »nicht nur ein Künstlerroman, sondern zugleich auch [...] ein Bildungsroman, der Roman einer Freundschaft und ein Glaubensroman [ist], ja, er trägt darüber hinaus sogar deutliche Züge eines Kriminalromans« (2004: 17). Frisch greift hier also virtuos auf unterschiedlichste Romantraditionen zurück und schreibt diese weiter.

Meine Studie rückt die Verknüpfung von Männlichkeit mit dem Affekt der Scham und sexuellen Scripts ins Zentrum. Dem Prozess des Schreibens als schamvoller Prozess wird hierbei ebenfalls Aufmerksamkeit gezollt. Wie bereits erwähnt, folge ich den Affekt Theorien Frank und Sedgwick's sowie Probyn's und diskutiere die Verknüpfung von Affekt, Begehren und Männlichkeit anhand ihres Schamverständnisses. Stillers Identitätsverweigerung, die ihn bei seiner Rückkehr in die Schweiz auf direktem Weg in die Untersuchungshaft führt, ist mit einem schamvollen »Liebesversagen«⁷ in seinem früheren Leben in der Schweiz verstrickt. Geographisch kehrt er zwar an diesen Ort zurück, doch identitär möchte er nach sechsjährigem USA-Aufenthalt als »White«⁸, als unbeschriebenes Blatt aufgenommen werden. White – oder eben Stiller – soll im Gefängnis sein Leben aufschreiben. Der erste Teil des Romans besteht aus den sieben Heften der Aufzeichnungen Stiller/Whites⁹, die im zweiten Teil des Romans ergänzt werden durch eine Beschrei-

7 Dies der Begriff, den Frisch selber in den *Gesprächen im Alter* dafür einsetzt (Frisch in Pilliod 2011: Minute 1:45:40).

8 Wie Rohner (2015) überzeugend darlegt, klingt im Namen White auch *whiteness* an – ich werde auf die Konstruktion Weisser amerikanischer Westernmännlichkeit weiter unten eingehen. Zur Grossschreibung von Weiss und Schwarz vgl. Fussnote 19 in Kapitel 1 dieser Arbeit.

9 Der Riss, der durch den männlichen Protagonisten von Anfang an hindurch geht, wird in Sekundärtexten durch die Schreibweise Stiller/White dargestellt (Kilcher 2012: 197), so z.B. bei Haupt (1995), Rohner (2015), Schütt (2011), Bamert (2015; 2016). Ich übernehme hier die

bung seines Lebens nach der Haft, verfasst von seinem Staatsanwalt. Die Hefte mit den ungeraden Zahlen spielen während Stiller/Whites Gefängnisarrest und halten auch seine dem Gefängniswärter und weiteren Besuchenden erzählten Geschichten fest. Die Hefte mit den geraden Ziffern enthalten die durch Stiller/White aufgezeichneten Berichte von Julika (Heft 2), von seinem Staatsanwalt, ehemaligen Rivalen und jetzigen Freund Rolf (Heft 4) sowie von Sibylle, seiner ehemaligen Geliebten und jetzigen Gattin Rolfs (Heft 6). Manchmal wird dieselbe Szene in verschiedenen Heften aufgrund der wechselnden Perspektiven sehr unterschiedlich geschildert. Doch der Verfasser der Hefte korrigiert sie nicht, sondern lässt widersprüchliche Schilderungen unkommentiert nebeneinander stehen.

Auch die Organisation der Erzählzeit ist in *Stiller* kompliziert aufgebaut: Rückblenden in das Leben Stillers, erzählt von verschiedensten Gefängnisbesuchenden und von Stiller/White »protokolliert«, werden unterbrochen durch Beschreibungen des Gefängnisalltags und kleiner Hafturlaube; diese sind wiederum durch Erzählungen angereichert, die Stiller/White seinem Gefängniswärter Knobel über White zum Besten gibt. Ausserdem baut der Verfasser der sieben Hefte immer wieder Märchen und Geschichten, die er seinen Gegenübern erzählt, in den Text ein. So bringen die Aufzeichnungen weder eine stringente Erzählung noch ein stringentes »Ich« hervor und es findet »keine geschlossene Lebenserzählung mehr statt« (Schößler und Schwab 2004: 13). Durch diese Multiperspektivität, die aber gleichwohl metafiktional vom Verfasser Stiller/White kontrolliert wird, verschwindet eine Erzählinstanz, die verlässlich wäre: Das »Ich« ist ein sogenannt unzuverlässiger Erzähler. Unzuverlässiges Erzählen (*unreliable narration*) ist durch »textuelle Signale wie Widersprüche, Inkohärenzen oder explizite Thematisierung der Unzuverlässigkeit gekennzeichnet« (Allrath und Surkamp 2004: 154). Als widersprüchlich und inkohärent erweist sich von Anbeginn die Frage, wie das Verhältnis von White zu Stiller zu begreifen ist. Diese Frage versieht das Lektüreelebnis mit der Unsicherheit, wer im Tagebuch jeweils spricht: Stiller und/oder White? So bleibt die Figur Stiller/White als Erzähler in mehrfacher Hinsicht unzuverlässig: einerseits in ihrem Selbstverhältnis, andererseits im Verhältnis zu den weiteren auftretenden Figuren. Für den Erzählverlauf ist von Bedeutung, dass Stillers Umgebung eine Neugeburt als White in keiner Weise akzeptiert – weder die juristischen Instanzen noch die Ehefrau Julika Stiller-Tschudy, noch seine frühere Geliebte Sibylle, noch die Familie, noch Stillers Freunde. Für sie alle »ist« er der verschollene und nun zurückgekehrte Stiller. Schlussendlich wird er gerichtlich dazu verurteilt, Stiller zu »sein« – ohne dass er diese Identität vor Gericht bejaht. Seine Aufzeichnungen brechen ab. Das Leben, das folgt, wird denn auch nicht mehr vom »Ich«, sondern vom Staatsanwalt über Stiller berichtet. Inhaltlich besteht der letzte Teil des Buches

Schreibweise Stiller/White, um den Verfasser der sieben Hefte zu bezeichnen und um diesem Riss auch visuell gerecht zu werden.

in der traurigen Schilderung einer unglücklichen Ehe, die mit Julikas Tod endet. Auch im von Rolf, dem Staatsanwalt, verfassten letzten Teil bleibt die Erzählperspektive mehrdeutig. Rolf kann als ehemaliger Nebenbuhler Stillers sowie in seiner Funktion des Anklägers vor Gericht keinesfalls als neutraler oder gar allwissender Erzähler betrachtet werden.¹⁰ So bleibt der Roman als Ganzes von »unzuverlässigen Erzählern« geprägt (Butler 1978; Groddeck 2012).

4.1.3 Sexuelle Scripts in *Stiller*

Vordergründig steht Stillers Ehe mit Julika im Hinblick auf Sexualität und Geschlechterkonfiguration im Zentrum des Romans. Die Identitätskonstruktion in *Stiller* – oder genauer, der Nachweis ihrer Unmöglichkeit – ist mit einem Liebesversagen gegenüber Julika verstrickt, das in der Sexualität wurzelt. So schliesse ich mich Bamert (2016: 97) an, dass die Männlichkeitskonstruktion in *Stiller* sehr eng mit Sexualität verwoben ist. Die bisherige Forschung hat Männlichkeit lange lediglich unter dem Gesichtspunkt der bürgerlich heterosexuellen Ehe analysiert (Rohner 2015: 107; Schöblier und Schwab 2004: 50f.; Haupt 1996: 42f.). Doch die Verhandlung von Sexualität und Geschlecht weist mehr Facetten auf, wie in der Folge noch genauer dargestellt wird. So lässt sich in diesem Roman der Frage nachgehen, inwiefern Frisch sowohl Geschlechterverhältnisse als auch ein auf Dualität beruhendes Sexualitätsverständnis der 1950er Jahre in Bewegung setzt.

Die analytische Trennung der drei Ebenen sexueller Scripts erweist sich in *Stiller* aufgrund der Komplexität der Perspektiven als produktive Möglichkeit, um sich der Männlichkeitskonstruktion in diesem Text zu nähern; dennoch ist sie nicht immer leicht zu leisten. Die Metapher des Palimpsests sexueller Scripts verweist auf die Durchlässigkeit der verschiedenen Script-Schichten sowie auf die Bedeutung von Affekten, die in deren Zwischenräumen, in »in-between-ness« (Seigworth und Gregg 2010: 2), angesiedelt werden können. Für das Selbstverständnis von Männlichkeit und Sexualität erweist sich der Affekt der Scham im Roman immer wieder als prägend. Um Stillers »Liebesversagen« nachzugehen, beginnt die Lektüre sexueller Scripts auf der interpersonellen Ebene.

10 In einigen Sekundärtexten wurde Rolf im letzten Teil als auktorialer, allwissender Erzähler (Naumann 1991: 148) betrachtet. Dieser Lesart schliesse ich mich in keiner Weise an, da die Figur Rolfs nicht neutral in der Romanhandlung auftritt, auch wenn Stiller/White und er im Lauf des Gefängnisaufenthalts Freunde werden. Mit Julikas Tod findet ihre Freundschaft jedoch ein Ende. Zur Erzählhaltung Rolfs vgl. Butler (1978), Dürrenmatt (1978), Lubich (1996: 12), Groddeck (2012) und Bamert (2015).

4.1.4 Interpersonelle sexuelle Scripts

4.1.4.1 Männliches Scheitern

Am Ende von Heft 5 hält Stiller/White über Stiller fest: »er ist wohl sehr feminin« (Frisch 1998: 600), um dann als ein weiteres Charakteristikum anzuführen: »Manchmal stellt er sich in unnötige Gefahren oder mitten in eine Todesgefahr, um sich zu zeigen, daß er ein Kämpfer sei« (Frisch 1998: 600). Das Spannungsverhältnis zwischen Effeminiertheit und Kämpfertum ist ein Charakteristikum Stillers, das in Bezug auf seine Sexualität von hoher Relevanz ist.

Die Beschreibung von Stillers Spanienkrieg-Erlebnis folgt direkt nach dem obigen Zitat und ist eine Schlüsselszene des Romans. Zu Beginn von Heft 6, das die Sicht Sibylles auf die Geschehnisse zum Ausdruck bringen soll, sucht sie den Künstler Stiller, den sie auf einem Maskenball kennen gelernt hat, in seinem Atelier auf. Diese Szene ist besonders aufschlussreich im Hinblick auf Stillers interpersonelle sexuelle Scripts. Stiller erzählt seiner zukünftigen Geliebten Sibylle in einer Rückblende (Frisch 1998: 612f.): Nach ersten Erfolgen als junger Bildhauer in der Schweiz brach er, von diesem Erfolg verunsichert, in den Spanischen Bürgerkrieg auf. Schon als junger Künstler war Stiller gegenüber der Schweizer Kunstkritik sehr skeptisch eingestellt und seine erste positive Aufnahme in der Kunstszene war von grosser Angst begleitet, von dieser wieder fallengelassen zu werden. So entschied er sich damals, einem ganz anderen Männlichkeits-Script als dem des Künstlers und Bohemiens zu folgen: Er verschrieb sich einem rebellischen, militarisierten Männlichkeitsideal. Dieses Männlichkeitsideal lehnte sich gegen den heimatlichen Militarismus der Zeit vor dem 2. Weltkrieg auf und wurde von der Schweizer Bourgeoisie als Banditentum bezeichnet (Frisch 1998: 613). Doch schon bald wurde sein Bestreben, ein Held zu werden, in Spanien getrübt: Als er sich einmal als Freiwilliger meldete, um durch feindliches Feuer zu kommen, wurde er zurückgestellt. Die Befehlshaber hätten damals erkannt, dass er eigentlich nur den Tod suchte (Frisch 1998: 612). So erwies sich Stillers Selbstbild als Kämpfer sehr bald als brüchig und seine Disposition zum Helden als höchst fragwürdig. Im Spanienkrieg begegnete er dann Anja, einer kämpferischen, gebildeten und wehrhaften Kommunistin, seiner ersten Liebe, deren Liebe er allerdings mit weiteren Männern zu teilen hatte (Frisch 1998: 614f.). Und dann geschah, was Stillers Liebesleben fortan schamvoll behinderte: Am Tajo hätte er eine Fähre bewachen und verteidigen sollen. Als aber feindliche Soldaten auf der Brücke erschienen, war er unfähig, auf sie zu schießen. Er wurde von ihnen übermannt und gefesselt zurückgelassen. Zehn Jahre später äusserte Stiller gegenüber Sibylle: »Ich bin kein Mann. Jahrelang habe ich noch davon geträumt: ich möchte schießen, aber es schießt nicht – [...] es ist der typische Traum der Impotenz« (Frisch 1998: 617). Stiller hatte also die Erwartung, als »echter Mann schießen zu können«, nicht erfüllt, er hatte gegenüber

dem hegemonialen Script militärisch rebellischer Männlichkeit versagt – dies die Begründung seiner Aussage, er sei kein Mann. Die Fähigkeit zu schießen und zu töten figuriert hier als Metapher für männliche sexuelle Potenz per se: Schießen und männliche Sexualität werden im Roman immer wieder gleichgesetzt. Stiller bezieht sein Versagen am Tajo sehr direkt auf seine Sexualität. Nachdem er sich als unfähig erwiesen hatte zu töten, kündigte ihm Anja denn auch ihre Liebe auf. Scham und Versagensangst prägten fortan Stillers sexuelle Identität. Als Sibylle in der Atelierszene nachfragte, ob er dieses Erlebnis jemals seiner Ehefrau Julika erzählt habe, und anfügte »Du schämst dich vor ihr?«, erhielt sie zur Antwort: »Wahrscheinlich kann eine Frau nicht verstehen, was das heißt. Ich war ein Feigling!« (Frisch 1998: 616). Heldentum, so kommt hier klar zum Ausdruck, ist an Männlichkeit gebunden und Feigheit in der Anwendung von Waffengewalt ein durch und durch männliches Versagen, das Frauen nicht verständlich ist. Die sexuell konnotierte Scham, die Stiller fortan empfindet, ist spezifisch männlich. An dieser Stelle nimmt er gegenüber Sibylle sehr klar eine männliche Identität an und ist in keiner Weise effeminiert. Weil er die normative Erwartung nicht erfüllen kann, als Mann einen Feind zu töten, steht sein männliches Versagen für ihn fest und er versteht sich fortan als impotent. Gewalt auszuüben – den Feind zu töten – und heterosexuell potent zu sein, werden auf symbolischer Ebene in eins gesetzt, was bei Stiller zum Scheitern auf der Handlungsebene von Sexualität führt. Wie in Kapitel 2.4 ausgeführt, ist Gewalt sowohl im Selbstverhältnis wie auch im Verhältnis zu anderen Männern und zu Frauen konstitutiv in das aufgeklärte männliche Subjekt der bürgerlichen Moderne eingeschrieben. Connell (2000: 99) zeigt auf, dass die Sozialisierung unter Männern sich in Unterordnungs- und Dominanzverhältnisse gliedert, in denen Sexualität und sexuelle Orientierung eine zentrale Rolle spielen. Bourdieu macht geltend: »So trägt alles dazu bei, aus dem unmöglichen Ideal der Männlichkeit das Prinzip einer außerordentlichen Verletzlichkeit zu machen. Paradoxerweise führt gerade sie zur bisweilen verbissenen Investition in männliche Gewaltspiele derjenigen Formen, die sich wie die Kampfsportarten am besten dazu eignen, die sichtbaren Merkmale der Männlichkeit hervorzubringen und die sogenannten männlichen Eigenschaften unter Beweis und auch auf die Probe zu stellen« (Bourdieu 2005: 93f.). Stiller sieht sich in seiner ausserordentlichen Verletzlichkeit nicht in der Lage, seine Männlichkeit im »Gewaltspiel« des Spanienkriegs unter Beweis zu stellen. Sein Männlichkeitsverständnis geht beschädigt aus dieser Erfahrung hervor und ist fortan schambesetzt.

In der Sekundärliteratur bislang wenig beachtet wird meines Erachtens, dass Stiller aber in seiner Affäre mit Sibylle keinesfalls sexuell impotent ist.¹¹ Zwar ist,

11 So interpretiert z.B. Rohner Stillers Erklärung, nicht schießen zu können, als Eingeständnis einer generellen Impotenz dieser Romanfigur: »Wird es ernst, findet sich die Lusternheit von der Physis im Stich gelassen« (2015: 43).

wie weiter unten ausgeführt, die Sexualität in seiner Ehe mit Julika vom Scheitern gezeichnet, nicht aber in seiner siebenmonatigen Affäre mit Sibylle, die nun diskutiert wird.

4.1.4.2 Gelingendes aussereheliches heterosexuelles Script

In der von Stiller/White aufgezeichneten Rückblende wird also geschildert, dass Stiller Sibylle sein Erlebnis am Tajo und seinen Traum der Impotenz erzählte. Nachdem sie durch die Erzählung erst einmal verstimmt wurde, forderte sie ihn kurz darauf auf, gemeinsam in ihrem Auto wegzufahren, und ergriff so die Initiative für eine sexuelle Begegnung. Die Liebesnacht in einem ländlichen Gasthof bleibt zwar eine Leerstelle im Text, Sibylles Glückseligkeit am nächsten Tag (Frisch 1998: 618f.) wie auch ihre spätere Schwangerschaft lassen jedoch darauf schliessen, dass Stiller mit ihr seine von ihm so gefürchtete Impotenz überwand. Aus Sibylles Sicht erfahren wir Jahre später, dass Stiller und sie »einander wirklich [liebten]« (Frisch 1998: 625) und dass sich Sibylle aufgrund der Schwangerschaft ernsthafte Gedanken machte, ihren Mann Rolf zu verlassen. Die beiden Männer vergleichend wird im Heft 6 ausserdem festgehalten: »Stiller war ihr vertrauter, er war nicht ein Mann, der unterwirft. Rolf unterwirft. Das konnte fürchterlich sein, in mancher Hinsicht war es auch einfacher. Rolf verschwistert sich nicht mit der Frau [...] Stiller kam ihr wie ein Bruder vor, fast wie eine Schwester...« (Frisch 1998: 631f.). Die Metaphern des Bruders und der Schwester werden in Sekundärtexten oft in einem Zug damit genannt, dass Stiller – wie bereits zitiert – »kein Mann« (Frisch 1998: 617) sei. »Kein Mann« zu sein ist eine Selbstbeschreibung, die Stiller selbst zwar als sexuelle Impotenz rahmt. Sibylles Äusserungen aber legen nahe, dass die sexuelle Interaktion zwischen ihr und Stiller gelang. So deute ich vielmehr die Art und Weise der sexuellen Begegnung mit Sibylle als geschwisterlich von gleich zu gleich, als dialogisch im Sinne Bachtins,¹² ohne Hierarchie und monologisch autoritäre Unterwerfung. Die Effeminierung Stillers, »fast wie eine Schwester« zu sein, lese ich also nicht als Versagen, sondern als Bestandteil eines dialogischen sexuellen Scripts, in dem eine gemeinsame Transformation möglich wird. Im zeitgeschichtlichen Kontext kommt dies einer Dekonstruktion von Erwartungen an Geschlechterrollen in der Sexualität gleich. Auch wird hier eine Gegenüberstellung von Männlichkeiten exponiert, wie sie Rolf und Stiller repräsentieren. Der Präsenz in den Sätzen »Rolf unterwirft« und »Rolf verschwistert sich nicht mit der Frau« weist darauf hin, dass die Beziehung von Rolf und Sibylle, die in der Jetztzeit des Textes wieder ein Paar sind, von einem monologischen Unterwerfungsverhältnis geprägt ist (vgl. auch Butler 1978). Schon während ihrer Zeit mit Stiller stellte sich Sibylle die Frage, weshalb es nicht möglich sein könne, zwei Männer gleichzeitig zu lieben. Die Ambivalenz gegenüber einer »geschwisterlich« gerahmten Liebe und

12 Vgl. Kapitel 3.2.

einem Verhältnis, in dem der Mann »unterwirft«, wird von ihr explizit artikuliert. Im Roman entschied sie sich – nachdem sie ihren Mann erst verlassen hatte und zwei Jahre alleine in den USA lebte – für die »einfachere« Beziehung und kehrte zu ihm zurück, als er erneut um sie warb. Ich folge von Matt in ihrer Einschätzung (2011: 21), dass Sibylle eine der starken Frauenfiguren Frischs darstellt, die eine Entwicklung durchmacht und sich wie auch der Welt während ihres USA-Aufenthalts beweist, dass sie sich und ihren Sohn selbständig versorgen kann. Sie bringt durch diesen »Akt der Selbstwerdung« (von Matt 2011: 21) auch ihren Gatten dazu, sich zu entwickeln. Er benötigt allerdings zwei Jahre, um ihr gegenüber einzugestehen, dass er sie und den gemeinsamen Sohn vermisst und zurückwünscht. Und die Asymmetrie und Abhängigkeit in der Beziehung zwischen Rolf und Sibylle verstärken sich, als sie nach der Rückkehr eine gemeinsame Tochter zur Welt bringt. Im letzten Teil von *Stiller* tritt sie nur noch in Begleitung von Rolf mit Stiller in Kontakt und verliert immer mehr an Eigenständigkeit. Ist sie vor allem in der Episode in Amerika eine starke Frauenfigur, verschwindet sie gegen Ende des Romans ganz im Schatten ihres Gatten. In der Liebesepisode von Sibylle und Stiller scheint eine Transformationsmöglichkeit auf, die in der heterosexuellen Begegnung ermöglichen könnte, Sexualität dialogisch zu leben. In einem fiktiven Gespräch im Gefängnis äusserte Stiller/White einmal zu Julika über Sibylle: »Ich wurde geliebt, du weißt es, und es war einfach, diese Frau zu lieben, es war eine Freude. Aber es ging nicht! Es ging nicht, weil ich nicht fertig wurde mit dir, mit uns« (Frisch 1998: 689). Die Wende zu erfüllter Sexualität, die sich in der Episode mit Sibylle in Stillers Leben zeigte, scheiterte daran, dass er sich zu lange von Julika nicht trennen konnte. Als er dann mit Julika brach, hatte Sibylle sich schon von ihm getrennt und das gemeinsame Kind, das sie von ihm erwartete und von dem er nichts wusste, bereits abgetrieben.

4.1.4.3 Scheiterndes, schamvolles Script in der Ehe

Nach seiner Rückkehr aus dem Spanienkrieg in die Schweiz lernte Stiller Julika, eine erfolgreiche Tänzerin, kennen. Sein Werben um sie war von Beginn an von Versagerängsten geprägt. Im zweiten Heft hält Stiller/White über diese Zeit fest: »Als Fremder hat man den Eindruck, daß diese zwei Menschen, Julika und der verschollene Stiller, auf eine unselige Weise zueinander paßten. Sie brauchten einander von ihrer Angst her. Ob zu Recht oder Unrecht, jedenfalls hatte die schöne Julika eine heimliche Angst, keine Frau zu sein. Und auch Stiller, scheint es, stand damals unter einer steten Angst, in irgendeinem Sinn nicht zu genügen« (Frisch 1998: 440). Im Julika-Heft wird die Brüchigkeit der Erzählperspektive immer wieder deutlich: Sich in der Rolle des Verfassers der Hefte als »Fremder« bezeichnend, wird gleichzeitig eine Innensicht auf Stiller und Julika freigelegt, die den Verfasser Stiller/White keinesfalls als Fremden erscheinen und die Grenze zwischen White

und Stiller durchlässig werden lässt. Die hier angemerkte Angst Julikas, keine Frau zu sein, bestand, so erfahren wir, in »hochgradiger Frigidität« (Frisch 1998: 437), die Stiller zunächst nicht wahrnahm. In der sexuellen Begegnung erkannte Stiller dann, dass Julika sich vor Sexualität ekelte: »Ihre Spröde war erschreckend, mag sein, aber echt. Sie tat nicht spröde, um aufzureizen, im Gegenteil, diese Julika versuchte eher nachzugeben, um alles Aufreizende zu mindern, und erlebte dann allerdings sehr bald, daß sich beim Nachgeben für sie der Ekel einstellte, jener einsame Ekel, den sie unter allen Umständen verbergen mußte. Sie wollte ihn doch nicht verletzen. [...] Und andererseits widerstrebte es ihr einfach, jene Miene wilder Auflösung und seliger Ohnmacht zu heucheln, die der Mann in seiner Eitelkeit fast immer glaubt, [...] die er haben muß, um an die Liebe einer Frau und vor allem an seine Männlichkeit zu glauben« (Frisch 1998: 451). In meiner Lesart bringt diese Beschreibung in unzuverlässiger Erzählperspektive zum Ausdruck, dass Julika zwar sexuelle Erfahrungen mit Stiller machte, darin jedoch keinerlei Lust empfand und keinen Orgasmus – keine »Miene wilder Auflösung« – erlebte. So vermochte sie das vorgegebene heterosexuelle interpersonelle Script nicht zu erfüllen. Julikas Abneigung gegen sexuelle Handlungen prägte also die vermutlich raren sexuellen Begegnungen mit Stiller, nachdem sie geheiratet hatten.¹³ Er war der erste Mann, der sie umwarb, der ihr in Bezug auf Sexualität keine Angst machte: »Sie wußte, wie sehr dieser junge Mann sie begehrte, und zugleich, daß Stiller sie in keiner Weise vergewaltigen würde; dazu fehlte ihm irgend etwas, und das gefiel ihr ganz besonders an ihm. [...] Julika empfand ihn wie einen Bruder« (Frisch 1998: 439). Stillers Scham und seine Angst, sexuell zu versagen, seine Unfähigkeit, zu sexueller Gewalt zu greifen, die sie offenbar bei anderen Männern nicht ausschliessen konnte, und Julikas Ekel vor Sexualität bildeten also den Ausgangspunkt für die Sexualität in ihrer Ehe. In der unzuverlässigen Erzählperspektive des Verfassers White/Stiller wird vermittelt, dass Brüderlichkeit für Julika eine Nähe bedeutete, die Sexualität ausschloss. Im Gegensatz hierzu trat der Begriff des »Bruders« bei Sibylle als Charakteristikum Stillers auf, sie in der Liebesbeziehung nicht unterwerfen zu wollen und diese dialogisch zu gestalten. So bedeutet die Brüderlichkeit Stillers in Bezug auf Sexualität meines Erachtens je nach Kontext sehr Unterschiedliches. Stiller sagte schon kurz nach der Heirat zu Freunden: »Ich habe eine wunderbare Frau, [...] und jedesmal, wenn sie da ist, komme ich mir vor wie ein öliger, verschwitzter, stinkiger Fischer mit einer kristallinen Wasserfee!« (Frisch 1998: 449).

13 Meine Lesart interpersoneller sexueller Scripts zwischen Julika und Stiller unterscheidet sich hier von Bamert und Revesz, die davon ausgehen, dass die beiden keinen ehelichen Geschlechtsverkehr pflegten (Bamert 2015: 50; Revesz 2015: 4). Die eben zitierte Textstelle erscheint mir hingegen explizit genug, wenn Frisch es auch immer vermeidet, sexuelle Handlungen direkt zu beschreiben. Ich folge in meiner Lesart hingegen Rohner, welche die protestantisch-bürgerliche Lesart weiblicher Sexualität in der Ehe anführt als eine Form der Bewahrung einer »Jungfräulichkeit der Seele«, an die sich Julika annähern lasse (2015: 109).

Julika hatte bereits nach der ersten gemeinsamen Nacht zu Stiller geäußert, er hätte sie beschmutzt. Lubich spricht hinsichtlich der hier verwendeten Metaphern von einem sich wohl wechselseitig bedingenden Komplex von »Julikas Frigidität (kaltes, lebloses Kristall) und Stillers Impotenz (stinkig-faulig-phallischer Fisch)« (1996: 17), wobei Julika gleichzeitig idealisiert und ins Unerreichbare verschoben werde (1996: 17). Julikas Asexualität zieht sich durch den gesamten Text – mit einer Ausnahme: Während Stillers Affäre mit Sibylle erkrankte sie schwer an Tuberkulose und wurde nach Davos zur Kur geschickt. Dort wurde sie von einem »bisher unbekannte[n] und verwirrende[n] Verlangen nach dem Manne« heimgesucht, einer Begierde nach »Oberärzten, Bäckerburschen und Männer[n]« (Frisch 1998: 482). El-saghe weist in seiner Analyse dieses Julika bislang unbekanntes Begehrens darauf hin, dass eine Tuberkuloseerkrankung in fortgeschrittenem Stadium von heftig aufkommendem sexuellem Begehren begleitet sein kann, was in den 1950er Jahren noch zum Allgemeinwissen über diese Krankheit gehörte (Elsaghe 2011). Das einzige Mal, wo Julika im Text sexuell begehrend in Erscheinung tritt, ist ihr Begehren also unheilvoll an Krankheit und Tod gebunden und wird nicht in eine sexuelle Handlung umgesetzt.

Im Folgenden möchte ich einige Szenen fokussieren, die explizit interpersonelle sexuelle Scripts des Paares Stiller/Julika darstellen, was im Text in dieser Direktheit sehr selten ist. Generell muss festgehalten werden, dass sexuelle Interaktionen primär als Leerstellen im Text fungieren (Bamert 2016: 113), die einen Interpretationsspielraum eröffnen. Die affektiven Rahmungen und oft auch Wertungen dieser Situationen werden jedoch in der unzuverlässigen Perspektive des Erzählers artikuliert und lenken somit durch die Erzählanlage mögliche Interpretationen in eine bestimmte Richtung.

Die erste Szene, die ich hier genauer analysiere, schildert die vorletzte Begegnung von Stiller mit Julika vor seiner Reise – oder Flucht – nach Amerika. Julika war sterbenskrank im Sanatorium in Davos und hatte lange nichts mehr von Stiller gehört. Doch unvermittelt tauchte er auf. Trotz ärztlicher Bedenken brachen sie gemeinsam zu einem Spaziergang auf. Die unzuverlässige Erzählperspektive ist hier von besonderer Brisanz, weil White/Stiller die Szene aus Sicht von Julika niederschreibt – einer Sicht, die Stiller wenig Verständnis entgegenbringt. White/Stiller hält also fest: Als Julika sich ermattet ins Gras legte, »packte Stiller sie wie ein Tarzan, was Stiller nun, weiß Gott nicht war, [...], küßte sie mit unbegreiflicher Heftigkeit [...] und preßte dabei ihren damals geschwächten Körper an sich, als wollte er Julika zerquetschen. Tatsächlich tat er Julika sehr weh. Sie sagte es nicht sogleich. [...] und da er merkte, daß ihm Tränen kamen, warf Stiller seinen Kopf in ihren Schoß, klammerte sich mit beiden Armen an Julika [...] Stiller schluchzte in ihrem Schoß, [...] schluchzte, daß sie die Hitze seines Gesichtes spürte. [...] Stiller hatte Hände wie Krallen, und es war Julika natürlich komisch, sogar peinlich, daß er sie am Gesäß hielt. [...] Er versuchte sogar (lächerlich es zu sagen), in

ihren Schoß zu beißen, zu beißen wie ein Hund, was aber infolge ihres starken Manchester-Rockes nicht gelang. [...] nun lag Stiller wie ein Toter in ihrem Manchesterschoß, schwer und reglos, ohne zu schluchzen, die Arme zur Seite gestreckt, plump wie ein befriedigter Mann« (Frisch 1998: 473f.). Stillers Emotionalität in dieser Szene ist ungewöhnlich, der Ausbruch in ein Schluchzen, das nicht enden will, und sein Festbeißen in ihrem Schoß, der ihm nach wie vor verwehrt bleibt, ist die wohl expliziteste Szene sexueller Interaktion zwischen Stiller und Julika im gesamten Buch – eine sexuelle Interaktion, die nur auf der Seite Stillers zu Erregung und Ermattung führt, einer Ermattung »plump wie ein befriedigter Mann« (Frisch 1998: 474). Diese ist verursacht durch ein einseitiges »Ausser-Sich-Sein« Stillers angesichts des drohenden Verlusts des geliebten Gegenübers. Von Matt bezeichnet diese Szene als »merkwürdige[n] Sexualakt – halb aussichtslose Liebesszene, halb Vergewaltigung« (2011: 62). Auffallend ist die grosse Unausgeglichenheit der affektiven Involviertheit der beiden Beteiligten: Während Stillers Verzweiflung über den drohenden Tod und sein nach wie vor lebendiges Begehren für Julika aus ihm hervorbricht, bleibt sie weitgehend unbeteiligt (Frisch 1998: 473). Sein Ausbruch ist ihr sowohl unverständlich wie auch peinlich. Der Vergleich mit Tarzan zu Beginn der zitierten Textstelle, der gleich wieder relativiert wird, soll wohl die für Julika befremdliche Heftigkeit von Stillers Begehrens in dieser Situation betonen. Eine Heftigkeit, die Stiller Julika gegenüber bislang kaum zu zeigen wagte und die sie als Peinlichkeit und Lächerlichkeit empfindet. Stillers »Ausser-Sich-Sein« wird von ihr nicht als ein Zustand wahrgenommen, der durch die Furcht entstand, sie zu verlieren. Ihr Ausspruch »Jaja – bist ein Armer! ...« (Frisch 1998: 475), nachdem er sich in ihrem Schoss beruhigt hat, bringt Stiller gänzlich zum Verstummen, danach findet kein Gespräch zwischen den beiden mehr statt. Stiller bricht kurz darauf ohne Abschied auf. Wie in Kapitel 2.5 bereits angesprochen, ist das Begehren für eine geliebte Person mit Butler (2009) potentiell immer an ein ekstatisches »Ausser-Sich-Sein« gebunden. Die physische und psychische Verletzlichkeit der geliebten Person trägt immer ein Verlustpotential in sich. Julikas Tod ist in Davos bedrohlich nah gerückt. Diese Bedrohung bringt Stillers Begehren in Form von Verzweiflung und Selbstverlust zum Ausdruck, ein Ausser-Sich-Geraten, das auch sein Begehren für sie in ungewöhnlicher Deutlichkeit zeigt. Eine Deutlichkeit, die auf affektiver Ebene bei Julika keinen Wiederhall findet, sondern die sie als Peinlichkeit zurückweist. So sollte sich Stiller auch in dieser Szene seines sexuellen Begehrens für sie schämen und Julika sich dadurch peinlich berührt von ihm distanzieren – eine Beziehungsstruktur, die in der unzuverlässigen Erzählperspektive White/Stillers im Roman immer wieder exponiert wird.

In der Trennungsszene, die sich beim darauffolgenden und letzten Besuch Stillers in Davos abspielte, formulierte er seine Wut auf ihre emotionale Unerreichbarkeit und ihren Rückzug in eine Position der Schonungsbedürftigkeit, die sie von Empathie für ihn zu befreien schien: »Dein Konsum an Rücksicht (von al-

len Seiten) war schamlos« (Frisch 1998: 497f.). So kommt in den Aufzeichnungen Stiller/Whites immer wieder zum Ausdruck, dass Julika emotional ganz auf sich bezogen blieb und sich nicht auf Stiller zubewegte. Die unheilvolle gegenseitige Verstrickung charakterisierte Stiller in dieser Szene durch seine Fixierung, die sexuelle Eroberung Julikas, die auf sexueller wie auch affektiver Erfüllung gründen sollte, zur Bewährungsprobe seines Lebens gemacht zu haben (Frisch 1998: 499). Auch in dieser Szene begründete Stiller seinen Zwang zur Bewährung mit dem Erlebnis im Spanienkrieg, das seine Männlichkeit vor der Begegnung mit Julika in die Krise gestürzt hatte. Wenn er auch in der letzten Davoser Szene sich von ihr zu trennen vermochte und diese Trennung mehr als sechs Jahre andauerte, so entflammte Stiller/Whites Begehren bei seiner ersten Begegnung im Gefängnis mit ihr sofort wieder an ihrem Äusseren: an ihrem roten, wallenden Haar, ihrer Alabaster-Haut,¹⁴ ihrer zarten Nase, dem schlanken Körper, den feinen Gesichtszügen (Frisch 1998: 407). Charakteristika, die, wie im Folgenden ausgeführt, an Greta Garbo erinnern. Erblickte Stiller – und danach Stiller/White – Julika, so wurde sein Begehren für sie und seine Erweckungsfantasie immer von Neuem entfacht – und verfehlte sie damit auch immer wieder. Umgekehrt erschien Stiller Julika in den Davoser Szenen als lächerlich, peinlich, sein Begehren zu heftig und befremdlich und seine sexuelle Untreue verletzte sie (Frisch 1998: 453). Sterbenskrank auf der Terrasse in Davos, war der dominierende Affekt von Julika gegenüber Stiller, von ihm ungerecht behandelt und zu wenig geschont worden zu sein. In ihrer Enttäuschung und Verletzttheit hielt sie jedoch an ihrer Ehe zu Stiller fest. Der Text legt nahe, dass dieses Festhalten mit Julikas Asexualität und der »geheimen Angst vor dem Manne« zu erklären sei, für die der »brüderliche« Stiller Verständnis und Akzeptanz aufbrachte.

4.1.4.4 Weibliche Lust im *male gaze*

Julikas sexuelles Begehren wird im Text nicht einfach als inexistent geschildert, sondern als ein narzisstisches Begehren, das seine Erfüllung in ihrem professionellen Tanz vor Publikum erfährt.¹⁵ Stiller/White bezeichnet ihr Verhältnis zum Tanz als »Narzißmus der Frigiden« (Frisch 1998: 450): »Kein Wunder also, daß ihr das Ballett [...] schlechterdings über alles ging, jedenfalls über Stiller. Ein paar verzagte Anläufe, sich als Lesbierin zu versuchen, scheinen ebenfalls nichts verändert zu haben; das Ballett blieb die einzige Möglichkeit ihrer Wollust« (Frisch 1998: 449f.). Ihr sexuelles Begehren wird also auch nicht von einem weiblichen Gegenüber entfacht – eine Möglichkeit, die zumindest denkbar erscheint –, sondern einzig von der

14 Zur *whiteness* von Julika siehe Rohner 2015: 114.

15 Mit Sigusch wäre dieses Begehren Selfsex – für ihn ein Merkmal neosexueller Zeiten, wie sie im 21. Jahrhundert angebrochen sind. Vgl. hierzu Kapitel 2.4.

Lust, »tausend fremde Blicke auf ihrem Körper zu fühlen, Blicke so unterschiedlicher Art« (Frisch 1998: 451). Julika blühte auf im begehrenden Blick auf ihren Körper beim professionellen Tanz. Diese »Wollust« lässt sich als ein sexuelles Script verstehen, dessen Interpersonalität alleine durch die Lust des Sehens und Gesehen-Werdens im Scheinwerferlicht konstituiert wird. Revesz macht geltend, dass dies Julika zu einem perfekten literarischen Beispiel von Laura Mulveys Theoretisierung weiblicher Passivität im *male gaze* im Kino mache: Das aktive männliche Subjekt erschafft das weibliche Objekt in seinem Blick, beraubt es dabei aber einer eigenständigen Subjektivität (Revesz 2015: 10; vgl. auch Lubich 1996: 18; Mulvey 2000). In der Figur Julikas in *Stiller* zeigen sich die fatalen Konsequenzen der Objektivierung des Weiblichen für eine weibliche Subjektivität (Revesz 2015: 2). Besonders greifbar wird Julikas Mangel an Eigenständigkeit als Tuberkulosekranke im Davoser Sanatorium. In tiefer Einsamkeit kann sie sich zwar noch an das Wonnegefühl im Scheinwerferlicht erinnern, die Tanzschritte entfallen ihr aber immer mehr. Die Welt, der sie angehörte, zerrinnt, sobald ihr kranker Körper nicht mehr in der Lage ist, im Rampenlicht im Blick der andern bewundert und begehrt, also im begehrenden Blick erschaffen zu werden (Frisch 1998: 478f.).

Frisch war, so belegt Revesz, als junger Mann sehr fasziniert von Greta Garbo (2015: 1), und in der äusserlichen Gestaltung der Figur Julikas lassen sich deutliche Parallelen zu Garbo ausmachen.¹⁶ Garbo selbst hat auf die Stilisierung zur Ikone bereits als Fünfunddreissigjährige reagiert, indem sie sich ganz von Hollywood zurückzog (Revesz 2015: 15). In der Figur Julikas kommen verschiedene Schattenseiten des Auflebens im männlichen Blick auf der Bühne zum Ausdruck: So heben in *Stiller* verschiedene Personen die mangelnde Lebendigkeit Julikas hervor, sobald sie sich ausserhalb der Bühne bewegte. Stiller gegenüber betonte sie immer ihre Müdigkeit und Appetitlosigkeit (Frisch 1998: 455). Eine Vase, die Stiller als Bildhauer von ihr formte, gab Zeugnis davon, wie leblos und maskenhaft er sie wahrnahm. Beim Anblick dieser Vase fasste Sibylle in seinem Atelier den entsubjektivierenden und mortifizierenden Blick Stillers auf Julika in die Worte: »diese Frau, die Stiller in eine Vase verwandelt hatte, [...] eine schöne, seltsame, tote Vase, womit Stiller verheiratet war, ein Etwas« (Frisch 1998: 608). Julikas Abbild in die Form einer Jugendstilvase zu verwandeln, interpretiert Lubich als Verfremdung in eine Kunstform, in der »die verdrängte Sexualität eines im Verfall begriffenen Puritanismus ihre bezaubernden Blüten« treibt (1996: 17). Stiller kultivierte also in diesem künstlerischen Akt die Verdrängung seines männlichen Begehrens, gleichzeitig wurde

16 Revesz beschreibt das enge Verhältnis Garbos zu ihrem Förderer und Filmproduzenten Mauritz Stiller. So liegt nahe, dass der historische Mauritz Stiller der – oder zumindest ein – Namensspender der literarischen Figur Stiller war. Auch verweist sie auf einen frühen Text von Max Frisch mit dem Titel *Er liebt die Greta Garbo* von 1932. Zu den Bezügen dieses sehr frühen Textes zu *Stiller* siehe Revesz (2015: 1f.).

die Vase zum Ausdruck der symbolischen Ermordung seiner Frau. Diese symbolische Ermordung ist ein wiederkehrendes Motiv im Roman. Am deutlichsten manifestiert sie sich in der Szene, als Stiller seine Ehe auf der Terrasse in Davos aufkündigte, wo Julika sterbenskrank lag (Frisch 1998: 492ff.). Genauso leitmotivisch wird diese symbolische Ermordung von einer Erweckungs- und Erlösungsvision begleitet, so notierte Stiller/White nach der ersten (Wieder-)Begegnung im Gefängnis: »Ihre Lippen sind für meinen Geschmack etwas zu schmal, nicht ohne Sinnlichkeit, doch muß sie zuerst erweckt werden« (Frisch 1998: 407). Stillers Erweckungsvision, die eine erfüllte sexuelle Begegnung beider zum Ziel hat (Rohner 2015; von Matt 2011; Sterba und Müller-Salget 1987; Haupt 1995: 47), scheint gleichzeitig die Befreiung aus aller Beziehungsnot zu symbolisieren. Eine Befreiung, die nie zustande kommt. In der Sekundärliteratur wird breit diskutiert, dass Julika eine Männerphantasie im Sinne Theweleits (Rohner 2015: 113f.), eine »bloße Projektion von Stillers Versagensängsten« (Sterba und Müller-Salget, 1987: 590) oder »ein Produkt der Verschiebung und Sublimierung der Stillerschen Sexualangst« (Lubich 1996: 17) sei. Diese Lesarten Julikas sind plausibel. Julika als eine Figur der Projektion von Männerphantasien lässt sich auch auf einer Metaebene ansiedeln. Der Autor Frisch versagt nämlich Julika – ganz im Gegensatz zu Stiller, der seine sexuelle Scham am Spanienkrieg-Erlebnis festmacht – ein erklärendes Narrativ zu ihrer »heimlichen Angst, keine Frau zu sein« (Frisch 1998: 440). Julika bleibt seltsam namens- und geschichtslos. Wie Sterba und Müller-Salget anmerken, erfahren wir von ihr »nicht einmal den richtigen Namen« (1987: 578), da Julika ihr Künstlername ist. Einzig, dass ihre Mutter eine Ungarin und Zürich ihre Vaterstadt war (Frisch 1998: 430) und dass sie eine Vorliebe für Verkleidungen als Prinz oder Page hatte (Frisch 1998: 437), werden als Charakteristika dieser Figur genannt. Auch die Vorliebe für männliche Rollen wird im Text mit ihrer Angst »sei es nun in bezug auf ihr eigenes Geschlecht [...] oder Angst in bezug auf den Mann« (Frisch 1998: 437) in Verbindung gebracht. Woher diese Angst rührte, kommt im Roman selbst nicht zur Sprache. Sterva und Müller-Salget verweisen darauf, dass Frisch der Gestaltung Julikas eine »fast aggressive Bändigung des Animalischen im Tanz« zugrunde legte (1987: 580). Im Vergleich mit Sibylle bleibt die weibliche Figur Julikas jedenfalls viel entrückter, Sibylle erscheint »viel plastischer, lebendiger, konkreter« (Sterva und Müller-Salget 1987: 578). Julika wird zwar mit einem wunderschönen, androgyne anmutenden Körper ausgestattet, der aber entweder im Scheinwerferlicht entschwindet oder sie als Kranke, dick eingehüllt auf der Terrasse in Davos, ihr wenig lebendiges Dasein fristen lässt.

4.1.4.5 Hemmungsloses männliches Script

Stillers Festhalten am Begehren für Julika zeigt sich auch in der folgenden Szene, auf die ich hier genauer eingehe. Es ist die erste Begegnung Stiller/Whites mit Julika nach seiner Rückkehr in die Schweiz. Für Stiller/White ist diese Begegnung vom Vorsatz geprägt, Julika verständlich zu machen, dass er nicht Stiller, sondern White sei und ihr als ein anderer neu begegnen könne. Er hält daran fest, dass der zurückgekehrte White über keine Erinnerung an Stiller verfüge. Erst viel später im Text, gegen Ende des siebten Hefts, erfahren wir vom Verfasser, dass Stiller bei einem knapp missglückten Selbstmordversuch in den USA zu White »geworden ist« (Frisch 1998: 725ff.). Diese »Wiedergeburt« als White wollte er also Julika nach seiner Rückkehr glaubhaft machen. So zeigte er sich als White demonstrativ mit einer aggressiv männlichen Sexualität, die keinesfalls mit Stillers zögerlich schamhafter Sexualität verwechselt werden sollte. Die Szene im Gefängnis ist neben der geschilderten Szene in Davos die einzige, in der Stiller/White Julika gegenüber tatsächlich im physischen Sinn gewalttätig wird.¹⁷ Schon vor Julikas Besuch äusserte der Gefangene zu seinem Verteidiger: »ich bin ein sinnlicher Mensch, hemmungslos, wie gesagt, vor allem in dieser Jahreszeit« (Frisch 1998: 401). Stiller/White machte somit geltend, er sei triebhaft und unberechenbar und wolle deshalb keine Begegnung zu zweit in seiner Zelle. Dass sein Begehren für »die Dame aus Paris« (Frisch 1998: 401), die er nicht zu kennen vorgab, bei ihrem Anblick sofort entfacht sein würde, ist eine Setzung, die den »verschollenen Stiller« durch diese Äusserung Whites aufscheinen lässt. Der Verteidiger erwiderte, die Dame bestehe darauf und sei sich sicher, ihren Gatten besser zu kennen als er sich selbst, und von Hemmungslosigkeit könne keine Rede sein (Frisch 1998: 401). Als Julika bei ihrem Besuch trotz seiner Beteuerung, er sei White, in ihm ihren verschollenen Ehegatten Stiller erkannte, attackierte er sie so hemmungslos männlich, wie er es angekündigt hatte: Er schleuderte sie auf die Pritsche, so dass ihre Bluse aufplatzte, er packte ihre Hände mit einer Faust, so dass sie vor Schmerzen die Augen schloss, und umklammerte mit seiner anderen Hand den Unterkiefer, damit sie nicht sprechen konnte: »Sie atmete wie nach einem Lauf mit pumpender Brust, mit offenem Mund« (Frisch 1998: 412). Die Szene legt nahe, dass Julikas Erregungszustand durch die Angst vor seiner Tätlichkeit ausgelöst wurde, auch wenn die sexuelle Konnotation sehr greifbar ist. Knobel, der Gefängniswärter, unterbrach die Szene – ungewiss wäre ihr Ausgang sonst gewesen. Julikas Reaktion auf diese Tätlichkeit bei ihrer ersten Wiederbegegnung mit Stiller/White bleibt eine Leerstelle im Text. Jedenfalls war sie ihr in der Folge

17 Stillers Aggression gegenüber seiner Frau wird ansonsten verbal oder durch Zuschmettern von Türen oder Zertrümmern von Gegenständen (Frisch 1998: 385), nicht aber in Form von körperlicher Gewalt ausgetragen.

kein Grund, ihr bisheriges Bild von Stiller zu ändern.¹⁸ Der Versuch Stiller/Whites, ihr Whites vitale virile Heterosexualität überzeugend zu beweisen, misslang. Mit Bamert lässt sich die Szene als ein Versuch lesen, Misogynie und Gewalt als konstitutives Mittel des heterosexuellen männlichen Scripts zu etablieren (Bamert 2016: 99; vgl. auch Kapitel 2.4). Das Spannungsfeld sexueller Identitäten und Scripts zwischen Stiller und White zeigt sich hier in seiner Unvereinbarkeit und die der Whiteschen virilen Heteronormativität innewohnende Gewalt wird exponiert, wenn auch ohne den erwünschten Effekt. Indem die Szene in ihrer Heftigkeit an das Ereignis in Davos erinnert, scheint Stiller durch die Whitesche Gewalttätigkeit hindurch auf. Aber beide Ereignisse bewirkten keine Veränderung im Verhältnis von Julika zu Stiller. Sie hielt an ihrem bisherigen Bild von Stiller – von Hemmungslosigkeit könne keine Rede sein – und an ihrer Ehe fest.

4.1.5 Intrapsychische sexuelle Scripts

4.1.5.1 Westernheld White

Im Gegensatz zu Stiller, der als selbstzweifelnder Künstler und in der sexuellen Begegnung mit Sibylle als geschwisterlicher Partner gezeichnet wird, tritt White in den Geschichten, die Stiller/White erzählt, als hartgesottener, potenter Westernheld in Erscheinung. White ist ein sehr deutlich Weisser Cowboy, ein Frauenheld, der Weibergeschichten zum Besten gibt (vgl. Frisch 1998: 412). Stiller/White erzählt seinem Gefängniswärter Knobel beispielsweise die »Geschichte mit der kleinen Mulattin«: »,- habe ich Ihnen einmal die Geschichte mit der kleinen Mulattin erzählt? [...] Es war am Rio Grande [...] plötzlich kommt er um die roten Felsen! [...] Eine Limousine, [...] eine gestohlene natürlich. Grossartiger Anblick übrigens [...] Natürlich hat er unser Feuerchen gesehen. [...] Schuß! [...] aber der Kerl fährt weiter, und wir denken natürlich, das ist die amerikanische Polizei. Also Schuß! Schuß! und nochmals Schuß! – und wer ist drin? [...] Joe! [...] Ihr Mann. [...] Ein Negro, [...] ein herzenguter Kerl, aber nicht, wenn man ihm die Frau entführt, versteht sich. So in der Dunkelheit, wenn man bloß das blendende Weiß seiner Zähne sieht [...] Nämlich wir liebten uns. [...] Ich fragte sie: Liebst du mich oder liebst du ihn? Sie verstand mich ganz genau. Und nickte. Und Schuß. Und kein Wort mehr von Joe. [...] Tot? [...] Auf der Stelle. [...] Sie küßte mich. [...] das ist mein Typ.« (Frisch 1998: 402ff.).

In dieser Geschichte stellt Stiller/White die spezifisch sexistische Eroberungsfantasie des fiktiven Weissen – White – von einer »wilden« Schwarzen zur Schau.

18 In der *Stiller*-Rezeption wird die Frage, inwiefern Stiller und Julika gegenseitig in der Lage sind, vorgefasste Bilder zu revidieren, breit diskutiert. So z.B. Marti 1978: 211ff.; Schöpler und Schwab 2004: 41ff.; Revesz 2015: 11.

Typisch koloniale und sexistische Momente in dieser Geschichte sind: die Stummheit der wilden Schwarzen – White erkennt an ihrem Nicken, dass sie ihn liebt; die Verruchtheit ihres Mannes – er hat eben eine Limousine gestohlen; die Notwendigkeit, den gefährlichen, wilden Nebenbuhler sofort abzuknallen; die Belohnung von Whites mörderischer Tat in Form der Frau des Besiegten. Die Geschichte dient der Rekonstituierung des heterosexuellen Männlichkeitsideals, an dem Stiller so kläglich scheiterte (Bamert 2016: 97). Und: White schießt im entscheidenden Moment auch wirklich und tötet seinen Gegner – diese Fantasie Weisser Männlichkeit und Potenz bildet somit auch eine Gegengeschichte zu seinem »Impotenz-Erlebnis« im Spanienkrieg.¹⁹ Die Unglaubwürdigkeit der Szenerie verleiht der Erzählung einen surrealen Anstrich und wird deshalb von mir als intrapsychisches sexuelles Script Stillers diskutiert. Die immer wieder eingestreuten Abenteuergeschichten Whites in *Stiller* strotzen von Lebendigkeit – einer Lebendigkeit, die Stiller mit Julika niemals zu leben vermochte. Die Fantasie kolonial sexistischer, Weisser Männlichkeit wird also entlarvend parodiert, gleichzeitig bildet deren Lebendigkeit einen positiven Gegenpol zu Stillers Leben mit Julika. Sie ist eine mythisierende, reparative Schicht im Palimpsest intrapsychischer sexueller Scripts Stillers, eine Fantasie wiederhergestellter hegemonialer Weisser »Westernmännlichkeit«. Sedgwick entwickelt ihre Theorie der reparativen Lektüre als Wissenszugang zur Welt, als eine Gegenüberstellung und Ergänzung zu einer paranoiden Lektüre (vgl. Kapitel 3.3). Das Reparative steht hier für ein Moment, das ein Werden beinhaltet. Damit ergänzt es paranoid angeleitete Projekte der Parodie, Denaturalisierung, Entmystifizierung und Aufdeckung einer dominanten Kultur durch eine reparative, oft leidenschaftliche Dimension des Überflusses und Überschusses (Sedgwick 2014: 393f.). Als Merkmale des Reparativen gelten für Sedgwick ausserdem das »verstörende [...] Nebeneinanderstellen von Vergangenheit und Gegenwart sowie populärer Kultur und Hochkultur« (2014: 394). Es verwende ein Vokabular, das »einfältig, ästhetisierend, defensiv, anti-intellektuell« (2014: 395) sei. Whites naiv anmutende Westernheld-Männlichkeit, die der damaligen US-amerikanischen Populärkultur und ihrer kolonial mystifizierenden Vergangenheitsdarstellung entspringt, wird keinesfalls realistisch gezeichnet. Sie stellt jedoch ein einfältig belebendes Narrativ sowohl gegenüber dem Spanienkrieg wie auch gegenüber schweizerischer Wehrhaftigkeit

19 Meine Lesart des »Cowboys« White stimmt weitgehend mit der Lesart von Rohner überein. Einzig bezüglich sexueller Aktivität scheint mir ihre Lesart verkürzt. So geht sie davon aus, dass der Westernheld als »fighting monk« asketisch lebt (2015: 34). Gerade in der Episode am »Rio Grande« wird die Erzählung damit besiegelt, dass White von »der Mulattin« geküsst wird (Frisch 1998: 404), nachdem er den Nebenbuhler Joe erschossen hat. So scheint sich Whites Begehren durchaus in physischem Kontakt zum Objekt des Begehrens zu zeigen, und eine asketische Lesart Whites greift meines Erachtens zu kurz.

dar.²⁰ Die Schweizer Armee wird in einer grotesk anmutenden Zeughausszene zum Inbegriff von verrottet rostiger Rückständigkeit (Frisch 1998: 502ff.); Stiller wie auch Stiller/White begegnen ihr im Roman immer wieder mit höchster Skepsis und Kritik. Die Anlehnung Whites an die Westernheld-Figur des Hollywoodkinos der 1950er Jahre (Rohner 2015: 33; Revesz 2015: 8) kann als Ko-Konstruktion zu Julika, deren Äusseres stark an den Hollywoodstar Garbo erinnert (Revesz 2015: 3), gelesen werden.²¹ Die unnahbare, grazile und androgyne Weiblichkeit Garbos wird mit der waffengewandten Männlichkeit des Westernhelden konterkariert, eines Westernhelden, der auch in der Sexualität erfolgreich ist. Die Westernheld-Episoden stellen einerseits ein belebendes Element im Roman dar und vermögen potentiell einen reparativen Aspekt im Sinne Sedgwicks einzubringen. Andererseits stimme ich aber Revesz zu, dass sie von tiefer Ironie geprägt sind: Stiller versucht durch die Westernheld-Identität den Normen einer konformistischen Gesellschaft zu entgehen, die ihrerseits einem männlichen Hollywood-Konformismus entspringen (Revesz 2015: 8). Einem Hollywood-Konformismus, welcher der Rekonstituierung Weisser Männlichkeit in einem kolonialen Raum dient, wie Rohner überzeugend darlegt (Rohner 2015: 49).

Eine weitere oft analysierte Cowboyszene ist die sogenannte Höhlenszene. In dieser Szene entdeckte White als Cowboy namens Jim in Texas eine Grotte: »einen Schlund, eine Spalte im Fels« (Frisch 1998: 507). Schon die erste Höhle ist riesig, von der Grösse Notre Dames. Bald nach der ersten Entdeckung bricht White mit seinem besten Freund, auch dieser heisst Jim, zur Höhle auf, um sie gemeinsam zu erkunden. Nachdem sich sein Freund Jim, der »Mexican boy«, den Fuss gebrochen hat, wird die Stimmung zwischen beiden in der Höhle immer angespannter, der Rückweg immer beschwerlicher und Essen, Trinkwasser und der Brennstoff für die Laterne werden immer knapper. Schlussendlich zerstreiten sich die beiden Freunde und Jim, der »Mexican boy«, stürzt nach einem Handgemenge mit Jim White in die Tiefe. Die Exkursion endet für den »Mexican boy« tödlich. White verlässt die Höhle alleine wieder (Frisch 1998: 507ff.). Weitgehend einig ist sich die Forschung, dass Jim einen Doppelgänger Whites respektive Stiller/Whites darstellt (Streba und Müller-Salget 1987; Rohner 2015: 57; Bamert 2016; Revesz 2015: 8; Lubich 1996: 35; Schößler und Schwab 2004: 75f.). Der Raum der Tiefe, den die beiden hier betreten, wird psychoanalytisch vor allem als Raum der Weiblichkeit gelesen: »Die Tiefe, der Abgrund metaphorisiert Begehren, steht für Weiblichkeit; die Gleichsetzung von

20 In ähnlicher Weise können die im Roman mehrfach eingebrachten Isidor-Geschichten wie auch die Geschichten von Rip van Winkle gelesen werden, vgl. hierzu Bamert (2015: 18ff.) und Rohner (2015: 46ff.).

21 Frisch hat sich intensiv und kritisch mit der Hollywoodkultur und der Wirkmächtigkeit der dort hervorgebrachten Ikonen beschäftigt, wie Rohner (2015: 33ff.) und Revesz (2015) ausführen.

Höhle und Frau ist unübersehbar« (Schöbeler und Schwab 2004: 76f.). Unübersehbar sind Textsignale wie die »Spalte im Fels, die ungefähr wie das Maul eines Hais« (Frisch 1998: 507) aussieht – also der Eingang zur Höhle als *vagina dentata* (Rohner 2015: 53) –, oder die Beschreibung des Höhlenraums durch Stiller/White: »Alles kann man hier sehen, es fehlt nicht an Monumenten des Phallus, die ins Riesenhafte ragen« (Frisch 1998: 514). Dieser imaginär weibliche Uterus wird nicht nur mit Symbolen von Weiblichkeit und Sexualität ausgestattet, sondern auch mit Todeszeichen: »ein seltsames Arkadien der Toten, ein Hades, wie Orpheus ihn betreten hat« (Frisch 1998: 514). Neben der psychoanalytisch inspirierten Lesart Lubichs, dass hier der mythische Raum der »Großen Mutter« betreten werde, der White eine Wiedergeburt ermöglichte (1996: 33f.), bieten Revezs und Bamert (vgl. Kapitel 4.1.6.5) interessante Lesarten. Revezs betont, dass Frisch an dieser Stelle die unbewusste Ebene des matriarchalen Mythos einer symbiotischen Vereinigung mit der Mutter mit der bewussten Ebene patriarchaler Politiken der Setzung der Frau als »anderer« konfrontiere (Revezs 2015: 8). Schon Streba und Müller-Salget wiesen auf eine weitere Doppelgängerebene hin: »Der andere Jim ist (zumindest auch) Julika« (1987: 586). Mit Revezs lässt sich der fiktive mörderische Kampf der beiden Jims als die Auslöschung des kulturell markierten »anderen« durch Stiller/White lesen – sei dies der durch die amerikanische Kolonialgeschichte marginalisierte »Mexican boy« (Rohner 2015: 51f.), sei dies Julika als Repräsentantin untergeordneter Weiblichkeit oder sei dies Stillers eigene unterdrückte Weiblichkeit (Revezs 2015: 9f.). So lässt sich diese Episode als Szenario der männlichen Selbstvergewisserung Stillers wie auch als weitere symbolische Ermordung Julikas oder auch abstrakter als symbolische Ermordung veränderter Anteile²² in Stiller selbst deuten.

4.1.5.2 Die Ermordung animalischer Weiblichkeit im Traum

Und es lässt sich hier die Deutung einer weiteren Szene anschliessen: Stillers Konfrontation mit der Katze Grey, die er in den USA als Bestandteil eines Mietverhältnisses in Oakland zu versorgen hatte. Stiller verhielt sich gegenüber der Katze Little Grey – so zumindest das Narrativ – äusserst gewalttätig. Gemäss Rohner kommt hier eine »exzessive Grausamkeit als Mann« (Rohner 2015: 45) zum Ausdruck. Denn Stiller führte einen erbitterten Kampf gegen diese Katze, die mit ihm im Haus leben wollte, was er aber nicht zuließ. Der Kampf eskalierte, da die Katze nächtelang vor der Hütte jaulte, um eingelassen zu werden, bis Stiller sie in den Eisschrank stopfte und sie kurz vor ihrem Tod wieder rettete (Frisch 1998: 413f.). Dann floh sie vor ihm, kehrte jedoch nach elf Tagen mit einer klaffenden Wunde zurück. Als

22 In der postkolonialen Kritik im deutschsprachigen Raum setzt sich der Begriff der Veränderung mehr und mehr durch, um den Begriff des *otherings*, also der westlichen Selbstaffirmierung durch die Zuweisung eines Anderseins an alle, die dem westlichen, hegemonialen Selbstentwurf nicht entsprechen, zu bezeichnen (vgl. hierzu Maihofer 2014b: 305).

sie sich wieder etwas erholt hatte, begann der Kampf von vorn. Kurz nach seinem Selbstmordversuch setzte Stiller Julika mit Little Grey in einem Traum gleich, in dem er die Katze erwürgte: »Im Augenblick da ich ›Little Grey‹ erwürgte, weiß ich, daß es gar nicht die Katze ist, sondern Julika, die lacht« (Frisch 1998: 726). Rohner weist auf den intertextuellen Bezug zu Edgar Allen Poes *The Black Cat* (1843) hin, wo dem Tötungsversuch der Katze eine Revirilisierung eingeschrieben ist (2015: 45). Auch in *Stiller* steht der Tötungsversuch der Katze für eine Überwindung des Begehrens für Julika, für eine gewalttätige Domestizierung der potentiell unkontrollierbaren animalischen Sinnlichkeit, die Julika für Stiller gerade auch in ihrer Unnahbarkeit verkörpert. Die Unmöglichkeit, die Katze zu töten, steht auch für die Unmöglichkeit, Julika in der »Neuen Welt« zu überwinden (Sterba und Müller-Salget 1987: 587). Im Traum gelingt es ihm weder, die Katze zu erwürgen, noch Julika zu besiegen, die ihn »ganz lustig« vor einem unsichtbaren Publikum verhöhnt (Frisch 1998: 726). Wie bereits erwähnt, schätzte Julika an Stiller besonders sein sanftes Wesen, das ihr auch erlaubte, sich sexuell von ihm zurückzuziehen. Dass die Revirilisierung in diesem Narrativ an Gewalttätigkeit gebunden ist, zeigt erneut, wie eng das bürgerlich männliche heterosexuelle Script mit Gewaltfähigkeit konnotiert war. Die Ambivalenz von Traum und Little-Grey-Erzählung sowie der gescheiterte Mordversuch im Traum verweisen aber nochmals auf Stillers – und auch Whites – Scheitern an diesem Script wie auch an seinem Begehren für Julika.

4.1.6 Kulturelle sexuelle Scripts

4.1.6.1 *Othering* Schwarzer Weiblichkeit

Die USA stehen für Stillers Aufbruch und Fluchtversuch. Sie stehen aber im Hinblick auf sexuelle Scripts auch für ein Eintauchen in den kolonialgeschichtlich geprägten Raum der USA, wie mit der »Geschichte mit der kleinen Mulattin« (Frisch 1998: 402) bereits aufgezeigt. Stiller trifft auf Florence, die in der fantastischen Erzählung vom Rio Grande als »die Mulattin« vorerst namenlos blieb. Florence bildet eine weitere Figuration im Reigen der von Stiller begehrten Frauen. Sie verkörpert ein rassisiertes Script, welches »das Stereotyp von der lüsternen schwarzen Frau mit ihrem vermeintlich ›insatiable appetite for sex‹« (Rohner 2015: 129) zum Einsatz bringt. Besonders deutlich tritt Stillers heimliches und Florence gegenüber nie explizit artikuliertes Begehren in einer Barszene hervor. In einem Kreis von Zuschauern tanzte Florence »bis zur Raserei«; ihr Partner, der sich später als ihr Bräutigam Joe herausstellte, tanzte bis zur Erschöpfung »mit dem halboffenen Mund der Lust, mit den blicklosen Augen der Ekstase« (Frisch 1998: 537). Als er nicht mehr konnte, sprang ein Nächster ein, hob sie fast bis an die Decke, und »dazu machte Florence eine so königliche Gebärde mit dem Arm, eine Gebärde so seligen Triumphes, daß man sich in seiner körperlichen Ausdruckslosigkeit wie ein

Krüppel vorkam« (Frisch 1998: 537f.). Einerseits deutet sich hier also eine Reminiscenz an die Tänzerin Julika an, andererseits unterscheidet sich Florence' Tanz sehr wesentlich von Julikas Tanz. Die Lust des Sehens evoziert bei Stiller ganz andere intrapsychische sexuelle Scripts als bei seiner Gattin. Der Tanz ist mit Ekstase und Raserei gerahmt, einer Hingabe an eine Körperlichkeit, die von »eine[r] dumpfe[n] Trommel aus dem Urwald« (Frisch 1998: 538) begleitet war und dabei den rassistischen Mythos der sexuell unersättlichen Schwarzen Frau inszeniert – mehrere Tänzer werden von Florence in dieser Szene »verbraucht«. So folgt die Szene einem »Muster der Entmannung« (Rohner 2015: 132), dem sich Stiller entzog – er blieb als Zuschauer in der klassisch rassistischen Rolle des observierenden und wissenden Weissen Blicks auf die »Andere« (Rohner 2015: 132) und bot sich ihr nicht als Tanzpartner an. Mit der Metapher des Urwalds wird die Ursprünglichkeit von Florence' weiblicher Sinnlichkeit untermalt – eine Ursprünglichkeit, die Stiller als Weisser nur noch bedauernd observieren, an der er in seiner »körperlichen Ausdruckslosigkeit wie ein Krüppel« (Frisch 1998: 537f.) aber nicht teilhaben konnte. Im Gegensatz zu Julika bestand der Genuss des Tanzes für Florence auch in der Berührung durch ihre männlichen Partner – eine Berührung, die sich Stiller nicht zutraute, »denn ich wußte sehr wohl, daß ich diesem Mädchen nie genügen könnte« (Frisch 1998: 538). Florence ist schon längst zum Blühen gebracht worden, was sich auch in ihrem Namen spiegelt (Rohner 2015: 128). Rohner weist darauf hin, dass im Vergleich von Julika und Florence die Opposition Natur/Kultur in die Opposition Mann/Frau projiziert wird (2015: 138). Im Kontrast zu der als naturverbunden gezeichneten Schwarzen Florence erscheint Julika als Weisse nicht nur unnatürlich und künstlich, sondern auch unweiblich und knabenhaft. Florence wird als eine »Extremfrau« (Rohner 2015: 139) in Szene gesetzt. Vor diesem Script kapituliert Stiller in der Tanzszene. Dennoch ist es wichtig anzumerken, dass sein »Nicht-Können« narrativ nicht wie bei Julika oder Anja als Impotenz gerahmt ist, sondern einer rassistischen Logik einverleibt wird: Als Weisser »Kultur«-Mann ist seine Körperlichkeit zwar krüppelhaft im Vergleich mit Joe, der »ein großer Kerl mit den schmalen Hüften eines Löwen, mit zwei Beinen aus Gummi« (Frisch 1998: 537) ist. Die sexuelle Opposition von Schwarz und Weiss wird in Stiller aber lediglich in einigen surrealen und fantastischen White-Geschichten überwunden; ansonsten zeigt sie sich als persistent, in dieser Szene wird dies durch eine mythisierte Ursprünglichkeit Schwarzer begründet. Als Inspiration für sexuelle Fantasien, als intrapsychisches sexuelles Script, entfaltet die Figur von Florence für Stiller jedoch höchst lebendige Blüten. Dabei verbleibt Stiller in der Logik des *othering*, der Konstituierung der Welt der anderen als anders, was auch sein sexuelles »Nicht-Können« in diesem Kontext legitimiert. So wird dieses hier auch nicht explizit als Impotenz benannt. Die Denkfigur der Selbstaffirmation des Weissen durch ein sexualisiertes *othering* hat Dietze (2010) in ihrer Kritik des Okzidentalismus als für »historische Prozesse der okzidentalistischen Selbstvergewisserung insbesondere entlang der Kategorie

Geschlecht« (2010: 13) aufgezeigt. Die Orientalisierung der Schwarzen Frau als sexuell »anders« dient auch in Stiller dazu, Differenz in Hierarchie zu verwandeln und eine Weisse Überlegenheit gegenüber Schwarzer Sexualität zu postulieren. In Bezug auf *race* verbleibt der Autor Frisch also im zeitgenössisch typischen *othering* Schwarzer Weiblichkeit und Männlichkeit.

4.1.6.2 Sinn der Ehe

Mit der Ehe von Stiller und Julika bewegt sich Frisch von vornherein ausserhalb des hegemonialen Ehe-Scripts der 1950er Jahre in der Schweiz. Im deutschsprachigen Raum war die Nachkriegszeit die Blütezeit der bürgerlichen Kleinfamilie und die einzige historische Periode, in der sich diese gesellschaftlich als Mehrheitsmodell durchsetzte (Maihofer 2014a: 315).²³ Die bürgerliche Kleinfamilie der Nachkriegszeit war gekennzeichnet durch die Liebesheirat, den Mann als Alleinernährer und die Gattin als Hausfrau und Mutter, durch gemeinsame Kinder, durch Heterosexualität sowie Monogamie und eine lebenslange Paarbeziehung (Maihofer 2014a: 315). Gleichzeitig setzte damals eine Diskussion über die Rolle der Mutter und ihre potentielle Erwerbstätigkeit ein, da ein Arbeitskräftemangel bestand (Sutter 2005: 227ff.). Doch erst die soziale Bewegung des Feminismus bewirkte eine grössere Offenheit in diesen Debatten in der Schweiz – bis Ende der 1960er Jahre war es vor allem für Mütter mit kleinen Kindern verpönt, Erwerbsarbeit zu leisten, ob schon es an Arbeitskräften mangelte (Sutter 2005). Dennoch wurden auch in den 1950er Jahren andere Beziehungs- und Ehemodelle gelebt. Frisch schaffte im Roman mit dem Ehepaar Stiller und Julika ein »Künstlerpaar aus der Zürcher Bohème« im Kontrast zu Rolf und Sibylle, die einer »klassischen bürgerlichen Rollenverteilung« folgen (Schößler und Schwab 2004: 51). Beide Modelle sind im Roman, hier schliesse ich mich Schößler und Schwab an, von grossen Kommunikationsproblemen zwischen den Geschlechtern gekennzeichnet (2004: 50). Es sind Kommunikationsprobleme, anhand derer Frisch Geschlechternormen problematisiert und die sich auf Interaktionen in den Geschlechterverhältnissen sowie auf die sexuellen Scripts auswirken. Die Figur Rolfs, des Staatsanwalts und Gatten von Sibylle, macht die Diskrepanz zwischen dem Ideal einer sexuellen Offenheit für beide Geschlechter und den Konventionen in der bürgerlichen Ehe besonders deutlich. So verfolgte Rolf eine Ehetheorie der Offenheit für ausserehelichen Sex. Auch bei dieser Theorie bleibt zu bedenken, dass sie aus der unzuverlässigen Erzählperspektive von White/Stiller festgehalten wird. Im Heft 4, dem Heft des Staatsanwalts, steht zu lesen: »[...] dann war er schon immer der Meinung gewesen, daß man die Ehe nicht in einem spießbürgerlichen Sinne begreifen dürfte; er hatte da, wie gesagt, offenbar eine sehr ernsthafte Theorie, wieviel Freiheit in die Ehe einzubauen wäre, eine Männer-Theorie, wie Sibylle es nannte. [...] Und selbstverständlich fußte diese

23 Für Deutschland vgl. hierzu Maihofer (2014a) und König (2012).

Theorie auf einer vollkommenen Gleichberechtigung von Mann und Frau. Es war eben nicht, wie Sibylle oft meinte, eine geistreiche Männer-Ausrede« (Frisch 1998: 557f.). Im Lauf des Romans zeigt sich dann: Solange sich seine Gattin Sibylle wenig aus dem häuslichen Rahmen bewegte, sich in erster Linie dem gemeinsamen kleinen Sohn widmete und sich auch ausschliesslich auf ihre sexuelle Beziehung zu Rolf beschränkte, funktionierte diese Theorie der »Gleichberechtigung«. Sobald Sibylle eine Affäre mit Stiller begann und gleiche Rechte für ausserhehlichen Sex einforderte, wurde Rolf von rasender Eifersucht ergriffen. Die Genua-Episode zeigt, wie schmerzhaft es für ihn war, seine eigene Theorie zu leben (Frisch 1998: 559ff.). Um seine so oft gegenüber seiner Gattin verteidigte Theorie aufrechtzuerhalten, spielte der künftige Staatsanwalt das Spiel einen »zermürbenden Sommer lang [...] getreu seiner Theorie« (Frisch 1998: 570) weiter: Von Eifersucht getrieben, diese gegenüber Sibylle aber auf keinen Fall zeigend, unterstützte er sie – und damit auch den unbekanntem Geliebten – in dieser Zeit finanziell grosszügig. Sehr viel Wert legte er darauf, das innere Ehezerwürfnis gegen aussen hin zu verheimlichen (Frisch 1998: 571). Seine verzweifelte Eifersucht und deren gleichzeitige Überspielung zeigen Rolf als »Konformist« (Butler 1978: 198). Als Repräsentant hegemonialer Männlichkeit, als erfolgreicher Alleinernährer der Familie, wollte er seine Gefühle keinesfalls preisgeben, rational agieren, dominieren und die Regeln vorgeben. Bis zur Affäre seiner Frau entsprach das Paar dem seit der Aufklärung folgenden Geschlechter-Script der Rationalität auf Seiten des Mannes und der Emotionalität und Verbundenheit auf Seite der Frauen (Hausen 2007). Wie in Kapitel 2.4 diskutiert, bedeutete dieses Script in der Sexualität Handlungs- und Gewaltmonopol auf Seiten des Mannes, Passivität und Ergebung auf Seiten der Frau (Hausen 2007: 177f.). Ausserhehliche männliche sexuelle Aktivität fand darin Akzeptanz, ausserhehliche weibliche Sexualität allerdings nicht. Wie bereits erwähnt, besteht ein Charakteristikum von Rolf gemäss Sibylle darin, dass »Rolf unterwirft. Das konnte fürchterlich sein« (Frisch 1998: 631f.). Frisch demaskiert das zeitgenössische klassische Ehemodell als einseitig dominiert, auch wenn es durch einen Diskurs von Gleichberechtigung gerahmt war. Im Roman wird aufgezeigt, wie schmerzvoll die Grenzen dieses Modells für den männlichen Part werden konnten, wenn der weibliche Part plötzlich tatsächlich gleichberechtigt agierte. Dabei entstand für Rolf das grosse Kommunikationsproblem, männliche Emotionen zum Ausdruck bringen zu müssen, wenn er Sibylle nicht verlieren wollte. Ihr Aufbruch nach Amerika am Ende des Sommers, als sie sich sowohl von Stiller wie auch von Rolf trennte, markiert geschlechterpolitisch einen wahrhaft grossen Aufbruch im Text. Für Sibylle folgte damals eine Periode grosser Selbständigkeit in den USA, wo sie sich und ihren Sohn finanziell selbständig durchbrachte und ein völlig selbstbestimmtes Leben führte. Ganz im Gegensatz zu Stiller bot ihr diese Zeit aber keinerlei sexuelle Begegnungen: »[...] es war, als hätte sie mit der Landung in Amerika aufgehört eine Frau zu sein«, und »die Vielfalt des erotischen Spiels« (Frisch 1998: 658) schien völlig absent.

»Alles blieb kameradschaftlich, insofern sehr nett; aber es fiel auch eine Spannung aus, eine Fülle der blühenden Nuancen, eine Kunst des Spiels« (Frisch 1998: 659). Die Grossstadt Neuyork²⁴ ermöglichte Sibylle zwar Selbständigkeit und Aufstiegschancen, nachdem sie sich erst einmal am unteren Rand des sozialen Spektrums durchschlagen musste. Aber sie bot ihr weder wahre Freundschaften noch Liebesbeziehungen. In Sibylles Wahrnehmung schien in den USA niemand einen Unterschied zwischen Sex und Erotik zu kennen (Frisch 1998: 659), alle sprachen nur vom »Sex problem« – »mit der Aufgeklärtheit von Eunuchen« (Frisch 1998: 659) – und lösten dieses Problem dann mit ihren »Psychiater[n], so etwas wie Garagisten für Innenleben« (Frisch 1998: 660). Die amerikanische Kommunikationskultur, die vor sexuellen Fragen nicht haltmachte, erschien ihr also befremdlich und zerstörerisch für Erotik. So war Sibylle zwar nicht einsam, aber doch weitgehend beziehungslos, als Rolf sie nach zwei Jahren aufsuchte und wieder um sie warb. Sibylles Beweggründe, in ihre Ehe zurückzukehren, sind eine weitgehende Leerstelle im Text. Der Text hält fest – in unzuverlässiger Perspektive White/Stillers –, sie habe erkannt, dass es keinen Menschen ausser Rolf gab, der ihr näherstand: »viel wurde nicht gesprochen« (Frisch 1998: 663). Sibylle blieb also dabei, Probleme nicht auszusprechen – bezüglich Sexualität schien ihr diese amerikanische Manier suspekt. In sexueller Hinsicht entpuppte sich die USA für Sibylle nicht als Alternative zur Schweiz. In der Re-Konstruktion ihrer Liebe zu Rolf baute sie auf das Unaussprechliche²⁵, zur Rettung einer Erotik jenseits von Verbalisierung. Sie hatte zwar in den USA bewiesen, dass sie erfolgreich berufstätig und somit selbständig sein konnte. Mit der Rückkehr zu Rolf kehrte sie aber auch in die vormals bestehende Abhängigkeit von ihm zurück, in ein Verhältnis, das auf Hierarchie beruhte. Immerhin bewirkten die zwei Jahre in Amerika, dass Rolf wieder um sie warb und seine Position der emotionalen Überlegenheit aufgab.

4.1.6.3 Weibliche aussereheliche Affäre

Bei ihrem Aufbruch nach Neuyork befreite sich Sibylle nicht nur aus der klassischen Ehe, sondern auch von Stiller. Wie Schöfßler und Schwab anmerken, trennte sie sich in dem Moment von Stiller, als dieser in das typisch männliche Verhaltensmuster verfiel, seine berufliche Tätigkeit über seine Liebe zu ihr zu stellen – trotz »seines scheinbaren Versagens bei den sanktionierten Männlichkeitsimagines, trotz seiner unbürgerlichen Attitüde als Künstler« (2004: 59). Stiller schlug ihr eine gemeinsame Reise nach Paris vor, die Sibylle als Inbegriff einer romantischen Reise auffasste, bis sie feststellte, dass er vor allem nach Paris reisen wollte, um

24 Dies die Schreibweise Frischs.

25 Im Sinne Frischs bleibt die Liebe an das Unaussprechliche gebunden, vgl. beispielsweise Frisch in Pilliod (2011: Minute 1:37:00ff.) und von Matt (2011: 8ff.).

künstlerischen Verpflichtungen nachzukommen. Kurz zuvor, als Stiller ihr ein Ausstellungsplakat zeigte, das mit seiner Unterschrift gezeichnet war, fragte sie sich: »Haben Männer denn überhaupt keine Scham?« (Frisch 1998: 630). Der Mangel an Scham wird hier mit einem Heraustreten in die Öffentlichkeit verbunden, welche die Gruppe der Männer in den Augen Sibylles kennzeichnete: Eine Schamlosigkeit, die auch etwas Privates wie die eigene Unterschrift öffentlich machte und die Sibylle mit der beruflichen Tüchtigkeit Rolfs wie auch Stillers verband (vgl. Frisch 1998: 631). An dieser Stelle erfolgte eine Gleichsetzung der beiden ansonsten immer als different gezeichneten Männer durch Sibylle, die in der vergleichbaren Identifikation mit dem jeweiligen Beruf und der Zurücksetzung der Liebesbeziehung zu ihr durch diese Identifikation bestand. Bereits vor seiner Aufforderung zur Parisreise hatte Sibylle Stiller mitteilen wollen, dass sie von ihm schwanger war. Doch Stiller war ganz von den Ausstellungsvorbereitungen absorbiert, das Gespräch kam nicht zustande. Ein Zeichen dafür, dass auch zwischen Sibylle und Stiller echte Kommunikationsprobleme herrschten. Stiller hatte Sibylle schon lange eine Reise nach Paris versprochen. Im Kontext der Ausstellungsvorbereitung wurde deren Bedeutung nun plötzlich ins Berufliche verschoben – sie sollte lediglich »als Maitresse« (Frisch 1998: 647) mitreisen, so ihre Kritik. Der Schock dieser Erkenntnis veranlasste Sibylle zur Auflösung ihres Verhältnisses mit Stiller. Mit Schößler und Schwab werden solch »mechanoid [...] Umschläge innerhalb einer Beziehungsdynamik« durch die »tiefere Logik und Ursache in der bürgerlichen Trennung von intimer und öffentlicher Sphäre« (2004: 57) bewirkt. Als Sibylle nicht nur bei Rolf, sondern auch bei Stiller diesen Mechanismus erkannte, entschloss sie sich zur Trennung und zur Abtreibung. Stiller wusste damals nichts von einem möglichen gemeinsamen Kind. Von diesem Kommunikationsversagen erfuhr Stiller/White erst nach seiner Rückkehr in die Schweiz.

4.1.6.4 Kunst versus Sinnenrausch

Bezüglich der Norm von Geschlechterrollen wie auch sexueller kultureller Scripts war die Ehe von Julika und Stiller viel unkonventioneller als die Ehe von Rolf und Sibylle: Nicht nur sorgte Julika für ein geregeltes Einkommen, da Stillers Einkünfte sehr unregelmässig eingingen, auch widersetzte sie sich vehement der Mutterschaft. Es verstimmte Julika, dass Stiller die Idee verfolgte, ein Kind könnte sie glücklicher machen, als sie es bislang war. Stiller schien damals eine besondere Theorie entwickelt zu haben, weshalb Frauen als Mütter glücklich seien: »indem sie den Mann als notwendigen Erzeuger ertragen und dann überspringen, glücklich mit ihren Kindern« (Frisch 1998: 450). Das Kind sollte also die Schwierigkeiten mit dem Mann ausgleichen und anstelle des Mannes die Mutter glücklich machen. Diese Vorstellung von Mutterglück wies die Künstlerin Julika jedoch dezidiert zurück.

Wie bereits erwähnt, unterschied sich Julika wesentlich von Stiller in ihrer beruflichen Erfüllung. Eine Konstellation, die Stiller/Whites Misstrauen entfachte, da »die Frau in der Kunst [...] meistens verdächtig ist« (Frisch 1998: 451). In Verknüpfung mit sexuellen Scripts artikuliert Stiller/White dieses Misstrauen gegenüber Julika wie folgt: »Neulich war sie doch ziemlich verdutzt bei meiner beiläufigen Erwähnung der wissenschaftlichen These, daß in der ganzen Natur kein einziges Weibchen, ausgenommen die menschliche Frau, den sogenannten Orgasmus erfährt. Wir sprachen dann nicht weiter davon. Vermutlich hat die schöne Julika unter dieser Tatsache, daß die männliche Sinnlichkeit sie immer etwas ekelte, auf die einsamste Art und Weise gelitten, wirklich gelitten, obschon es natürlich kein Grund ist, sich deswegen als ein halbes Geschöpf, ein mißratenes Weib oder gar als Künstlerin vorzukommen. [...] Möglicherweise sind es sogar nur wenige Frauen, die ohne Schauspielerei jenen hinreißenden Sinnenrausch erleben, den sie von der Begegnung mit dem Mann erwarten, glauben erwarten zu müssen auf Grund der Romane, die, von Männern geschrieben, immer davon munkeln; hinzu kommt die eitle Lüge der Frauen unter sich, und vielleicht war die schöne Julika nur etwas ehrlicher, [...] so daß sie [...] sich in ein Dickicht einsamer Nöte verkroch, wohin ihr kein Mann zu folgen vermochte« (Frisch 1998: 449f.).

Die dichte Textur von intrapsychischen, interpersonellen und kulturellen sexuellen Scripts wird an dieser Stelle im Roman durch die unzuverlässige Erzählinstanz zusätzlich kompliziert. Einerseits werden kulturelle Scripts wie die Orgasmusfähigkeit der Frau bestätigt und als wissenschaftlich belegte Norm präsentiert. Eine Norm, die Julika nicht zu erfüllen vermag. Andererseits wird dieses Script dekonstruiert als von Männern verfasstes kulturelles sexuelles Script, das möglicherweise lediglich in männlicher, in Romanen formulierter Fantasie wurzelt. In dieser Männerfantasie, in der Verschiebung der Lebendigkeit von Sexualität in einen Text, werden kulturelle Normen der Lebendigkeit und Orgasmusfähigkeit als Fiktion entlarvt. Die Identität des sexuellen Selbst wird hier in ihrem Konstruktcharakter und ihrer Abhängigkeit von kulturellen Normen vorgeführt und gleichzeitig wird deren hohe Relevanz für gelebte Männlichkeit und Weiblichkeit ausgestellt. Auch die Problematik der Unerfüllbarkeit kultureller sexueller Scripts wird deutlich adressiert. Denn Julika soll, so jedenfalls in der Perspektive Stiller/Whites, unter der eigenen Orgasmusunfähigkeit als »Dickicht einsamer Nöte« gelitten haben. Durch Stillers immer wieder neu auflebendes Begehren wurden diese Nöte immer wieder geschürt. Da eine erfüllte sexuelle Begegnung nie möglich war, wurde dieses Begehren auf Seiten Stillers auch immer wieder in die Kunst verschoben.

Ein weiteres Beziehungselement, die Abwertung der Frau als Künstlerin, kommt an der eben zitierten Textstelle deutlich zum Ausdruck: die Gleichsetzung von missratenem Weib und Künstlerin. Kunst, Schöpfertum, Weiblichkeit und Mutter-Imago sind in *Stiller* in sehr ambivalenter Weise miteinander verwoben. Ich folge Schößler und Schwab (2004: 66f.) wie auch Lubich (1996: 29f.), die be-

tonen, dass die Mutter als Gebälerin das Schöpfertum und gleichzeitig den Tod verkörpert. »In der matriarchalen Vorstellungswelt repräsentiert das weibliche Prinzip sowohl Schöpfung wie Zerstörung« (Lubich 1996: 31). Diese matriarchale Schöpfungswelt kommt im Roman beispielhaft in einer Schilderung eines Totentags in Mexiko zum Ausdruck, wo die Frauen auf der Erde knien, »damit die Seelen der Verstorbenen aufsteigen in ihren Schoß« (Frisch 1998: 668). Stiller rückt Julika nicht nur in Form eines Kunstobjekts, wie bereits erwähnt, als »schöne, seltsame, tote Vase« (Frisch 1998: 608) in die Nähe des Todes. Auch ihre Lebllosigkeit ausserhalb der Bühne und ihre Krankheit tragen zur Todesnähe dieser Figur bei. Mit Bronfen besteht ein Charakteristikum patriarchaler Kultur darin, dass »der weibliche Körper als Inbegriff des Andersseins« dazu benutzt wird, »den Tod der schönen Frau zu *träumen*. Sie kann damit, (*nur*) *über ihre Leiche*, das Wissen um den Tod verdrängen« (Bronfen 1994: 10, Hervorhebungen im Original). Obschon Stiller selbst dieser patriarchalen Kultur gegenüber skeptisch eingestellt ist, dem Kunstbetrieb grundsätzlich misstraut und in einer Szene gegen Ende seiner Haftzeit sein eigenes Atelier und die noch erhaltenen Figuren darin völlig zerstört, »delegiert Stiller das Beunruhigende des Todes« (Schößler und Schwab 2004: 75) gerade auch in der Kunst an Julika. Und: Stiller bleibt, zumindest solange die Haft andauert, als Schreibender ein Kreator, ein Künstler (Schößler und Schwab 2004: 66). Er verlagert die Produktion von Kunst ins Schreiben. Frisch lässt ihn dabei an seinem Projekt, Julika zu neuem Leben und zum Blühen zu bringen, erneut kläglich scheitern.

Im zweiten Teil des Romans, als sie mit Stiller in die Westschweiz gezogen ist und sie dort gemeinsam versuchen, ein neues Leben aufzubauen, erkrankt Julika erneut. Wie bereits erwähnt, stirbt sie zum Schluss an ihrer Tuberkuloseerkrankung und Stiller bleibt allein zurück. Auch erfährt die Figur Julikas im Roman keinerlei Entwicklung. Die Frau als Künstlerin oder als Schauspielerin ist Stiller, wie oben zitiert, verdächtig, obgleich es gerade ihre inszenierte Schönheit ist, die sein Verlangen nach ihr immer wieder aufs Neue speist. Dieses Verlangen fungiert denn auch als Motor im Text, Julika immer wieder zum Bildnis Stillers zu machen und ihr eine von ihm definierte Identität zuzuweisen – ein Vorgehen, dass er in Bezug auf die eigene Person vehement zurückweist, vor dem er selber aber nicht gefeit ist. Zum Ende des Romans bleibt Julika deshalb folgerichtig als schöne Leiche zurück. Dennoch finden sich im Text immer wieder Momente einer ethischen Reflexion von »Schreiben«, die das männlich künstlerische Selbstverständnis der patriarchalen Mortifizierung des Weiblichen kritisch reflektiert. So beispielsweise wenn Stiller/White in seiner Zelle darüber sinniert, dass der Prozess der Verschriftlichung das Lebendige als tote Materie zurücklässt: »Zuweilen habe ich das Gefühl, man gehe aus dem Geschriebenen hervor wie eine Schlange aus ihrer Haut. Das ist es; man kann sich nicht niederschreiben, man kann sich nur häuten. Aber wen soll diese tote Haut noch interessieren!« (Frisch 1998: 677). Der Prozess des Schrei-

bens übersetzt Leben in tote Materie, wobei er dem schreibenden Ich in diesem Akt der Ent-Lebendigung eine symbolische Tötung des Weiblichen ermöglicht, aus dem das Ich als »gehäutet«, als neues und lebendiges Ich hervorgeht. Das angesprochene weibliche Gegenüber bleibt bei diesem Schöpfungsakt als tote Materie zurück.

Der mit Emphase vorgebrachte Ausruf »Ich bin nicht Stiller!« als Zurückweisung einer von einem Identitätsverständnis geformten Männlichkeit lässt sich, so zeigt dieser Roman, nicht ins Leben übersetzen. Es gelingt Stiller/White nicht, diese Zurückweisung in eine Beziehungsform zu Julika zu transformieren, die für sie beide eine ethische Möglichkeit der Überwindung von Kommunikationsproblemen bedeutet hätte. Das Scheitern an sexueller Interaktion führt zu so grossen Kommunikationsproblemen, dass die Lebendigkeit in ihrer Beziehung daran zugrunde geht. Die Wahrnehmung von Julika als Kunstobjekt verstärkt dabei sowohl die Kommunikationsprobleme wie auch die »Mortifizierung« von Weiblichkeit in ihrer Beziehung.

Um der Männlichkeitskonstruktion von Stiller in Verbindung mit Sexualität nachzugehen, wird zum Schluss eine Figur beleuchtet, die hierfür ebenfalls von hoher Relevanz ist: Stillers Jugendfreund Alex Häfeli, der sich vor seiner Abreise nach Amerika das Leben nahm.

4.1.6.5. Schamvolle Homosexualität

Die Figur Alex Häfeli in *Stiller* wurde bislang in der Sekundärliteratur mit Ausnahme von Revesz (2015) und Bamert (2015; 2016) wenig diskutiert. Diese Figur bringt homoerotisches Begehren als kulturelles Script ein, das ich als wesentliche Dimension männlicher sexueller Scripts im Roman beleuchten möchte. Was sich zwischen Stiller und seinem Jugendfreund Alex vor Stillers Aufbruch nach Amerika ereignet hatte, bleibt eine Leerstelle, die im Text einen weiteren grossen Deutungsspielraum eröffnet. Revesz weist darauf hin, dass die kurze Gefängnissszene in *Stiller*, in der die Eltern von Alex den Inhaftierten besuchten, um mehr über den sechs Jahre zurückliegenden Selbstmord ihres Sohnes zu erfahren (Frisch 1998: 584ff.), ebenfalls als deutliche Reminiszenz auf die historische Figur von Mauritz Stiller, den Förderer von Greta Garbo, gelesen werden kann (Revesz 2015: 4). Garbo hatte zu Mauritz Stiller immer ein platonisches Verhältnis, da dieser homosexuell war. Sein Geliebter Axel Esbensen beging nach einem vehementen Streit der beiden Männer Selbstmord. Nicht nur die Ähnlichkeit des Namens – Alex und Axel –, sondern auch der Selbstmord ist eine Anspielung auf den tragischen Todesfall in Garbos nächstem Umfeld (Revesz 2015: 4f.).

In der Gefängnissszene erwähnte der Vater, dass Alex kurz vor seinem Tod Stiller »als den nächsten Menschen, den er auf Erden habe« (Frisch 1998: 585) bezeichnete. Bamert aufnehmend, eröffnet diese Reminiszenz einen homoerotischen Raum

um Stiller, ohne ihn in irgendeiner Weise explizit zu machen: ein Interpretationspotential, das in einer Leerstelle besteht. Stiller wird »narrativ wortwörtlich in die Nähe von Homosexualität gerückt« (Bamert 2016: 107, Hervorhebung im Original). In der Zurückweisung identitärer Zuschreibungen unterläuft der Roman jedoch eine Antwort auf die Frage nach einem potentiell sexuellen Verhältnis zwischen Stiller und Alex. Bamert verweist an dieser Stelle auf Sedgwick (1985) und das von ihr entwickelte Kontinuum von Homosozialität zu Homosexualität.²⁶ Dieses Kontinuum bietet für den gesamten Roman einen produktiven Analyserahmen, da zum einen duale Geschlechterkonzepte immer wieder verunsichert werden, etwa durch die Feststellung von Stillers Effeminiertheit oder Julikas Androgynität. Zum andern werden in der Szene mit Alex' Eltern wie auch in der Beschreibung von Julikas Verehrern, die Stiller als »mehr oder minder homosexuelle Herren« (Frisch 1998: 453) bezeichnete, die Grenzen von Homo- und Heterosexualität durchlässig (Bamert 2016: 111).

Stiller/White war in der eben genannten Szene mit den Eltern von Alex wohl gerade deshalb sehr bemüht, die Grenzen seiner Heterosexualität immer wieder zu errichten, und antwortete etwa auf die Frage nach seiner Nähe zu Alex ausweichend. Die Norm der Heterosexualität bekräftigte in der Szene auch Alex' Vater. Seine Äusserungen »Meine ganze Erziehung bestand darin, ihn von seiner Schwäche zu trennen« und »Der Bub schämte sich auch noch, ehrgeizig zu sein!« (Frisch 1998: 589) bringen zum Ausdruck, wie schambesetzt männliche Homosexualität für die Eltern und den Sohn war, eine Schwäche, die der Sohn hätte überwinden sollen, die aber durch seinen künstlerischen Ehrgeiz nicht wettgemacht werden konnte. So blieb seine ganze Existenz schambesetzt. Der Sohn zerbrach letztendlich an der Erwartungshaltung der Eltern. In seiner Distanzierung von Alex wird Stillers männliche Identität durch Stiller/White an dieser Romanstelle so klar wie möglich heterosexuell gerahmt (vgl. auch Bamert 2016: 11) und damit die damalige Stigmatisierung männlicher Homosexualität deutlich gemacht.

Die Äusserung des Vaters von Alex, es sei nicht leicht gewesen für seinen Sohn, sich selber in seiner Homosexualität anzunehmen (Frisch 1998: 588), stellt ebenfalls eine grosse Nähe zwischen Stiller und Alex her. Auch Alex' sexuelle Identität als Mann ist vom Affekt der Scham bestimmt, der es ihm schwer macht, sich selber anzunehmen. In dieser Szene wird der Affekt der Scham von der Mutter ausserdem mit Julika in Verbindung gebracht, da Alex nicht nur bezüglich seiner eigenen Sexualität, sondern auch bezüglich seiner Eignung zum Pianisten sehr verunsichert gewesen zu sein schien. Laut den Worten der Mutter habe gerade Julika ihn immer wieder ermuntert. Und sie fügte an: »[...] unser Sohn hat sich vor niemand so geschämt wie vor Frau Julika« (Frisch 1998: 586). So werden Stiller und Alex nicht

26 In dieser Episode lässt sich auch eine Identitätskritik Frischs an zeitgenössischen Konzepten der Homosexualität herauslesen, vgl. Bamert (2015: 41ff.).

nur in ihrem Ringen um die Annahme einer männlichen Identität, sondern auch in ihrer Scham vor Julika in eine gegenseitige Nähe gerückt. Auch Stiller unternahm in den USA, wie bereits erwähnt, einen Selbstmordversuch, den er allerdings überlebte.

Nicht nur Alex Häfeli, auch die Figur des »Mexican Jim« rückt White und damit Stiller in die Nähe von Homosexualität – diesmal in die Nähe einer Homosexualität, die deutlich als »heterosexuelle Homosexualität« gerahmt ist (Bamert 2016: 103). Kurz vor dem tödlich endenden Handgemenge in der Höhle bekräftigten White und Jim nochmals ihre Freundschaft: »in der Tat, an unserer Freundschaft war nicht zu zweifeln, ja, in diesen frauenlosen Cowboy-Monaten waren wir zu Zärtlichkeiten gekommen, wie sie unter Männern zwar nicht selten, jedoch für Jim und mich bisher nicht bekannt gewesen sind« (Frisch 1998: 519f.). Die sexuelle Konnotation der mit Jim ausgetauschten Zärtlichkeiten tritt hier deutlich hervor. Ich folge Bamert (2016: 102f.) in seiner Interpretation, dass White nicht in einem identitären Sinn als homosexuell gezeichnet wird, zu deutlich betonen andere Textstellen seine Heterosexualität. Vielmehr werden die ausgetauschten Zärtlichkeiten durch den frauenlosen Raum begründet, in dem sich die Männer auf der Ranch befinden, und dienen somit vor allem »der Bekräftigung der eigenen Libido« in einer Situation der »Zwangshomosexualität« (Bamert 2016: 103). Gleichwohl werden in diesem homosozialen Raum die Grenzen zwischen Homosozialität und Homosexualität im Sinne von Sedgwicks Begriff des *homosocial desire* (1985: 1) fließend und eine festgefügte, identitär verwurzelte Heterosexualität verliert dabei ihre klaren Konturen.

4.1.7 Palimpsestische Lektüre: *Stiller* als ein Roman, der duale sexuelle Geschlechter-Scripts in Bewegung setzt

Wie lassen sich nun Männlichkeit, der Affekt der Scham und sexuelle Scripts in *Stiller* in einer palimpsestischen Lektüre verbinden? Sedgwick und Frank (2003) aufgreifend, kann die Selbstwahrnehmung Stillers, impotent zu sein, im Überschneidungsbereich von Begehren und Affekt angesiedelt werden. Stillers Äusserungen, »kein Mann« zu sein, lassen sich in der Formierungsgleichzeitigkeit (*co-assembly*) von Begehren und Affekt als Verstrickung sexueller Scripts mit dem Affekt der Scham verstehen. In seiner Ehe, an der sowohl er wie auch seine Gattin festhalten, bis dass der Tod sie scheidet, ist Stiller im Sinne von Sedgwick und Frank tatsächlich »impotent«. Die sexuelle Interaktion zwischen Stiller und Julika ist immer wieder zum Scheitern verurteilt. Wie im *close reading* einzelner Szenen in diesem Kapitel aufgezeigt, dominiert bei Stiller der Affekt der Scham und bei Julika der Affekt des Ekels. Die Affekte Scham (*shame*) und Ekel (*disgust*) sind komplexer als die sogenannten einfachen Affekte (vgl. Kapitel 2.5), sie zeichnen sich beide durch ein Moment des Interesses und der Freude wie auch durch ein Mo-

ment der Verhinderung dieser Affekte aus. Frisch weist nun in der geschilderten Ehe Stiller in seiner sexuellen Impotenz den Affekt der Scham zu und Julika in ihrer sexuellen Impotenz oder Asexualität den Affekt des Ekel. Das gegenseitige Festhalten aneinander wird affekttheoretisch plausibel, wenn diese Affekte in ihrer Ambivalenz erfasst werden (Sedgwick und Frank 2003: 116). Stillers Impotenz zeigt sich nicht zuletzt in einer Skepsis gegenüber hegemonialen sexuellen Scripts zeitgenössischer Männlichkeit. Dieses kulturelle Script ist in der abgewandelten Form der Westernheld-Männlichkeit für ihn intrapsychisch zwar noch wirksam. Auf interpersoneller Ebene wird Stiller vom Affekt der Scham jedoch daran gehindert, »hemmunglos« (Frisch 1998: 401) zu sein und gegenüber Julia Gewalt anzuwenden. Sowohl seine Identität als Künstler und Bohemien wie auch sein Scheitern am heroischen Ideal des revolutionären Spanienkämpfers verorten ihn ausserhalb der gutbürgerlichen Sexualität, die ein hegemoniales Script verkörpert. Wie anhand der Ehe von Sibylle und Rolf dargelegt, sollte der Mann in diesem kulturellen sexuellen Script die Frau unterwerfen. Mit seinem Versuch, durch die Annahme der Identität Whites bei seiner Rückkehr in die Schweiz ein Hollywood-Script von Weisser Westernmännlichkeit in der sexuellen Begegnung mit Julika zu realisieren, scheitert Stiller. Revesz zufolge (2015: 8) ersetzt er lediglich den bürgerlich schweizerischen männlichen Konformismus durch eine Westernmännlichkeit Hollywoods, die ihrerseits konformistisch und – wie Rohner (2015: 69f.) aufzeigt – auch rassistisch operiert. Ein weiterer Grund, weshalb Stillers Versuch eines Neuanfangs scheitert: Seine Gefühle für Julika kehren in alter Intensität zurück, sobald er sie sieht. Die sechsjährige Abwesenheit führt zu keiner veränderten Wahrnehmung von ihr. Affektiv ist Stiller/White ebenso wenig in der Lage, der Weisse, gewalttätige Westernheld zu »sein« wie er Stiller und dessen schambesetzte Sexualität hinter sich zu lassen vermag. Der *American Dream* erweist sich im Hinblick auf das interpersonelle sexuelle Script noch weniger einlösbar, als es Stillers Bohemienmännlichkeit war. Der Versuch, Julika gewaltsam von dieser neuen Männlichkeit zu überzeugen, wird von ihr schlechterdings ignoriert.

Auf Seiten Julikas dominiert gegenüber Stillers sexuellem Begehren der Ekel. Mit der Reminiszenz an Garbo (Revesz 2015: 1f.) lässt sich der Mangel an Julikas Gefühlen gegenüber Stiller als ein Effekt verstehen, der auf Stillers Wahrnehmung von ihr zurückverweist. Die Erschaffung des weiblichen Gegenübers im idealisierenden männlichen Blick verschiebt weibliche Sexualität in einen fiktionalen Raum. Die Verschiebung in die Fiktion, die Kunst oder einen Text bewirkt eine Mortifizierung des Weiblichen als Objekt des männlichen Blicks, welche in *Stiller* eine affektive Tiefe dieses Objekts zum blinden Fleck macht. Die Wollust, die Julika im *male gaze* empfindet, schlägt in Ekel um, sobald es zu einer sexuellen Interaktion kommen sollte. Obschon auch Ekel ein Interesse am auslösenden Objekt oder Gegenüber involviert, unterscheiden Sedgwick und Frank den Ekel von der Scham. Ekel errichtet eine undurchdringbare Körpergrenze als Barriere gegenüber dem

Objekt des eigenen Interesses (Sedgwick und Frank 2003: 116). Julikas Körpergrenze manifestiert sich in der Davoser Szene am See, wie beschrieben, in Form eines undurchdringlichen Manchesterstoffs, in dem sich Stiller festbeisst.

Die Unmöglichkeit affektiver Involviertheit – und auch Empathie – von der weiblichen Seite für das männliche Gegenüber lese ich als eine Problematisierung von Stillers eingeschränkter Wahrnehmung von Julika. Wenn er auch das zeitgenössische bürgerliche männliche sexuelle Script, wie es Rolf repräsentiert, zurückweist, so bleibt er in einer Idealisierung von Weiblichkeit gefangen, wie sie das Hollywoodkino präsentiert. Dabei bleibt das affektive Innere von Julika undurchdringlich und die Figur auf affektiver Ebene »impotent«. Demgegenüber erhält die Figur Stillers viel mehr Tiefe. Schößler und Schwab konstatieren, dass in *Stiller* homosoziale Verbände stabilere Formen der Interaktion hervorbringen als Interaktionen mit dem weiblichen Geschlecht (2004: 65). So eignet sich der Text, männliche sexuelle Scripts und die Konstruktion von Männlichkeit zu analysieren. Auch Julikas Knabenhaftigkeit kann als eine Referenz an homosoziale Beziehungen gelesen werden, die ihre Weiblichkeit noch stärker ins Unerreichbare treten lässt.

Stillers schambesetzte Männlichkeitskonstruktion zeigt sich dabei als vielschichtig und hyperreflexiv. »[S]hame, as precarious hyperreflexivity of the surface of the body, can turn one inside out – or outside in« (Sedgwick und Frank 2003: 116). In Momenten, wo Stiller sein Inneres schamvoll nach aussen wendet – wie in der Atelierszene mit Sibylle, als er ihr seinen Traum der Impotenz erzählt –, wird im Roman Veränderung möglich. Nachdem er ihr seine schamvolle Furcht vor sexueller Impotenz gestanden hat, können Stiller und Sibylle sexuell interagieren. Gerade der Affekt der Scham bietet – mit Probyn (2005) – eine Möglichkeit, eine Ethik der Scham abzuleiten. In *Stiller* sind die Momente der Anerkennung männlicher Scham in der Sexualität diejenigen, die Geschlechter-Scripts in sexuellen Begegnungen in Bewegung setzen. In der Herausforderung der Grenzen einer rigiden Weissen bürgerlichen Geschlechterordnung, wie sie die Schweiz der 1950er Jahren kennzeichnete, sind solche Möglichkeitsräume im Roman vorhanden, wenn auch nicht nachhaltig lebbar. Bezüglich sexueller Scripts in *Stiller* bedeutet eine Ethik männlicher Scham, dass eine dialogische Sexualität zeitweilig möglich wird, welche die rigiden Geschlechterverhältnisse aufzubrechen vermag. In der Figur Stillers sind viele Facetten einer solchen Männlichkeit angelegt: seine von Sibylle benannten Qualitäten »als Bruder, ja fast als Schwester«; seine Fürsorglichkeit gegenüber Julika in den ersten Ehejahren; seine Nähe zu Alex und Jim, die ein *homosocial desire* (Sedgwick 1985: 1) zum Ausdruck bringen. Facetten, die im Schlusskapitel in keiner Weise mehr anklingen, als er, juristisch zur Rückkehr in die bürgerliche Existenz verurteilt, mit Julika in einem Chalet am Genfersee lebt und seinen Lebensunterhalt mit dem Töpfern von Keramik verdient. Die im Text dargestellten Möglichkeitsräume einer Ethik der Scham, die männliche interpersonelle sexuelle Scripts nicht zu Impotenz, sondern zu dialogischer Se-

xualität führen, scheitern einerseits an der Zerrissenheit Stillers zwischen Julika und Sibylle. Sie werden aber andererseits zum Schluss des ersten Teils durch die gerichtlich verordnete Identität, Stiller sein zu müssen, verschlossen. Bamert folgert: »In gewisser Weise nimmt der Roman ›Stiller‹ damit etwas voraus, was die Queer Theory später theoretisierte: die grundsätzliche Kritik an Fremdbestimmungen in Fragen der Identität« (2016: 114). Mit Revesz lässt sich ergänzen: »Frisch works with a non-essentialist notion of sexuality in which gender becomes [...] a performance« (2015: 4).

Die Destabilisierung von Sex und Gender (Revesz 2015: 4) lässt *Stiller* tatsächlich als einen Roman erscheinen, der einiges vorwegnimmt – oder bereits thematisiert –, was Connell als die Krise der Männlichkeit am Übergang vom 20. ins 21. Jahrhundert beschreibt (Connell 2000) und was Queer Theory kritisch einfordert. Im Text kommt diese Destabilisierung durch die immer wieder genannten effeminierten, zu wenig erfolgreichen oder zu wenig heroischen Eigenschaften Stillers zum Ausdruck. Und diese Destabilisierung verhält sich konflikthaft zu den Ehevorstellungen der damaligen Zeit. Frisch beginnt den Roman *Stiller* mit zwei Kirkegaard-Zitaten aus *Entweder-Oder* (Frisch 1998: 361). Das erste Zitat dreht sich um die menschliche Unmöglichkeit, »etwas anderes zu werden«, das zweite Zitat um die Selbstwahl als Freiheit (Frisch 1998: 361).²⁷ Für Kirkegaard ist »die Ehe das entscheidende Signum einer ethischen Existenz, die die ästhetische Willkürfreiheit überwindet« (Kirkegaard nach Schößler und Schwab 2004: 50). Tatsächlich wird im Roman die Ehe von Stiller und Julika zu einem Prüfstein, an dem das Paar scheitert. Wie Schößler und Schwab zeigen, bestehen die Eheprobleme nicht zuletzt in einem gegenseitigen Unvermögen, sprachlich in einen Dialog zu treten. Als Grundkonstellation der Ehe von Stiller und Julika halten sie fest: »Der Mann verweigert die Auskunft und die Frau ist stumm, wird damit zur symbolischen Frau, neben der die reale verschwindet. Frisch stellt in seinem Text die Gewalt dieser kommunikativen Störung sowie des projektiven Verfahrens heraus« (Schößler und Schwab 2004: 55f.). Indem Frisch die Triebhaftigkeit – wie Odysseus am Mast – ganz ins Weibliche verschiebt, bleibt er einem wirkmächtigen geschlechterdichotomen kulturellen Script der 1950er Jahre verhaftet (vgl. Kapitel 2.4).

So lässt sich ein Spannungsverhältnis zwischen Kirkegaard – seiner Definition der Ehe als ethischer Existenz – und dem Eheverlauf im Roman festmachen. Ein Spannungsverhältnis, das in *Stiller* sowohl auf individueller und interpersoneller Ebene diskutiert als auch auf kulturelle Normen bezogen wird. Mit Probyn ermöglicht eine Ethik der Scham selbstreflexive Prozesse (Probyn 2014: 322). Diese Ethik aufgreifend, könnte ein mögliches schamvolles Scheitern am Männlichkeitsideal als prozessualer Teil von männlichen sexuellen Scripts integriert und ein

27 Über die Bedeutung dieser zwei Motti zu Beginn des Romans herrscht Dissens (Harris 1978: 217).

rigides »Entweder-Oder« überwunden werden. Der Dualismus »potent/impotent« erhält eine Spannbreite von Bedeutungen, die nicht auf einen »on/off«-Dualismus reduzierbar sind (Sedgwick und Frank 2003: 101f.). Im Roman zeigt sich die Ambivalenz der Scham als »eithier reintegrating or stigmatizing« (Probyn 2005: 88). In Stillers Beziehung mit Julika entfaltet sie ihre stigmatisierende Wirkung; in der Beziehung mit Sibylle ermöglicht ihre reintegrierende Wirkung eine dialogische Begegnung, die Geschlechter-Scripts in Bewegung setzt. Die im Roman von Frisch aufscheinenden Momente einer Überwindung von Geschlechterdualismen lassen sich als eine Aufweichung, als ein *queering* dieser Dualismen verstehen, das sowohl Geschlecht wie auch damit zusammenhängende sexuelle Scripts entessentialisiert und neue Geschlechterverhältnisse denkbar, wenn auch in den 1950er Jahren noch nicht lebbar erscheinen lässt.

4.2 Verena Stefan *Häutungen* (1975)²⁸

Wir wollten vorkommen, als Subjekte, nicht als die Beschriebenen aus männlicher Sicht. [...] Wir stellten fest, eines Tages, daß wir davon ausgingen, von jetzt an, daß wir Expertinnen waren. Expertinnen für unseren Körper, unsere Sexualität und die Interpretation unserer Sexualität, unseren Geist, unsere Psyche, unsere Träume und die Interpretation unserer Träume; Expertinnen für unsere Kreativität und unsere Produkte. Und so begannen wir miteinander zu sprechen.

Verena Stefan (1994: 8)

4.2.1 Einführung

Häutungen, Stefans erster literarischer Text, erschien 1975 und machte die damals siebenundzwanzigjährige Autorin über Nacht berühmt. Das Buch, erst in kleiner Auflage erschienen, erreichte bis 1981 sechs Auflagen und verzeichnete damals 220.000 verkaufte Exemplare; der Text wurde ins Amerikanische, Französische, Dänische, Norwegische und Italienische übersetzt (Steinhauer 2008: 58f.). Es war das erste Buch des Verlags *Frauenoffensive* und legte durch diesen Erfolg den finanziellen Grundstock des Verlags (Schulz 2012: 309). *Häutungen* wurde zum meistgelesenen feministischen Erfahrungsbericht oder Verständigungstext²⁹ in Deutschland

28 Die Verfasserin bezieht teilweise Analysen und Thesen des Buchkapitels »Sexuelle Scripts in der Erzähltextanalyse – Mit Beispielen aus Verena Stefans *Häutungen*« (Binswanger 2009: 185ff.) und des Artikels »Sexy Stories and Postfeminist Empowerment: From *Häutungen* to *Wetlands*« (Binswanger und Davis 2012: 254ff.) in dieses Kapitel mit ein.

29 Diese Genrebezeichnung stammt von Warner (2009: 9). Puhlfürst attestiert dem Text eher eine Sonderrolle, er sei »nicht in eine[s] der üblichen literarischen Genres einzuordnen« (2002: 222). Formal ist der Text jedenfalls heterogen, worauf im Folgenden noch eingegangen wird.

in feministischen Lese- und Selbsthilfegruppen der 1970er Jahre (Warner 2009: 9; Weigel 1987: 103; Puhlfürst 2002: 225).

Der Text erzählt die autobiographisch gerahmte Geschichte alltäglicher Erfahrungen einer jungen Frau in Berlin – eine Geschichte, die viele Bezüge zur Autorin aufweist. Verena Stefan wurde 1947 geboren und wuchs in der Schweiz auf. 1968, nach der Matura, siedelte sie nach Berlin über. Sie absolvierte dort eine Ausbildung zur Physiotherapeutin. Ein Soziologiestudium an der Freien Universität brach sie ab (Stefan 1976: 125³⁰; Schulz 2012: 309). Verushka, die Hauptfigur von *Häutungen*, ist mit dem slawisch eingefärbten Diminutiv des Vornamens der Autorin benannt. Dieser Name wie auch die Bezeichnung *Autobiografische Aufzeichnungen* im Untertitel verweisen explizit auf die Autorin zurück. Im Verlauf des Textes wandelt sich die Hauptfigur von Verushka zu Chloe.

Die Metapher der Häutungen steht für einen Emanzipationsprozess, wie er typisch für Stefans Generation und ihr Herkunftsmilieu ist, eine soziale Bewegung, an der viele Frauen der 1970er Jahre in Westeuropa teilnahmen (Schulz 2012: 309f.). Die feministische Emanzipationsbewegung, in der Stefan in Berlin in den 1970er Jahren ein aktives Mitglied war, ist im Zuge der 68er Bewegung als eine der Folgen der in Deutschland erstarkten Neuen Linken zu situieren.³¹ »Sexualität als Grundlage für Gesellschaftskritik und gleichzeitig als Ansatzpunkt für Emanzipationsforderungen zu thematisieren, bot wichtige Anschlussmöglichkeiten für die sich entwickelnde Frauenbewegung« (Schmincke 2015: 204). So lässt sich die Neue Frauenbewegung der 1970er Jahre in Westdeutschland als eine Weiterführung einer marxistisch-linken Politik verstehen. Gleichzeitig grenzte sich diese Frauenbewegung deutlich davon ab, weil gerade Frauen in linken marxistischen Gruppen die Widersprüche zwischen einem Emanzipationsanspruch und faktischer Ungleichheit und Ungleichbehandlung der Geschlechter hautnah erlebten (Schmincke 2015: 205; Herzog 2005: 273ff.). Bührmann zeigt in ihrer Studie auf, dass die Neue Frauenbewegung gegenüber linken, bewegten Männern zwei zentrale Kritikpunkte formulierte: Einerseits bedeutete die unter dem Postulat der genitalen Sexualität verfolgte sexuelle Revolution vor allem eine neue Verfügbarkeit der Frauen als Sexualobjekte, die einem Orgasmusterror ausgesetzt würden. Und andererseits forderten viele Männer zwar gegen aussen eine antiautoritäre Haltung ein, die sie in ihrem Privatleben aber Frauen gegenüber weiterhin nicht praktizierten (Bührmann 1995: 104f.).

30 Die Erstausgabe von *Häutungen* ist 1975 erschienen. In diesem Kapitel zitiere ich die dritte Auflage von 1976.

31 Sexuelle Liberalisierung stand damals als Gegenbewegung zur geplanten konservativen Strafrechtsreform, die eine Beschneidung jedwelcher sexueller Selbstbestimmung zum Ziel hatte, auf der linken Agenda. Diese Strafrechtsreform scheiterte 1962 (Herzog 2005: 271; vgl. auch Schulz 2012: 309f.).

Als Gründungsmitglied von »Brot ♀ Rosen«, einer feministischen Gruppe, die 1972 das *Frauenhandbuch Nr. 1*³² zu Verhütung und Abtreibung verfasste, repräsentierte Stefan damals eine engagierte Aktivistin dieser Neuen Frauenbewegung, die sich kritisch von linken marxistischen Kreisen distanzierte. Das *Frauenhandbuch Nr. 1* erschien im Selbstverlag und sollte Frauen einen eigenen, selbstbestimmten, weiblichen Zugang zu medizinischen Fragen rund um Zyklus, Verhütung, Sexualität und Schwangerschaft ermöglichen. Es thematisierte auch bislang tabuisierte Fragen wie die Reaktion der Schleimhäute und die Sekrete während der Menstruationsblutung oder den geeigneten Zeitpunkt für eine Abtreibung und Möglichkeiten, ohne Arzt eine Schwangerschaft festzustellen (Brot ♀ Rosen 1972: 18ff.; vgl. auch Stefan 1976: 125; Schulz 2012: 309).

Durch ihre aktive Teilnahme an »Brot ♀ Rosen« ab 1972 diskutierte Stefan regelmäßig mit anderen Frauen über Aspekte weiblicher Emanzipation in und jenseits der Revolte (Schulz 2012: 310). Im 1994 erschienenen Vorwort zu *Häutungen* hält Stefan, wie eingangs zitiert, fest, dass sie sich in dieser Frauengruppe gegenseitig beibrachten, Expertinnen zu sein.³³ In dieser Gruppe lasen sie auch gemeinsam »Geheimtipps« und diskutierten literarische und gesellschaftspolitische Texte. Stefan nennt unter anderem *Die Glasglocke* von Silvia Plath, *Die Fahrt zum Leuchtturm* und *Ein Zimmer für sich allein* von Virginia Woolf, *Christa T.* von Christa Wolf, *Sexus und Herrschaft* von Kate Millet sowie *Der weibliche Eunuch* von Germaine Greer (Stefan 1994: 9). In Abgrenzung von linken marxistischen Gruppen kommt dabei ein neuer Modus politischer Praxis zum Ausdruck, den Mitchell als die »Politik der Erfahrung« (Mitchell 1981: 170) bezeichnet hat. Diese Politik zeichnet sich dadurch aus, dass sie Subjektivität und Erfahrung priorisiert und das Persönliche zum Ausgangspunkt für die politische Praxis macht (Schmincke 2015: 205). Auf der Grundlage ihres Mitwirkens in der Frauengruppe entwickelt Stefan mit *Häutungen* ein eigenes Genre der feministischen Erfahrungsliteratur.³⁴ Ihr Text setzt sich zum Ziel, sich durch die Authentizität der persönlichen Erfahrung zu legitimieren, eine

32 Das *Frauenhandbuch Nr. 1* war das Äquivalent zu *Our Bodies, Ourselves*, erschienen 1972, vgl. hierzu Levin (1994: 151) und Davis (2007).

33 Bührmann schreibt, in den Selbsterfahrungsgruppen der Neuen Frauenbewegung solle die Serie von Beziehungen zum Experten beziehungsweise zur Expertin »ersetzt werden durch eine Gruppe von ausschließlich weiblichen Expertinnen« (1995: 145). Jedes Mitglied steige jetzt zu einer Expertin auf (1995: 148). »Die Frau soll innerhalb der Gruppe für einen bestimmten Zeitpunkt der Gruppensitzung sowohl Gestehende als auch »Herrin der Wahrheit« sein und in einer anderen Phase [...] die Rolle der Zuhörenden übernehmen und damit zum empathischen Spiegel für andere werden« (1995: 149).

34 Es zirkulieren verschiedene Begriffe für dieses Genre: Rasper verwendet für *Häutungen* den Begriff »Erfahrungsliteratur« (Rasper 1997: 412f.), Warner (2009: 9) die Begriffe »Erfahrungsbericht« und »Verständigungstext«, vgl. Fussnote 29 in Kapitel 4 dieser Arbeit.

neue Sprache für diese Erfahrung zu finden und sie zum Ausgangspunkt politischen feministischen Handelns zu machen. Dieses politische Handeln dreht sich zentral um Fragen der Sexualität und einer damit verbundenen weiblichen Subjektwerdung. Eine positiv besetzte, gefühlsorientierte weibliche Sexualität wird in der Ko-Konstruktion mit einer defizitären, gefühlsstummen männlichen Sexualität mit einem Transformationspotential ausgestattet, dem im Folgenden in Stefans Text *Häutungen* nachgegangen wird.

4.2.2 *Häutungen*: Plot und Erzählanlage

»Die sprache versagt, sobald ich über neue erfahrungen berichten will. angeblich neue erfahrungen, die im geläufigen jargon wiedergegeben werden, können nicht wirklich neu sein. artikel und bücher, die zum thema sexualität verfasst werden, ohne dass das problem der sprache behandelt wird, taugen nichts. sie erhalten den gegenwärtigen zustand.

Ich zerstöre vertraute zusammenhänge. ich stelle begriffe, mit denen nichts mehr geklärt werden kann in frage und sortiere sie aus. – beziehung, beziehungsschwierigkeiten, mechanismen, sozialisation, orgasmus, lust, leidenschaft – bedeutungslos. sie müssen durch neue beschreibungen ersetzt werden, wenn ein neues denken eingeleitet werden soll. jedes wort muss gedreht und gewendet werden, bevor es benutzt werden kann – oder weggelegt wird« (Stefan 1976: 3f.). Die Autorin stellt ihrem Text eine programmatische Einleitung voran, in der sie ihre Kritik an der bislang ungenügenden Sprache für die sexuellen Beziehungen zwischen Mann und Frau formuliert, sie sei »begriff um begriff an der vorhandenen sprache angeeckt« (Stefan 1976: 3), weil sie über Sexualität schreibe. Sie macht klar, dass der Text Neuland betreten will und dabei die bisher existierende Sprache für ihren Gegenstand verändern muss, da, wie zitiert, die Sprache in ihrer jetzigen Form versage. Um eine veränderte Wahrnehmung zu erzielen, macht die Autorin in *Häutungen* den weiblichen Körper zum Ausgangspunkt ihrer Beobachtungen. Sie beschreibt die Unterwerfung des weiblichen Körpers unter die Bedürfnisse und Verfügung des Mannes, eine Unterwerfung, die qua Übernahme der männlichen Perspektive durch die Frau funktioniert (Weigel 1987: 103). Weibliche Körperscham zeigt dabei ihre stigmatisierende Wirkung (Probyn 2005: 88f.), welche die Verfügungsmacht des männlichen Parts verstärkt. Der Text stellt sich gegen diese weibliche Perspektivübernahme, die eine Unterordnung der Frau und ein schamvolles Verhältnis zum eigenen Körper implizieren.

Häutungen trägt den Untertitel *Autobiografische Aufzeichnungen. Gedichte. Träume. Analysen*. Das Buch ist in vier Kapitel aufgeteilt: »SCHATTENHAUT« (5-58); »ENTZUGSERSCHEINUNGEN« (59-81); »AUSNAHMEZUSTAND« (82-118); »KÜRBISFRAU« (119-124). Zum Abschluss folgen »Einige anmerkungen zu mir und zur technischen herstellung dieses buches« (125-128). Stefan wählt für die Schilderung

des Lebens in Berlin Fragmente, die ihren Alltag beschreiben und mit Rückblenden in die Kindheit und Adoleszenz in der Schweiz, mit Gedichten, Träumen, Reflexionen und experimentellen Darstellungen, wie etwa die Schilderung einer Situation aus zwei Perspektiven, die in zwei Spalten nebeneinandergesetzt sind, verwoben werden. Zu Beginn des Textes im Kapitel »SCHATTENHAUT« findet sich die Hauptfigur noch in einer heterosexuellen Beziehung – nach einer Beziehung mit Dave, einem Black Panther Aktivist, ist sie nun mit Samuel, einem Marxisten der linken Szene, zusammengezogen. Dann folgen in den Kapiteln »ENTZUGS-ERSCHEINUNGEN« und »AUSNAHMEZUSTAND« die Schilderungen der Trennungsphase von Samuel, einer USA-Reise und sexueller Erfahrungen mit Nadjena und Fenna. Im Kapitel »KÜRBISFRAU« findet die Protagonistin zu ihrer veränderten Identität als Chloe.

Bereits in der Einleitung kündigt Stefan also an, dass sich dieses Buch um Sexualität dreht und dass sie vollkommen neuartige sexuelle Scripts – auf Ebene von Sprache, Form und Inhalt – anstrebt. Für die Beschreibung des heterosexuellen Akts wählt sie klinische Begriffe, um gegen den diesen sexuellen Scripts inhärenten Sexismus vorzugehen. Einen Ausweg aus dem Dilemma, einerseits die bestehende, versagende Sprache zu kritisieren und andererseits diese Sprache verwenden zu müssen, um der eigenen Stimme und Sichtweise Ausdruck verleihen zu können, erhofft sich Stefan beispielsweise durch eine lyrische, naturnahe Sprache bei der Schilderung weiblichen gleichgeschlechtlichen Begehrens: »Als ich über empfindungen, erlebnisse, erotik unter frauen schreiben wollte, wurde ich vollends sprachlos. deshalb entfernte ich mich zuerst so weit wie möglich von der alltags-sprache und versuchte, über lyrik neue wege zu finden. naturvergleiche sind nahe liegend. frau – natur scheint ein abgedroschenes thema zu sein – von männern abgedroschen und missbraucht. die natur selber scheint ein abgedroschenes thema zu sein; sie ist vom patriarchat zerstört worden. unser verhältnis dazu ist ein gebrochenes, wir müssen es neu untersuchen« (Stefan 1976: 4). Natur wird als Sphäre benannt, die – durch radikale Überwindung untauglicher, männlich patriarchaler Prätexte – einen Weg zur »neuen sprache« anzeigen könne.³⁵ Die Schwierigkeit, damit Teil einer Sprachtradition zu sein, die vom Patriarchat in ihrem Verhältnis zur Natur geprägt ist, wird zwar angesprochen. Dennoch erhofft sich Stefan, ein neues Verhältnis zur Natur zu gewinnen, indem sie dieses Verhältnis – wie auch das Geschlechterverhältnis – neu untersucht und beschreibt. Auch formal sucht Stefan nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten. So markiert der Text seinen Aufbruch durch teilweise inkorrekte oder unkonventionelle Schreibweise. Die

35 Natur als Quelle für »neu« weibliche sexuelle Scripts hat Verena Stefan, wie Siegrid Steinhauer (2008: 58) darlegt, viel Kritik eingebracht. Vgl. exemplarisch für eine solche Kritik etwa Weigel (1987: 105) und Classen und Göttele (1979: 55ff.).

Gross- und Kleinschreibung des Deutschen wird nicht berücksichtigt, zusammengesetzte Substantive wie »körper bewusst sein« (Stefan 1976: 10) oder auch einzelne Buchstaben eines Wortes »W A N N K O M M T« (Stefan 1976: 8) werden auseinandergezogen, um deren Bedeutung neu zur Wirkung zu bringen. Der Sprachgestus bricht also von Anbeginn an mit Konventionen, um die Sprachwahrnehmung selbst einer neuen Bedeutung zuzuführen.

Häutungen ist geprägt vom Gestus des *taking up authority* (Lanser 1992b)³⁶. Die Ablehnung bestehender Zustände (»die sprache versagt«; »begriffe, mit denen nichts mehr geklärt werden kann«) ist begleitet vom Anspruch, mit dem Sprachwerk Neues zu schaffen, »wenn ein neues denken eingeleitet werden soll« (Stefan 1976: 4). Der Balanceakt, mit dem Stefan diesen Text einläutet, kommt im Vorwort sehr deutlich zum Ausdruck: Einerseits erhebt sie sich selber in den Stand der Schöpferin – und nutzt hier den Prätext des männlich konnotierten dichterischen Schöpfungsmythos –, und gleichzeitig verwirft sie alle bisherigen Möglichkeiten, sich sprachlich über den Gegenstand auszudrücken, den sie darstellen möchte. Die Skepsis gegenüber der bestehenden Sprache führt ein Moment von Sprachkritik ein, das als »Beginn der feministischen Sprachkritik gelten kann« (Weigel 1987: 104). Die De- und Rekonstruktion weiblicher Sexualität erhebt Stefan in *Häutungen* zum Programm, wobei die bestehenden Geschlechterverhältnisse als für weibliche Sexualität zerstörerisch beschrieben werden.

Wie bereits ausführlich dargelegt, halten auch Gagnon und Simon (ebenfalls in den 1970er Jahren) in der Sexual Script Theory fest, dass sexuelle Scripts nur dann zu Handlungen werden können, wenn sie mit sozialem Sinn versehen sind. Stefans *Häutungen* ist an diese Theorie anschlussfähig: Denn solange keine Scripts – also auch keine Sprache – für eine neue weibliche Sexualität bestehen, ist diese als Handlung auch nicht denkbar – und umgekehrt. So entsteht *Häutungen* aus dem dringlichen Impuls, eine Sprache für neue weibliche sexuelle Scripts zu schaffen. Gleichzeitig ist weibliches Schreiben, auch wenn es sich bisherigen Repräsentationen von Weiblichkeit entgegenstellt, geprägt vom »schielenden Blick«. In ihrem viel zitierten Aufsatz *Der schielende Blick: Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis* fordert Weigel 1983 dazu auf, nach einer ergänzenden, sich zu bestehender, männlich geprägter Literatur dialogisch verhaltenden Stimme in der Literatur von Frauen zu suchen. Denn der »schielende Blick« von Autorinnen zeichne sich durch eine Gleichzeitigkeit des Involviertseins und des Aussenstehens aus, der dieses gleichzeitige Innen und Aussen sprachlich reflektieren müsse: »Indem Frauen teilhaben,

36 Lanser betrachtet jede Form von Autorschaft als einen Akt der Selbstautorisierung. Wenn nun eine schreibende Frau die nicht autorisierte, primär männlich gesetzte Position des Autors einnimmt, so geht Lanser davon aus, dass sie deshalb eine delikate Balance zwischen einer Annahme und einer Subversion dominanter rhetorischer Praktiken zum Ausdruck bringt (1992b).

teilnehmen an der herrschenden Sprache, sind sie an der bestehenden Ordnung beteiligt [...] Als Teilhaberin dieser Kultur dennoch ausgegrenzt oder abwesend zu sein, das macht den spezifischen Ort von Frauen in unserer Kultur aus. Autorinnen haben zahlreiche Schreibweisen entwickelt, um diesen doppelten Ort innerhalb und außerhalb des Symbolischen zum Ausdruck zu bringen: z.B. doppelte und vielfach verdoppelte Perspektiven, die Anwendung bestehender Genremuster und ihre gleichzeitige Zerstörung, Beschreibungen von innen und außen zugleich« (Weigel 1983: 8f., Hervorhebung im Original).

In ihrer breit angelegten Analyse der Gegenwartsliteratur von Frauen in den 1970er und 1980er Jahren diskutiert Weigel (1987) auch Verena Stefans *Häutungen*. Den Glauben Stefans an die befreiende Bedeutung neuer Wörter schätzt sie als problematisch ein (Weigel 1987: 104f.), da der Versuch, sich sprachlich gänzlich aus bereits bestehenden Bedeutungszusammenhängen zu lösen, wie oben dargelegt, nicht möglich ist. Dennoch räumt Weigel ein, dass der Text zeitgenössisch seine politische Mission erfüllt habe: »So schwer Wirkungen von Literatur zu beurteilen sind, bei diesem Buch kann man feststellen, daß es eine wichtige Funktion hatte für die Verbreitung des Interesses an ›Frauenliteratur‹ und für die Herstellung einer öffentlichen Diskussion über weibliche Sexualität« (1987: 105). *Häutungen* gilt im deutschsprachigen Raum also als Pionierleistung (Marti 1993: 144; Weigel 1987: 102). Dennoch entstand auch dieser Text nicht in einem »leeren Feld« (Stefan 1976: 81) – obschon Stefan dies an manchen Stellen durch ihre dezidierte Zurückweisung bisheriger Sprache suggeriert: »ich stelle begriffe, mit denen nichts mehr geklärt werden kann in frage oder sortiere sie aus« (1976: 3f.). So hinterlassen die gemeinsame Arbeit in »Brot ♀ Rosen« am *Frauenhandbuch Nr. 1* wie auch die gemeinsame Lektüre in der Frauengruppe und die dortigen Diskussionen persönlich erlebter Sexualität explizite und implizite Spuren im Text (Görke 2005: 77). Auch reproduziert Stefan in der Einleitung zu *Häutungen* die Vehemenz und Radikalität und somit die »Ideologie der Form« (Jameson 1988: 88)³⁷ männlich konnotierter Prätexte politischer Pamphlete. Eine Radikalität und Eindeutigkeit, die sie auf inhaltlicher Ebene für weibliche sexuelle Scripts verwirft. Durch diese Radikalität erzeugt sie ein Spannungsverhältnis, das als typisch für den »schielenden Blick« (Weigel 1983) bezeichnet werden kann. Dieses Spannungsverhältnis kommt auch affektiv in Stefans Schreiben zum Ausdruck.

37 Jameson versteht einen Text – ein Kulturartefakt – als eine Art Kraftfeld, in dem sich die Dynamiken verschiedener Produktionsweisen feststellen lassen. Diese Dynamiken nennt Jameson »Ideologie der Form«, der zwangsläufig »jene Widersprüchlichkeit der spezifischen Botschaften inhärent ist, wie sie von den verschiedenen Zeichensystemen übermittelt werden. [...] Zu betonen ist die Tatsache, dass auf dieser Ebene ›Form‹ als Inhalt verstanden wird« (Jameson 1988: 88).

Probyn schildert in *Scham Schreiben*, wie die Scham, über die sie schreibt, bei ihr körperliche Symptome hervorbringt. So geht der Affekt, der Thema ihres Schreibens ist, körperlich auf sie selber über: »Es ist schmerzhaft, über Scham zu schreiben. Es ergreift den Körper. Es setzt dir zu« (Probyn 2014: 322). In *Häutungen* ist die Vehemenz der Zurückweisung einer schambesetzten weiblichen Sexualität, so meine Lektüre, nicht zuletzt der Schmerzhaftigkeit geschuldet, welche die Autorin bei Scham Schreiben affektiv erlebt. Das Leiden am Schreiben in der Suche nach der neuen Sprache zieht sich leitmotivisch durch *Häutungen*. Der von Probyn geltend gemachte reintegrierende Aspekt von Scham (2005: 88) wird zu Beginn von *Häutungen* negiert. Der Kraftakt des Textes besteht in einer vehementen Zurückweisung dieses Affekts für erfüllte weibliche Sexualität. Gleichzeitig wird im Schreiben selbst, durch das erneute Durchleben dieses Gefühls, Scham eigenen Deutungen zugänglich und kann somit umgeschrieben werden. Diese Form der Aneignung weist eine reintegrierende Dimension auf. Zum Ende des Textes zeigt sich im Selbstverhältnis der Protagonistin eine Brüchigkeit und Vielschichtigkeit, die für den reintegrierenden, ethischen Aspekt von Scham einen Raum eröffnet.

Im Folgenden gehe ich sexuellen Scripts in ihrer affektiven Verstrickung in *Häutungen* nach.

4.2.3 Sexuelle Scripts in *Häutungen*

Die adäquate, weiblichen Erfahrungen gerecht werdende Sprachfindung für Sexualität steht im Zentrum von *Häutungen*. Der Gestus des *taking up authority* besteht auf Ebene der Affekte in der Zurückweisung stigmatisierender weiblicher Scham durch die Transformation von Sexualität in einen Text, der die weibliche Perspektive ins Zentrum stellt. Der Text will das schambesetzte Tabu der öffentlichen Artikulation weiblicher sexueller Erfahrungen, Wünsche und Fantasien durchbrechen. Stefan benennt den Affekt der Scham zwar nur ein einziges Mal explizit, indem sie den Begriff der »schamlippen« als Bezeichnung für das weibliche Genital zurückweist (Stefan 1976: 98, Hervorhebung im Original). Die Zurückweisung von Scham als Grundlage einer Sprachfindung für weibliche Sexualität ist in meiner Lesart jedoch zentral in diesem Text. Denn indem Stefan sexuelle Begegnungen und deren Scripts ohne Beschönigung schildert oder auch monatliche Menstruationsschmerzen genau beschreibt, betritt sie sprachlich ein schambesetztes Feld: »Ich gehe meinen tagen entgegen. Die gebärmutter liegt verkrampft zwischen den beckenschalen. die schleimhaut an ihren innenwänden ist satt mit blut. seit drei tagen dunkelbraune tropfen, am tampon hellrote spuren. [...] Der schmerz strahlt aus, manchmal muss ich stehenbleiben« (Stefan 1976: 105).

Die Darstellung von Menstruationsschmerzen und Körpersäften hat literaturwissenschaftliche Kritiker_innen auf den Plan gerufen, die dem Text deshalb jegliche Ästhetik absprechen. So schreibt Osinski beispielsweise: »Menstruation ist

nicht unbedingt ein literaturfähiges Thema« (1998: 69). Osinski beurteilt *Häutungen* als »unter literaturästhetischen Aspekten misslungen« (1998: 70). Wie bereits erwähnt, benennt Probyn die Auswirkungen auf den Körper der schreibenden Person sehr präzise, wenn sie über schambesetzte Gegenstände schreibt. Diese können ihre Wirkung, wenn auch in indirekter Form, auch für Lesende entfalten (Probyn 2014: 321f.). Ohne zu bestreiten, dass die Ästhetik des Textes auch meine Lektüregewohnheiten herausfordert, scheint mir wesentlich, dass der Text möglicherweise gerade durch das Betreten eines schambesetzten Terrains auf Seiten der Literaturwissenschaft auch auf Ablehnung stiess. Schambesetzt ist in den 1970er Jahren bereits die Schilderung heterosexueller Scripts aus weiblicher Perspektive und dies gilt umso mehr bezüglich homosexueller weiblicher Scripts. So weist beispielsweise Marti (1993) auf den steinigen Weg öffentlicher Akzeptanz lesbischer Emanzipationsbewegungen in der Schweiz hin.

Auch die Darstellung von lesbischen Frauen in der Literatur hat sich im Schweizer Kontext erst spät etabliert (Marti 1993: 130). Puhlfürst wiederum hält für die Nachkriegssituation in Deutschland fest, dass das Ideal der nicht berufstätigen Hausfrau und Mutter das gesellschaftliche Klima damals prägte, »[l]esbische Frauen und homosexuelle Männer passten nicht in dieses von Heterozentrismus geprägte Weltbild« (Puhlfürst 2002: 177). Stefans Narration tritt gegen dieses gesellschaftliche Klima an, indem sie schamvolles Schweigen überwinden und Veränderung herbeiführen will. *Häutungen* beschreibt sowohl gegengeschlechtliche als auch gleichgeschlechtliche Sexszenen. Auch wenn Verena Stefan in Nachschlagewerken oft als Vertreterin lesbischer Literatur fungiert,³⁸ ist *Häutungen* nicht ohne Weiteres einem Kanon lesbischer Literatur zuzuordnen. Denn weiblich gleichgeschlechtliche sexuelle Handlungen sind im Kontext der Neuen Frauenbewegung nicht notwendigerweise in einem identitären Sinn als lesbische Handlungen aufgefasst worden.³⁹ Wie ich im Folgenden an Textbeispielen aus *Häutungen* diskutiere, fungieren sie vielmehr als sexuelle Handlungen, die es erlauben, die wahre, authentische weibliche Sexualität zum Ausdruck zu bringen. Heterosexuelle Scripts, so eine Textbotschaft, erweisen sich für den weiblichen Part als unterdrückerisch und beschädigend. Weibliche homosexuelle Scripts erlauben es den beteiligten Frauen hingegen, ihre authentische Sexualität zu erleben. Stefans sprachliches *taking up authority* formuliert bei der Beschreibung sexueller Interaktionen einen radikal weiblichen Blick sowohl auf das Geschehen hinsichtlich sexueller Interaktionen als auch auf deren Implikationen für damit verbundene Gefühle und Geschlechterverhältnisse.

38 So beispielsweise in Buschs und Lincks *Frauenliebe, Männerliebe. Eine lesbisch-schwule Literaturgeschichte in Porträts* (1997: 410f.).

39 Vgl. hierzu Bührmann (1995).

4.2.4 Interpersonelle sexuelle Scripts

4.2.4.1 Heterosexuelle Scripts

Im ersten Kapitel wird geschildert, wie die Ich-Figur, eine Physiotherapeutin in Berlin, sich in Dave, einen Black Panther Aktivist, verliebt. Dave führt einen Existenzkampf als Schwarzer in Berlin, er hat keine Krankenversicherung und kein Geld. Die Protagonistin erklärt sich bereit, ihn als Physiotherapeutin gratis zu behandeln. Beim Aufbruch nach Berlin hatte sie sich vorgenommen, in der Sexualität »keine sentimentalität, keine schmerzen« mehr zuzulassen und sie zu entmystifizieren als »eine leicht zu nehmende angelegenheit« (Stefan 1976: 28). Während mehrerer Wochen behandelt die Ich-Figur Dave. In ihren Augen unterscheidet er sich von den Weissen Männern, die sie bislang kannte: »er bewohnte seinen körper mehr als die meisten weissen und war von deren abgestorbener sinnlichkeit überzeugt« (Stefan 1976: 30). Daves Sinnlichkeit zieht sie an. Als sie dann zum ersten Mal mit ihm schläft, will sie ihm beweisen, dass ihre eigene Weisse Sinnlichkeit – im Gegensatz zu der Weisser Männer – nicht verkümmert ist (ibd.). Eine formal auffallende Stelle in *Häutungen*, welche die von Stefan angestrebte neue Sprache explizit inszeniert, ist die Schilderung einer sexuellen Begegnung mit Dave.

»Unterwegs bekommen wir lust, miteinander zu schlafen und gehen zu ihm nachhause. durchs geöffnete fenster weht leichte sommerluft an meine beine, wie wir erschöpft daliegen. dabei muss ich mir eine blasen-erkältung geholt haben.

Unterwegs heftet er seinen blick öfter auf meine blossen knie, legt schliesslich eine hand darauf und fragt, ob ich lust habe, mit ihm zu kommen? (geh nie mit einem fremden mann! – aber ich liebe ihn doch!) ich nicke, wir fahren zu ihm. etwas klappt nicht. der penis rutscht hinaus, Dave wird ungehalten. mein ohr schmerzt (das bisschen schmerz, wenn er mich will!). ich gebe mir mühe, alles richtig zu bewegen, bis er einen orgasmus hat. durchs geöffnete fenster weht leichte sommerluft an meine beine eisig. dabei muss ich mir eine blasen-erkältung geholt haben«

(Stefan 1976: 25).

Die Autorin ordnet diese Szene in zwei Spalten an. Die hier eingeführte Multiperspektivität wird nicht weiter kommentiert. Bei der Lektüre sollte aber wohl gefolgert werden: Rechts findet sich die Darstellung in der »neuen Sprache«, links in der Sprache, die »versagt« (vgl. auch Schulz 2012: 313).

In der Schilderung in der rechten Spalte erhalten wir eine viel genauere Beschreibung der interpersonellen und intrapsychischen Dynamiken in der sexuellen Interaktion. Dort wird benannt, wie die Szene von weiblicher Seite erlebt wird, einschliesslich der auftretenden Irritationen. Auch weitere Szenen mit Dave (und anderen) zeigen: Es ist Aufgabe der weiblichen Seite, den männlichen Partner zum Orgasmus zu bringen, egal, wie sie sich dabei fühlt. Das Unbehagen entsteht beim weiblichen Ich bereits bei der Frage, ob sie Lust habe, mit ihm mitzugehen. Sie geht dennoch mit. Als sich dann in der sexuellen Interaktion zeigt, dass sie aufgrund von Ohrenscherzen doch nicht wirklich Lust hat, bringt sie dies ebenfalls nicht zum Ausdruck. Sie reagiert auf Daves Verärgerung mit der Übernahme seiner Perspektive: Seine Lust soll auf jeden Fall befriedigt werden, sie bemüht sich, ihre Bewegungen so auszuführen, dass er zum Orgasmus kommt. Nicht nur erreicht das weibliche Ich selber so keinen Orgasmus, sondern zusätzlich zu ihren Ohrenscherzen holt sie sich in dieser Szene auch eine Blasenerkältung. Warner (2009: 11f.) bringt ein, dass Stellen wie diese den Bekenntnischarakter des Textes besonders unterstreichen. Da in der rechten Spalte eine Sprache der Unvermitteltheit (*immediacy*) eingesetzt werde, die eine besondere Nähe zwischen der Autorin und den Lesenden herstelle, werde bei den Lesenden hier der Wunsch von Intimität und Solidarität mit der Autorin wachgerufen. Die zusätzlichen Informationen, die in der rechten Spalte aufgeführt sind, stellten gleichsam dar, »was wirklich geschah« (Warner 2009: 12). Zumindest macht Stefan hier das Angebot, sich auf die innere Wahrheit der Protagonistin einzulassen, auch wenn vielleicht nicht alle Lesenden der Möglichkeit zur intimen Teilnahme an dieser Wahrheit in einem solidarischen Sinn folgen mögen. Die Anmerkungen in Klammern geben also darüber Auskunft, was das Ich wirklich denkt, auch über innere Widerstände. Das Ich zeigt sich in dieser Szene als affektiv und gesundheitlich verletzlich – eine Verletzlichkeit, die vom Gegenüber in keiner Weise wahrgenommen wird. Der Text bietet hier kein neues interpersonelles sexuelles Script, sondern verweist durch die Offenlegung affektiver und körperlicher Verletzlichkeit, die von männlicher Seite ignoriert wird, auf die Einseitigkeit des bestehenden Scripts. In ihrer Beziehung mit Dave stellt die Ich-Figur mehr und mehr fest, dass sie ihre sexuellen Interaktionen nicht mehr als »leicht zu nehmende angelegenheit« empfindet. Dave erteilt in der sexuellen Interaktion gefühlsstumm ungeduldige Anweisungen, was Stefan folgendermassen auf den Nenner bringt: »Dave bekämpfte die herrschaft der weissen über die schwarzen und stellte täglich die herrschaft der männer über die frauen neu her« (Stefan 1976: 35). Sie beendet die Beziehung, in der sie lediglich zum »spiegelbild der männlichen verkümmernung« (Stefan 1976: 38) geworden sei.

Die hier beschriebene Konstellation lässt sich in die Kritik der damaligen Frauenbewegung einordnen, dass eine gute Sexualität an weibliche Emotionalität geknüpft sei, die durch männliche Dominanz und Gewaltförmigkeit in der Sexualität nicht zur Geltung kommen könne. Das Ich betont, dass auch Dave als Schwarzer diese Form der Sexualität praktiziere, wenngleich er selbst unter der Gewalt der Diskriminierungen durch Weiße leide. So wird er zwar von Weißen unterdrückt, bleibt aber seinerseits in seinem unterdrückerischen männlichen sexuellen Script ein Repräsentant des Patriarchats. Da die Hauptfigur mehr und mehr unter dieser Sexualität zu leiden beginnt, trennt sie sich von ihm.

Die Ich-Figur benennt in der Folge eine Reihe sexueller Begegnungen, die aufzeigen, wie sehr die weiblichen Scripts den männlichen untergeordnet sind: Das männliche Begehren wird befriedigt, das weibliche Ich passt sich den männlichen Wünschen an und stellt eigene Bedürfnisse ganz zurück:

»Der eine mochte die beine geschlossen, der andere offen und flach, der nächste offen und um seinen rücken –

Und ich hielt die beine geschlossen oder offen und flach oder offen und um seinen rücken.

Der eine wollte die ganze nacht durchmachen, der andere konnte nur einmal –

Und ich machte die ganze nacht durch oder konnte nur einmal. [...]

Der eine konnte nur in seinem bett einschlafen, der andere musste sich weg-drehen, der nächste wollte dicht beisammen liegen –

Und ich schlief nur in meinem bett ein oder drehte mich weg oder blieb dicht beisammen liegen«

(Stefan 1976: 42).

Männliche Dominanz und weibliche Passivität, die zu Beginn ihres Lebens in Berlin noch als selbstverständlich angenommen werden, führen die Protagonistin mehr und mehr zu einer Rebellion gegen bestehende Zustände. Im Narrativ der Protagonistin sind diese Erlebnisse Ausgangspunkt einer persönlichen Veränderung.

Nach der Trennung von Dave und mit der Erfahrung, dass vom weiblichen Part erwartet wird, sich dem männlichen sexuellen Script unterzuordnen, ist Verushka auf der »suche nach einem menschlichen mann« (Stefan 1976: 43). Da begegnet sie Samuel. »Samuel habe ich als herzlichen menschen kennengelernt. er strahlte wärme und sinnlichkeit aus. ich nahm an, dass es mit ihm möglich wäre, sich auf halbem weg zu treffen« (Stefan 1976: 44). Doch auch mit Samuel gelingt es nicht, sich affektiv auf halbem Weg zu begegnen, da er seinen Gefühlen keinen Ausdruck verleihen kann. »hilflos flattert er mit seinen gestutzten gefühlen« (Stefan 1976: 45) – so beschreibt die Protagonistin Samuel in ihrer ersten sexuellen Begegnung. Dies führt dazu, dass sie die ganze Gefühlsarbeit zu leisten hat. »ich gebe die hoffnung nicht auf, dass er mir vielleicht doch entgegen kommt. [...] ich gehe unentwegt auf ihn zu am äquator entlang rings um die erdkugel, während unsere körper schon

in bewegung geraten« (Stefan 1976: 45). Auf affektiver Ebene zeigt sich der männliche Part als nicht in der Lage, seinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen. So muss das weibliche Ich einen unendlich weit erscheinenden Weg zurücklegen, um emotional beim männlichen Gegenüber anzukommen. Das Ergebnis ist, wie in vielen bisherigen sexuellen Erfahrungen des Ichs, dass der männliche Part einen Orgasmus erlebt, es aber nicht: »längst ist meine erste lustwelle abgeebbt, stehen geblieben. Samuels gesicht löst sich auf. es ist dieser verfluchte genitale ernst, den ich nie verstanden habe. Dass ich keinen orgasmus gehabt habe, bleibt [...] unerwähnt im zimmer stehen« (Stefan 1976: 46). Auch mit diesem Sexualpartner bleibt also ein Ungleichgewicht bestehen: Das Ich verausgabt sich emotional, um eine Nähe herzustellen, die nur die männliche Lust vollständig befriedigt. Samuel kommt zwar zum erwünschten sexuellen Höhepunkt, kann sich aber auf Ebene der Gefühle nicht zeigen. So entsteht keine dialogische sexuelle Begegnung. Wie bereits mit Sedgwick und Frank dargelegt, folgt Sexualität nicht einfach einer »on/off«-Logik, sondern einem komplexeren Modell von »potent/impotent« (2003: 101f.). Affekte und sexuelle Handlungen werden als gegenseitig konstitutiv füreinander konzipiert. In diesem Sinne ist die hier geschilderte sexuelle Begegnung als »impotent« einzustufen. Dennoch: Das Ich benennt, zumindest potentiell, am Ende dieser Szene eine eigene Zufriedenheit und eine gemeinsame Nähe: »vielleicht spannt sich manchmal zufriedenheit vor die fenster. [...] sein gesicht liegt in meine achselhöhle gebettet. meine augen füllen die dunkelheit« (Stefan 1976: 47). Diese Zufriedenheit speist sich aus dem Wunsch, »Ein fleisch [zu] werden« und dabei »Von jemandem erkannt [zu] werden [...] einmalig und unwiederholbar« (Stefan 1976: 47). So bleibt zumindest die Hoffnung auf eine dialogische, sowohl emotional wie auch sexuell »potente« Form interpersoneller sexueller Scripts bestehen – eine Hoffnung, die sich aber im Lauf der Beziehung immer weniger erfüllt. Die Protagonistin kann zwar mit Samuel darüber sprechen, »dass frauen und männer zerstörerisch miteinander umgehen, was sich nirgends so nachhaltig wie in ihrer sexualität äussert« (Stefan 1976: 36). Die Dringlichkeit ihres Wunsches, dass er eine männliche Emotionalität auch unter Männern entwickeln sollte, um sein Gefühlsleben zu stärken, versteht Samuel jedoch nicht: »Du kannst nicht verlangen, dass ich mich auch noch privat mit einem mann befasse!« (Stefan 1976: 36). Doch für das Ich in diesem Text ist die Wahrheit des Selbst an eine Emotionalität in der Sexualität gebunden, die auch zwischen Männern entwickelt werden müsste: »Wann werden männer anfangen, mit andern männern über ihr persönliches leben zu sprechen, andere männer zu berühren, wenn sie die wärme eines menschen spüren möchten? dafür sind frauen da [...]« (Stefan 1976: 36).

Wie in Kapitel 1.1 diskutiert, hat Foucault (1995) die enge Verknüpfung von Sexualität und Wahrheit im 20. Jahrhundert theoretisch mit dem Begriff des Sexualitätsdispositivs gefasst. Stefans *Häutungen* lässt sich als eine Inszenierung der im Sexualitätsdispositiv angelegten Annahme der Gleichsetzung von Sexualität

und Wahrheit lesen. Gleichwohl lässt sich hier eine spezifische Verschiebung dieses Dispositivs in der Frauenbewegung der 1970er Jahre ausmachen: Der bisherigen, innerhalb der heterosexuellen Matrix praktizierten interpersonellen Sexualität wird die Erfüllung eines Wahrheitsanspruchs abgesprochen, da letztendlich nur die »gute« weibliche Sexualität in der Verbindung von Emotionalität und Körperlichkeit diese Wahrheit freizulegen vermag. Samuel tritt in sexuellen Szenen zwar nie als gewalttätig in Erscheinung, aber affektiv ist er nicht in der Lage, sein weibliches Gegenüber zu erkennen und in gleicher Weise zu befriedigen, wie sie ihn zu befriedigen vermag. Somit wird er auch seiner eigenen Wahrheit nicht näherkommen. Die männlichen Figuren des Textes werden allesamt als in ihrer Sexualität defizitär beschrieben, weil sie in der sexuellen Begegnung nur sich selber wahrnehmen können: »*Nach wie vor kann ein mann seine verkümmernung in die vagina einer frau entleeren, ohne dass sie als person in seiner wahrnehmung vorkommt*« (Stefan 1976: 35, Hervorhebungen im Original). Der Emanzipationsschritt weg von Samuel liegt für die Ich-Figur nicht zuletzt darin zu erkennen, dass alle ihre bisherigen sexuellen Beziehungen mit Männern auf einer affektiven Ungleichheit fussten, die es dem weiblichen Part nicht erlaubte, in der sexuellen Begegnung der eigenen Wahrheit näher zu kommen. Die bislang von ihr erlebten und in der Heterosexualität praktizierten Scripts basieren auf einer Ungleichheit, die dies verhindert. So erweist sich die solchen Scripts inhärente Wahrheit als eine, die patriarchalen Bedingungen unterworfen und damit letztlich »impotent« ist, und die Protagonistin versucht nun, weibliche interpersonelle sexuelle Scripts für eine authentische weibliche Wahrheit freizulegen. Sie will den Zustand, den sie mit »Schattenhaut« bezeichnet, überwinden (Stefan 1976: 41).

4.2.4.2 Sexualitätsmüdigkeit

Nachdem die Ich-Figur bei Samuel ausgezogen ist, setzt sie »die droge sexualität« (Stefan 1976: 72) ab, sie ist »sexualitätsmüde« (Stefan 1976: 57). Dieser Vorgang wird als Entzug geschildert, weil die »sucht, teil eines paares zu sein« (Stefan 1976: 74), ausgemerzt werden müsse. Dabei ist die Hauptfigur mit grossen eigenen Widerständen konfrontiert: »das hiess über den eigenen schatten springen, in eine andere haut schlüpfen, sich erst von der alten haut trennen, von allein löste sie sich nicht« (ibd.). Die Abkehr von gängigen heterosexuellen Scripts erweist sich also als grosser Willens- und Kraftakt. Die Metapher der Haut steht für ein sich leiblich manifestierendes Empfinden, das einen schmerzhaften Prozess bedeutet, will sich die Ich-Figur von der alten Haut trennen. Wesentlich erscheint mir hier, dass die Autorin damit die Intensität heterosexueller Scripts nicht negiert – sie setzt diese mit Drogen gleich, was ein ekstatisches, rauschhaftes Erleben einschliesst. Erneut kritisiert sie diese Praxen aber als alleine auf die Befriedigung des Mannes ausgerichtet: »Frau kann sich mit einem mann eher der täuschung hingeben, dass sexua-

lität in dieser gesellschaft lebbar sei. männer haben gelernt, ihre bedürfnisse in genitalen handlungen umzulenken und sie in einem raschen koitus zu befriedigen. sie haben befriedigung so definiert. frauen haben mitgemacht. [...] die verkümmernung wird vorangetrieben« (Stefan 1976: 75). Um die sexuelle weibliche Verkümmernung zu überwinden und dem raschen sexuellen Koitus zur männlichen Befriedigung zu entgehen, nimmt die Protagonistin den Verlust gesellschaftlicher Anerkennung im Rahmen heteronormativer Geschlechterverhältnisse auf sich: »sicherheit, geborgenheit und gesellschaftliche anerkennung sacken zusammen« (Stefan 1976: 75). Mit den Begriffen der Verkümmernung und der Sexualitätsmüdigkeit greift Stefan die in der Freudschen Psychoanalyse gängige Vorstellung auf, dass weibliche sexuelle Scripts im Vergleich mit männlichen sexuellen Scripts weniger von Begehren und dem Drang nach dessen Befriedigung bestimmt seien. Doch schreibt sie die Ursachen dafür um, indem sie Sexualitätsmüdigkeit und Verkümmernung nicht mehr mit der weiblichen Psyche, sondern mit gesellschaftlichen Machtstrukturen und Abhängigkeitsverhältnissen begründet. Indem sie diese Diskurskonstellation gesellschaftlich einbettet und dabei offen legt, dass die männliche Dominanz in sexuellen Scripts vor allem in der männlichen gesellschaftlichen Vormachtstellung liegt, wird die Verkümmernung vor allem in gesellschaftlichen Verhältnissen verortet, wie im Unterkapitel 4.2.5.2 zu kulturellen Scripts weiter ausgeführt wird.

4.2.4.3 Weibliche gleichgeschlechtliche Scripts

Parallel zur Ablösung von Samuel nähert sie sich Fenna in der Frauengruppe immer mehr an. Doch diese Annäherung verläuft zögerlich, die beiden Frauen verfolgen die gegenseitig wachsende Zuneigung skeptisch, ein weibliches gleichgeschlechtliches Script steht, so ihre Wahrnehmung, nicht zur Verfügung: »Wir befanden uns in einem leeren feld. wir wollten nicht nachahmen, sondern aus uns heraus, aus dem erotischen rohstoff zwischen uns neue wege und handlungen formen. die leere wirkte verwirrend« (Stefan, 1976: 81; vgl. hierzu auch Steinhauer 2008: 70). Mit dem Wissen um diese wachsende Zuneigung beginnt in *Häutungen* das Kapitel »AUSNAHMEZUSTAND«. Es steht unter dem Vorzeichen einer Veränderung, die zu Beginn dieses Kapitels in einem Dialog zwischen der Protagonistin und einer Freundin festgehalten wird. Es ist eine der Stellen, an der die Programmatik in den Vordergrund tritt und, was die Ideologie der Form betrifft, einen Gestus annimmt, der einen Wahrheitsanspruch formuliert. So wird beispielsweise Samuels Haltung als marxistisch patriarchal kritisiert.⁴⁰ Bezüglich weiblicher Sexualität ist der Be-

40 Becker kritisiert diese Szene wie folgt: »An dieser Stelle [...] arten die Antworten ins präskriptiv Behelrende aus« (1992: 89). Ich pflichte Becker bei, dass Stefan hier – ähnlich dem Vorwort – in einen stark programmatischen Sprachgestus verfällt. Dennoch würde ich diese Tonlage nicht als Ausartung bezeichnen. In der Kritik an Stefan ein solches Vokabular einzusetzen, erscheint mir fragwürdig.

ginn dieses Kapitels insofern programmatisch, als die Suchbewegung, die noch im letzten Kapitel in ihrer Beziehung zu Fenna formuliert und eine sexuelle Begegnung in der Schwebelage gelassen hatte, hier in eine positive Begründung weiblicher gleichgeschlechtlicher Scripts umschlägt: »wie hätte ich wissen können, wie es ist, mein Gesicht in Brüste zu betten? ich erfahre etwas über mich selber, wenn ich mit einer andern Frau zusammen bin. [...] erstmalig fließt ein Gefühl von Aufmerksamkeit, Stärkung und Anteilnahme nicht nur von dir weg, sondern auch zu dir zurück« (Stefan 1976: 84f.). Die neuen, veränderten Merkmale der sexuellen Scripts unter Frauen liegen also in der gegenseitigen Aufmerksamkeit, Stärkung und Anteilnahme, im Sinne Bachtins sind sie dialogisch. In den Beziehungen zu Männern traten diese Merkmale nicht in Erscheinung. Die emotionale Geborgenheit, die dadurch entsteht, erlaubt es der Protagonistin zu glauben, dass Fenna ihren Körper schön findet (Stefan 1976: 88).⁴¹ Dies bewirkt ein anderes Selbstverhältnis zu ihrem Körper: Endlich kann sie ihn auch selber ohne Scham betrachten und mehr und mehr in seiner Beschaffenheit positiv wahrnehmen. Sexuelle Berührungen und Interaktionen zwischen den beiden Frauen müssen aber erst erlernt werden, zuerst bewegen sie sich »eckig um einander herum« (Stefan 1976: 90). Zaghafte entwickeln sie ein neues erotisches Script:

»Stückchen für Stückchen, Schwesterchen
 leben für leben
 Versteinerung für Versteinerung
 Vergangenheit für Vergangenheit
 Fingerkuppe für Fingerkuppe
 Angst für Angst
 Nähe für Nähe
 Lächeln für Lächeln
 Wort um Wort
 Haut um Haut
 Zuneigung um Zuneigung
 O Schwesterchen
 du wirst staunen, was für Berge wir zusammentragen!«
 (Stefan 1976: 95).

41 Classen und Göttle kritisieren zu Recht, dass Stefan den Anspruch an weibliche Körper, im Kontext sexueller Begegnungen schön sein zu müssen, damit nicht zurückweist, sondern lediglich in anderer Weise rahmt (1979: 57). Sich seiner eigenen Schönheit versichern zu können »soll durch die Zauberformel Frau = Natur = Schönheit gelingen, ohne daß es notwendig würde, den Begriff der Schönheit auf seine Tauglichkeit für die Entwicklung weiblicher Individualisierung zu prüfen« (Classen und Göttle 1979: 57).

In der Beschreibung der sexuellen Annäherung der Protagonistin und Fenna wechselt Stefan vermehrt in die Gedichtform. An dieser Stelle wird die Zögerlichkeit der entstehenden Nähe durch die poetische Wiederholungsstruktur und die syntaktische Aneinanderreihung von Substantiven erreicht, die immer wieder ein Innehalten bewirkt. Ein Innehalten, das die innere Versteinerung der beiden »Schwestern« auf dem Weg zueinander aufgreift. Diese muss in der Annäherung der Körper und Emotionen behutsam überwunden werden.

An anderen Stellen wird Stefans Sprache prosaisch und explizit: »wie sollten wir die lippen zwischen unsern beinen berühren küssen und ansehen? [...] der eigenen hand, der männlichen hand, dem penis, dem männlichen mund wird gestattet, was frauen untereinander verboten ist. [...] Die hand auf dem weg zur klitoris einer andern frau legt jahrhunderte zurück. sie kann sich tausendmal verirren, oder erstarren. sie kämpft sich durch brocken von zivilisation« (Stefan 1976: 97). Textstellen wie diese haben der Autorin die Kritik einer Mythologisierung von Weiblichkeit, die auf der Setzung einer weiblichen Natürlichkeit gründet, eingetragen (Classen und Göttle 1979; Weigel 1987). In der Tat suggeriert der Text hier, dass »vor Jahrhunderten« ein Wissen über weibliche gleichgeschlechtliche Sexualität bestand, das von zivilisationsbedingten Hemmnissen befreit werden könne. So wird die darin zum Ausdruck kommende »gute« weibliche Sexualität mit einem Ursprung versehen, der in weit zurückliegenden Zeiten eine grössere Nähe der Frauen zu ihrer weiblichen Sexualität suggeriert. Das Merkmal der gegenseitigen Aufmerksamkeit wird im Text als lediglich unter Frauen mögliche dialogische sexuelle Begegnungsform gesehen und erlebt. Die beiden Frauen stellen immer wieder die Frage, wie das künstlerische und berufliche Engagement mit ihrer Beziehung unter einen Hut zu bringen sei. Dabei muss die Protagonistin stets um eine Sprache ringen: »es war schwerarbeit für mich, reden zu lernen« (Stefan 1976: 100). Wichtig ist ihr, dass Sexualität – nicht wie in ihren früheren Männerbeziehungen – die Verständigung nicht ersetzt: »Sexualität war für uns nie eine rückzugsmöglichkeit, keine ersatzsprache für alles unausgesprochene, [...] das zusammen sein forderte den raum vieler stunden. unsere zärtlichkeiten waren weitschweifig. in der zeit, in der wir uns einmal küssten, hatte sich früher ein koitus abgespielt, und ich stand schon wieder angezogen vor seiner tür« (Stefan 1976: 100). Eine der Metaphern, die Stefan für ihre gleichgeschlechtlichen Scripts findet, lautet Mütterlichkeit – jenseits von Mutterschaft, »mütterlichkeit als allgemein menschliche eigenschaft« (Stefan 1976: 104). Weiblichkeit wird in der Sexualität hier also jenseits von Reproduktion mit Mütterlichkeit verbunden und beide Begriffe werden wiederum mit weiblicher Natürlichkeit gerahmt, so etwa durch die Metaphorisierung der Brüste als »zwei zartbraune weiche kürbisse« (Stefan 1976: 119). Die sprachliche Revolutionierung des weiblich gleichgeschlechtlichen sexuellen Scripts bewegt sich hier in Zuordnungen zu Natur, Natürlichkeit und Mütterlichkeit, die bereits in der zeitgenössischen Kritik eine Polemik erzeugt haben. Classen und Göttle monie-

ren anhand der Metapher des Kürbisses, dieser Rückgriff auf die Natur sei »satt-sam bekannt als triviales Repertoire« (Classen und Göttle 1979: 55). Der »schielende Blick« (Weigel 1983), der in der gleichzeitigen Partizipation an bereits bestehenden Scripts und dem Anspruch auf Neuerung besteht, rekuriert hier auf Prä-Texte, die von einigen Vertreterinnen der Neuen Frauenbewegung scharf kritisiert werden – auch wenn Stefan gerade im Rückgriff auf die Natur beabsichtigt, Weiblichkeit mit neuer Bedeutung auszustatten. Classen und Göttle sehen hier eine Trivialisierung statt einer Neucodierung. Jedenfalls lässt sich festhalten, dass die Autorin bei der Sprachfindung für eine spezifisch weibliche Naturnähe und Natürlichkeit die Dichotomie männlich/weiblich nicht zu überwinden sucht, sondern sie durch diese Referenzen verstärkt. Die kategoriale Unterscheidung von Männlichkeit und Weiblichkeit und eine auf Natürlichkeit und Mütterlichkeit zurückgehende Weiblichkeit in der Sexualität, die bei Männern verkümmert ist, lassen sich somit als eine Naturalisierung der Geschlechterdifferenz und eine affektive Überhöhung der Natur für weibliche gleichgeschlechtliche interpersonelle sexuelle Scripts lesen.

4.2.5 Kulturelle sexuelle Scripts

4.2.5.1 *Shaming* des weiblichen sexuellen Körpers

Sexualität, dies wird in *Häutungen* häufig thematisiert, ist in Normen kultureller Scripts eingebunden, die von der Gesellschaft tradiert und von den Medien verbreitet werden. Dabei werden für die Geschlechtergruppen je entsprechende Vorschriften kulturell ausgeformt und von diesen erlernt: »Wir wissen aus büchern filmen und erfahrungen, die das wissen aus büchern und filmen bestätigt haben, was sie/er will. wir handeln und reagieren danach. wir reagieren darauf, dass sie/er weiss, was er/sie mag. wir verlassen uns darauf, dass das, was wir aus büchern und filmen und erfahrungen wissen, auch stimmt« (Stefan 1976: 45).

Die eigene Körperwahrnehmung des Ichs, so erfahren wir in einer Rückblende, war in der Adoleszenz durch ein Ungenügen bezüglich herrschender Normen gekennzeichnet: »[der körper] entsprach nicht den vorschriften. er sah nicht jugendlich aus. er hatte keine gute figur. [...] in meinen tagträumen war ich stets »gut gebaut«, schmal, flach« (Stefan 1976: 10). Das *shaming*⁴² weiblicher Körper, die nicht den gängigen Vorschriften entsprechen, ist ein wichtiger Ausgangspunkt des Textes. Gegen diese Wahrnehmung weiblicher Körper schreibt der Text vehement an, indem er erst einmal die Wirkmächtigkeit der Normen und deren negative Auswirkungen für die Selbstwahrnehmung weiblicher Körper thematisiert. Eine im Lauf

42 Ich behalte hier und auch in der Folge den englischsprachigen Begriff bei, weil damit zum Ausdruck kommt, was im Deutschen etwa dem Ausspruch »du solltest dich schämen« wohl am nächsten kommt. Übersetzungen wie »anprangern« oder »der Lächerlichkeit preisgeben« geben diesen Bedeutungsaspekt des Englischen nicht wieder.

des Texts immer deutlicher werdende Zurückweisung von weiblicher Körperscham ist symptomatisch für *Häutungen*.

In einer Rückblende auf ihre Defloration beschreibt Verushka, dass sie sich damals vor allem besorgt fragte, welchen Eindruck ihr nackter Körper auf das männliche Gegenüber machte: »draussen im öffentlichen leben konnte ich die aufmerksamkeit auf das schmale gesicht lenken, die kleinen hände, lächelnd. doch jetzt ging es um brüste und becken und beine. es gab keine möglichkeit, etwas zu vertuschen« (Stefan 1976: 13). Wenn der nackte weibliche Körper dem männlichen Blick also in der Sexualität nicht genügen kann, weil er niemals perfekt ist, dann ist die Unterordnung weiblicher Bedürfnisse gleichsam Kompensation für die diesem defizitären Körper anhaftende Scham. So steht bereits die Deflorationsszene prototypisch für eine sexuelle Begegnung, in der die Aktivität und Befriedigung auf der Seite des Mannes und Passivität auf der Seite der Frau liegt (vgl. Stefan 1976: 14). Diese Szene ist eng an eine weibliche Scham gegenüber dem eigenen, ästhetischen Normen nicht genügenden Körper in der Sexualität geknüpft. Eine Scham, die im sexuellen Akt zu einem kulturell kodierten Moment wird, das eine positive weibliche Körperwahrnehmung hemmt. Sie entfaltet ihre Wirkmächtigkeit dadurch, dass sie die Bedürfnisse der weiblichen Seite in Grenzen hält und der männlichen Seite die aktive und dominante Rolle der eigenen Bedürfnisbefriedigung zusichert. Diese affektiven Dynamiken kommen nicht nur in sexuellen Interaktionen zum Tragen, sondern auch beim Gynäkologen. In einer weiteren Szene, einer gynäkologischen Untersuchung, fordert der Arzt von der Protagonistin, Schmerz auszuhalten: »das bisschen schmerz werden wir ja wohl aushalten! [...] für sowas können wir keine narkose geben, was bilden sie sich denn ein« (Stefan 1976: 14, Hervorhebung im Original). So muss sie sich herablassenden Bemerkungen durch den Gynäkologen⁴³ aussetzen, als sie ihren Schmerz während seiner Untersuchung ihrer Vagina zum Ausdruck bringt. Stefan benennt hier eine weitere spezifische Form von *shaming*, die in kritischer Perspektive erzählt wird. Sogar bei der Untersuchung des weiblichen Genitals stellt der männliche Arzt die Regeln für »adäquates« Schmerzempfinden auf und massregelt die Protagonistin für ihre subjektiv empfundenen Schmerzen. Aufgrund des untersuchten Körperteils ist die Situation prinzipiell sexualisiert und dieses Verhalten deshalb für die weibliche Patientin doppelt beschämend, da sie sich nackt und ungeschützt den Handlungen

43 Das *Frauenhandbuch Nr. 1* tritt explizit gegen den Aspekt der Unterordnung der Patientin unter den männlichen Gynäkologen an. Der Arzt und der medizinische Apparat werden als weiterer Ausdruck patriarchaler Unterdrückung interpretiert. »Wir Frauen müssen uns selbst dazu befähigen, das, was mit uns gemacht wird, fachlich beurteilen zu können. Wir müssen lernen, irgendwelchen Fachidioten, seien es Gynäkologen oder Pillenfabrikanten [...], auf die Finger zu schauen« (Brot & Rosen 1972: 4).

und dem Blick des Arztes auszusetzen hat. Die Wahrheit über den eigenen Körper und die eigene weibliche Sexualität zu finden, bedeutet also auch, sich gegen gynäkologische Formen des *shaming* zur Wehr zu setzen, um dadurch die Selbstwahrnehmung des Körpers aus den durch Scham errichteten Grenzen zu führen.

Ebenso führen Alltagsszenen im öffentlichen Raum in Berlin, wie die nun im Folgenden diskutierte, das Ich mehr und mehr dazu, die angestauten Schamgefühle in Wut zu übersetzen. So beschreibt das Ich zu Beginn von *Häutungen* ihren Heimweg an einem warmen Tag in Berlin. Die Protagonistin passiert eine Gartenkneipe und wird dort von einem empörten männlichen Gast verbal sexuell belästigt, indem er ihr nachruft: »also, sag mal, mädchen, wo hast du denn deine brust hängen?« (Stefan 1976: 7). Sie rettet sich in ihren Hauseingang mit dem Wunsch »einmal zurück schlagen können, nicht ständig empörung um empörung in mir aufschichten!« (Stefan 1976: 8). Das öffentliche *shaming* der Hauptfigur durch den leicht angetrunkenen Gast, da ihre Brüste nicht mit einem Büstenhalter in Form gebracht, sondern ihre Konturen unter einem ärmellosen Unterhemd sichtbar und beweglich sind, erntet zustimmendes Gelächter in der Runde. Die Anrede »Mädchen« stellt eine vermeintliche Vertrautheit zwischen der Angesprochenen und dem Sprechenden her, die aber nur dazu dient, den Vorwurf in der sexistischen Abwertung zu verstärken. Affektiv haftet die Scham noch an ihr, auch wenn sie, zu Hause angekommen, die verbale Attacke in Wut und den dringenden Wunsch transformiert, den »aufstand der frauen« (Stefan 1976: 9) herbeizuführen. Sie versucht, ihrer Wut am Schreibtisch mit der Formulierung eines Textes Ausdruck zu verleihen. Doch gleichzeitig stellt sie sich hier auch die Frage, ob dieser Aufstand mit der Kraft des Wortes zu schaffen sei: »als ob das aneinander reihen [von buchstaben] diesen tag näher bringen würde! als ob der aufstand der frauen sache eines tages wäre!« (ibid.). Wie bereits erwähnt, spricht der Erfolg des Textes dafür, dass Stefan mit *Häutungen* zumindest einen wesentlichen Beitrag zur sozialen Bewegung des Feminismus im deutschsprachigen Raum der 1970er Jahre geleistet hat, wie ich im Folgenden ausführen werde.

Die Zurückweisung einer von Scham und Unterordnung geprägten weiblichen Sexualität wird im Lauf des Textes, wie bereits anhand der Beziehungen zu Dave und Samuel dargelegt, zu einer immer grösseren Skepsis gegenüber dem für weibliche Scripts schambesetzten heterosexuellen Geschlechtsakt. Wie bereits erwähnt, definieren Sedgwick und Frank Scham als aus einer doppelten Emotion zusammengesetzt, aus Interesse und Freude sowie aus einer gleichzeitigen Behinderung dieser Affekte (2003: 97). Diese Behinderung errichtet eine Grenze zwischen dem Selbst und seiner Umgebung, die es auf sich zurückverweist und somit in Grenzen hält. Weibliche Scham entsteht auf der Ebene kultureller sexueller Scripts vor allem durch das *shaming* des im männlichen Blick immer wieder als unvollkommen in Erscheinung tretenden weiblichen Körpers und ist deshalb in ihrer stigmatisierenden Wirkung machtvoll. Die Befreiung von diesem *shaming* verspricht in

Häutungen, das weibliche sexuelle Script aus den von Scham errichteten Grenzen hinauszuführen.

4.2.5.2 Der heterosexuelle Orgasmus im Patriarchat

Bei der Darstellung des heterosexuellen Orgasmus ist im ersten Kapitel eine Ambivalenz lesbar, die sich im Lauf des Textes mehr und mehr verliert. In den sexuellen Begegnungen mit Samuel räumt die Protagonistin noch ein, dass es im Orgasmus um die Hoffnung gehe, dass »die verloren gegangene eigenkörperlichkeit durch die hände eines geliebten wieder zum leben erweckt« (Stefan 1976: 17) würde. So ist die Antwort auf die Frage, was der Orgasmus bedeute, zu Beginn von *Häutungen* noch positiv: »was ist ein orgasmus? [...] spüren, warm werden, sein. alle falten des körpers öffnen, nicht mehr zusammenziehen und anspannen müssen. Ein ganzer mensch werden« (Stefan 1976: 17, Hervorhebung im Original). Die Protagonistin in *Häutungen* spricht im Lauf des Textes immer wieder die Sehnsucht an, wieder ganz werden zu wollen. Den Ursprung ihrer persönlichen Ganzheitsvision lokalisiert sie in einer Kindheitserinnerung: Beim allabendlichen Waschen als Vorschulkind wurde ihr jeweils in der Küche eine Schüssel mit warmem Wasser hingestellt. »in einer dieser abendlichen stunden war es, dass das gefühl, tatsächlich lebendig zu sein, sich so heftig in mir ausbreitete, dass ich reglos stehenblieb. sekundenlang fühlte ich deutlich jede faser und jede pore der haut, die meinen körper umschloss. blitzschnell flossen die prickelnden poren wieder zu einer ganzheitlichen empfindung zusammen, die neu für mich war. so muss es gewesen sein, als der erste mensch geschaffen wurde« (Stefan 1976: 9). Der Text postuliert also eine körperliche Ganzheitserfahrung, die in der Kindheit erlebt wurde und die für eine ursprüngliche, menschliche Lebendigkeit steht, die nur in seltenen Momenten erfahrbar ist. Ein Schöpfungserlebnis, das in einer diffus bleibenden Menschheitsgeschichte verortet wird. Dies bedeutet in der Argumentation des Textes, dass diese Ganzheitlichkeit, die durch Sozialisation und durch den Umgang der Geschlechter miteinander verlorengegangen ist, wieder aufgespürt, wieder entdeckt werden kann. Wird diese Empfindung zu Beginn des Textes noch mit dem heterosexuellen Orgasmus verbunden und damit an die zeitgenössische, vor allem in linken Kreisen kultivierte Vorstellung einer befreiten Sexualität angeknüpft (Herzog 2005: 284f.), so wird in *Häutungen*, wie bereits am Beispiel von Samuel dargelegt, schon bald eine Kritik an gängigen sexuellen Praxen auch der 68er-Bewegung als einer auf Ungleichheit basierenden Geschlechterordnung formuliert (vgl. Bührmann 1995: 104f.). In ihrer im zweiten Kapitel beschriebenen Trennungsphase von Samuel kritisiert sie die Orgasmusfixierung in heterosexuellen Scripts: »Der orgasmus ist aufgebläht worden. er hat die sexualität platt gedrückt. er ist oft das einzige, was von ihr übrig geblieben ist. alles andere wird darüber vergessen, bis hin zu der frage, was ein orgasmus eigentlich ist, und welche bedeutung er für die menschliche verständi-

gung haben könnte« (Stefan 1976: 71). Sie kommt zum Schluss: »Ein koitus ist, in den gelernten und praktizierten formen ein zu ärmliches unterfangen, um glück zu produzieren« (Stefan 1976: 72).

Stefan nennt im Vorwort von 1994 als für *Häutungen* prägende Lektüren unter anderem *Sexus und Herrschaft* von Millet (1971) und *Der weibliche Eunuch* von Greer (1970). Bührmann legt in ihrer Studie zur Sexualitätsdebatte in der Neuen Frauenbewegung dar, dass sowohl die von Greer wie auch die von Millet repräsentierte Position einen natürlichen, biologischen Kern von Sexualität annehmen: »Ein authentischer und gleichzeitig subversiver Sexualtrieb, der allerdings im Patriarchat deformiert und verstümmelt wird« (Bührmann 1995: 118). Beide Positionen grenzen sich – wie auch die Sexual Script Theory – dezidiert von der Psychoanalyse ab. Greer vertritt eine sexualrevolutionäre Position, Millet eine »orgasmologische Position [...], da sie sich zum großen Teil an den Erkenntnissen der empirischen Sexualwissenschaften orientiert« (Bührmann 1995: 119). Auch Alice Schwarzers *Der kleine Unterschied und seine großen Folgen* von 1975 lässt sich in die damalige orgasmologische Position einordnen, da sie den Orgasmus mit Verwissenschaftlichung verband und für die weibliche Erregbarkeit der Klitoris plädierte. Sie griff die Botschaft der Sexualwissenschaften auf, dass Sexualität erforschbar, machbar und veränderbar sei (Schmincke 2015: 209). Dabei vollzog sie eine Trennung der guten, emotionalen Sexualität der Frauen gegenüber einer unterdrückerischen, gewaltförmigen Sexualität der Männer. »Diese Sichtweise wird sich durch viele Debatten der Frauenbewegung ziehen und führte zu einer gleichzeitigen Emotionalisierung und Dämonisierung des Sexuellen« (Schmincke 2015: 209). Wenn sich auch Stefan nicht explizit auf Schwarzer, sondern eher auf Millet bezieht, so ist diese zeitgenössisch virulente Denkfigur in *Häutungen* anzutreffen. Meine Lektüre von Stefans Antwort auf die Frage »was ist ein orgasmus?« und ihre Kritik am Koitus rücken *Häutungen* näher an Greer als an die »orgasmologische Position« von Millet und Schwarzer. Im Gegensatz zu Millet begreift Greer den gesamten Körper als potentielle Lustquelle (Bührmann 1995: 120).

Mehr noch als das subversive Potential von Sexualität betont Stefan aber die Notwendigkeit der Verständigung in der Sexualität, damit diese nicht durch eine Orgasmusfixierung plattgedrückt werde. Da diese Verständigung, die eine Gegenseitigkeit von affektiver und sexueller Involviertheit in männliche und weibliche sexuelle Scripts einführen würde, unter den Bedingungen des Patriarchats jedoch nicht erlebt wird, wendet sich die Protagonistin erst einmal von Männern ab. Wie bereits diskutiert, ist sie sexualitätsmüde. Erst nachdem sie die »Droge Sexualität« absetzt, entwickelt sich das Narrativ über die Wahrnehmung des eigenen Körpers im Text zu einer Akzeptanz seiner Beschaffenheit mit seinen Rundungen und Falten – also weg vom adoleszenten Narrativ eines den männlichen Masstäben nicht genügenden, schambesetzten Körpers. Im Kapitel »AUSNAHMEZUSTAND« wird männliche Sexualität dann immer stärker negativ gerahmt: »ich kann beispielsweise

se nicht davon absehen, dass in den Jahrtausenden von Männerherrschaft Penis und Werkzeuge ... zu Waffen geworden sind, und die Haltung allem Lebendigen gegenüber entsprechend quälend und tödlich ist. Die Erfahrungen, die die meisten Frauen beim Koitus gemacht haben sind grauenvoll« (Stefan 1976: 86). Die Aufspaltung in eine positive, emotionale weibliche Sexualität und eine dämonisierte, zerstörerische männliche Sexualität wird gegen Ende des Texts immer deutlicher artikuliert.

Im Zentrum der prinzipiellen Ablehnung männlicher kultureller sexueller Scripts steht eine Patriarchatskritik, die in *Häutungen* universellen Anspruch erhebt. Das Fazit, das die Hauptfigur aus ihrer Beziehung mit Dave zieht, lautet: »Sexismus geht tiefer als Rassismus als Klassenkampf« (Stefan 1976: 34, Hervorhebungen im Original). Und an anderer Stelle steht im Hinblick auf weibliche Unterdrückungserfahrung zu lesen: »Die erste Kolonialisierung in der Geschichte der Menschheit war die der Frauen durch die Männer. [...] Der Unterschied von der Ersten zur Zweiten zur Dritten Welt ist nicht grundsätzlich« (Stefan 1976: 39). Bührmann weist darauf hin, dass verschiedene Strömungen der Neuen Frauenbewegung in Deutschland ab 1968 das Verhältnis von Kapitalismuskritik, Patriarchat und Feminismus unterschiedlich bestimmten. So ging etwa die Gruppe der linken Feministinnen an erster Stelle von einer Kapitalismuskritik und nicht von einer Unterdrückungserfahrung aller Frauen durch ein universelles Patriarchat aus (1995: 108ff.). Stefans *Häutungen* dagegen lässt sich der Strömung zuordnen, die durch die Fokussierung von Sexualität den Begriff des Patriarchats universell setzte und dabei auch historische und geographische Kontexte als zweitrangig einstufte. Im zeitgeschichtlichen und historischen Kontext der damaligen BRD und Berlins hat diese Position die Sexualitätsdebatte der Neuen Frauenbewegung zutiefst geprägt (Bührmann 1995: 108ff.). Aus heutiger Sicht ist diese Einengung in verschiedener Hinsicht problematisch. Einmal suggeriert sie eine universelle weibliche Erfahrung in der Sexualität, die sich spätestens seit den *sex wars* der 1980er Jahre als Illusion erweist (Rubin 2010; Schmitter 2010). Auch aus einer Intersektionalitätsperspektive erscheint diese Position problematisch. Sie vernachlässigt, dass sich sexistische Diskriminierungseffekte nicht auf die Geschlechterdifferenz beschränken lassen, sondern innerhalb der Gruppe der Frauen sehr unterschiedliche Auswirkungen auf sexuelle Scripts haben, gerade auch in Abhängigkeit von Rassisierung, soziokulturellen und materiellen Bedingungen (vgl. Stoler 2002). Die Stärke von Stefans Kritik an bestehenden Geschlechterverhältnissen in der Sexualität liegt in der Verbindung von Machtverhältnissen mit sexueller Befriedigung und weiblicher *agency*; die Schwäche liegt in blinden Flecken, die in der Annahme einer universellen, friedfertigen und dialogischen weiblichen Sexualität liegen.⁴⁴

44 Vgl. die ausführliche Diskussion hierzu in Binswanger und Davis (2012: 257ff.).

4.2.6 Intrapsychische sexuelle Scripts

4.2.6.1 Weibliche versus männliche Sexualität

Noch im ersten Kapitel, in der Zeit, in der die Protagonistin in einer Beziehung mit Dave lebt, wird ein Traum beschrieben. Er handelt davon, wie die Ich-Figur zu einem alten, weisen Mann geht, der sie massiert, bis sie sich wieder ganz fühlt. Begleitet ist dieser weise Mann von einem aussergewöhnlich schönen, mächtigen Löwen, der während der Behandlung neben der Liege sitzt und mit ihrem Körper in Berührung ist. Nach der Behandlung folgt die Ich-Figur dem Löwen in einen Nebenraum, weil sie so von ihm fasziniert ist und magisch angezogen wird. Ausserhalb des Einflussbereichs des weisen Mannes stürzt sich der Löwe aber sofort auf sie. Als sie die Flucht ergreift, tapst eine kleine schwarze Katze in den Raum, die ihn von sich ablenkt, und das Ich entkommt (Stefan 1976: 31f.). »Dieser Traum begleitete mich über Jahre wie kein anderer. [...] der Löwe verlor allmählich an Bannkraft, die kleine Katze – mein Ich, meine Sexualität – rückte in den Vordergrund. Nachdem ich lange genug anders zu leben begonnen hatte, konnte ich mich des Löwen erinnern und ihm begegnen, ohne mich magisch angezogen zu fühlen« (Stefan 1976: 32). Stefan beschreibt also nicht nur den Traum ihrer Protagonistin, sie analysiert ihn auch. Sie setzt in Analogie zur kleinen Katze als Metapher ihrer weiblichen Sexualität die männliche Sexualität mit einem imposanten Löwen gleich. Im Lauf der Erzählung befreit sie sich erst allmählich aus ihrer Faszination für ihn. In Ergänzung zur Deutung, welche die Autorin anbietet, scheinen mir bezüglich Geschlechter-Scripts noch einige weitere interessante Aspekte in diesem Traum enthalten. Wie im Text explizit gemacht, repräsentiert der Löwe die kräftige männliche Sexualität und die Katze die verspielte, tapsige weibliche Sexualität. Die Aufspaltung der männlichen Position dieser metaphorischen sexuellen Scripts in einen alten, weisen Mann, dem es gelingt, das ganzheitliche Körpergefühl bei der Ich-Figur herzustellen, indem er sie massiert, während sie passiv auf der Liege liegt, und in den imposanten, aber auch gefährlichen und bedrohlichen Löwen, führt mit dem alten, weisen Mann eine potentiell gute männliche Sexualität ins Bild ein, die ansonsten in *Häutungen* fehlt. Der alte Mann berührt ihren Körper zwar in intimer Weise, aber er stellt keine eigenen Ansprüche und er penetriert ihn nicht. So wird ihr ganzer Körper zur erogenen Zone – ganz wie dies feministische Visionen für eine erfüllte weibliche Sexualität damals formulieren. Seine heilende Berührung dient einzig der Wiederherstellung eines ganzheitlichen Körpergefühls beim weiblichen Gegenüber, sein eigenes potentiell Begehren rückt in den Hintergrund und wird durch seine Bezeichnung als »alt« und »weise« abgeschwächt. Die männliche animalische Triebhaftigkeit ist in der Figur des Löwen zwar präsent, bleibt aber domestiziert. Die Kombination der gebenden Berührung und des weichen Löwenfells bringen das Ich wieder ins Lot: »nichts in der Welt

hätte mich aus dem Gleichgewicht bringen können« (Stefan 1976: 31). Im Traum wird die Aggression männlicher Sexualität in der Figur des mächtigen Löwen naturalisiert und animalisch triebhaft dargestellt, wird sie nicht im Zaum gehalten. Männliche Sexualität scheint also zwei Eigenschaften zu vereinen: eine »gute«, gebende, die den weiblichen Körper wieder ins Lot zu versetzen vermag, und eine animalisch bedrohliche, die ihn auszulöschen droht, wird sie nicht durch Weisheit und Alter diszipliniert. Indem die Ich-Figur erst in einem allmählichen Prozess die Faszination für den gefährlichen Löwen einbüsst, wird an dieser Stelle auch deutlich, dass Stefans Text nicht aus einer identitätslogischen Position für weiblich gleichgeschlechtliches Begehren plädiert. Wie bereits erwähnt, spricht sie von Entzugserscheinungen, die sie durchlebt, bevor sie sich weiblichen Körpern zuwendet. Auch der durchwegs positiv geschilderte alte, weise Mann und die Heilkraft seiner Hände sprechen dafür, dass eine »andere« männliche Sexualität, eine gebende und heilende, zumindest im ersten Kapitel von *Häutungen* noch denkbar ist.

4.2.6.2 Eros des Schreibens

Zum Schluss möchte ich auf einen poetologischen Aspekt des Buches eingehen, der mit intrapsychischen Scripts eng verbunden ist, da der Text mit einer Hinwendung zum Eros des Schreibens schliesst. Das letzte Kapitel von *Häutungen* nennt Stefan »KÜRBISFRAU«. Sie wechselt von der Ich-Perspektive in eine auktoriale Perspektive, das heisst sie schreibt jetzt über eine »Sie« mit dem Namen Chloe und nicht mehr aus der Ich-Perspektive von Verushka. Es handelt sich um dieselbe Protagonistin, der Häutungsprozess hat jedoch ihren neuen Namen hervorgebracht. Zum Schluss steht die Akzeptanz der eigenen Körperlichkeit im Zentrum der Überlegungen. Einzig der Name Chloe verweist darauf, dass dieses Kapitel an eine Traditionsbildung weiblich gleichgeschlechtlichen Begehrens anknüpft. Denn die Metamorphose zu Chloe kann als eine Referenz von Stefan auf Virginia Woolfs *Ein Zimmer für sich allein* von 1928 gelesen werden. Im Vorwort zu *Häutungen* in der Ausgabe von 1994 bringt Stefan ein Zitat aus *Ein Zimmer für sich allein* ein: »Chloe liebte Olivia« (1994: 8). »Chloe liebte Olivia« steht bei Woolf für die literarische Narration einer weiblich gleichgeschlechtlichen Liebe, die ungeahnte Darstellungsmöglichkeiten für weibliche literarische Figuren bieten würde, die in der von Männern dominierten Kulturgeschichte bislang brach lagen (Woolf 1997: 92f.). Mit der Wahl des Vornamens Chloe im letzten Kapitel von *Häutungen* knüpft Stefan explizit an diese Traditionsbildung einer Literatur an, in der weibliches gleichgeschlechtliches Begehren Möglichkeitsräume für literarische Narrationen eröffnet.

Ein Objekt des Begehrens wird im Schlusskapitel allerdings nicht benannt – die Protagonistin ist ganz auf sich selber fokussiert. Bei der Schilderung des Schreibprozesses setzt sie sich intensiv mit der Frage auseinander, wie Erfahrung zu Sprache werden kann mit dem Ziel, dieser Erfahrung dabei möglichst nahe zu bleiben:

»die vielen verarbeitungs- und entfremdungsprozesse müssen so verlaufen, dass die signale, die aus meinem kopf in die schreibmaschine gelangen, in anderer form dem *ursprünglichen* erlebnis möglichst nahe kommen« (Stefan 1976: 122, Hervorhebung im Original). Auch in diesem Kapitel wird die Selbstwahrnehmung des weiblichen Körpers in seiner Spezifik geschildert – »seit sie die brüste zu lieben begonnen hatte, kam leben in sie; so auch schmerz« (Stefan 1976: 119). Neben der Analyse des eigenen Körpergefühls vor dem Spiegel oder in der Küche beim Teekochen betont Chloe ihre Abgeschiedenheit von ihrer Umgebung während dem Schreiben. Sie hat sich ganz von den sie umgebenden Menschen zurückgezogen und ihren Lebensrhythmus dem Schreiben angepasst: »sie war nicht mehr in der lage, sich in den pausen auf jemanden zu beziehen« (Stefan 1976: 120). Der Eros des Schreibens füllt ihre Tage und ihre ruhelosen Nächte. Denn dieser Eros ist leidvoll: »Sie war nieder geschlagen und zum zerreißen gespannt« (Stefan 1976: 121). Das Schreiben über das schambesetzte Thema weiblicher Sexualität fordert ihren Körper – wie dies auch Probyn in Bezug auf ihr eigenes Scham Schreiben schildert (2014: 322). Als sie sich ganz zum Schluss des Textes entschliesst, das Haus zu verlassen, trägt sie »flicken ihrer alten häute an sich herum: [...] die sanfte kompromissbereite haut, die sei-doch-nicht-so-mimosenhaft-haut, die ich-strahle-ruhe-aus-haut, sie sinnliche neugierige haut, die alles-erkennen-wollen-haut. [...] Cloe bewegt die lippen. der mensch meines lebens bin ich« (Stefan 1976: 124).

Ganz zum Ende von *Häutungen* scheint der Ganzheitsanspruch von der Vision einer Flickenhaut abgelöst. Der Text bricht an dieser Stelle ab und schliesst mit einer grossen Offenheit. So ist die Hauptfigur zum Schluss von Hybridität gekennzeichnet, die mehrere Facetten in sich vereint. Durch die Nennung von »mensch« tritt hier – so meine Hypothese – auch der Aspekt von Weiblichkeit in den Hintergrund.⁴⁵ Er wird abgelöst von einem Authentizitäts-Anspruch der literarischen Figur und ihrer Narration, die zum Ende des Textes zwar den weiblichen Namen Chloe trägt. Doch hat sich die Auseinandersetzung mit Sexualität nun auf die Ebene der authentischen Artikulierbarkeit von weiblicher Körpererfahrung, auf sexuelle Scripts als Eros des Schreibens und der Neugierde für neue Sinnlichkeit verschoben. Die Flickenhaftigkeit der Haut mag nicht mehr nur für die Zurückweisung stigmatisierender Scham stehen, sondern auch für deren Aneignung durch den Text in einem reintegrierenden Sinne. Chloe ist nicht mehr nur vehement rebellisch, sie trägt auch Flicker kompromissbereiter Haut an sich. Das *taking up authority*, das sich in Form des Textes manifestiert, den die Lesenden nun in den Händen halten und dessen Herstellungsprozess die Narration abschliesst, hat die eigene Körperwahrnehmung der Hauptfigur transformiert. Dabei hat die

45 Hier deutet sich die Richtung an, in die sich das Schreiben von Verena Stefan entwickeln wird. In einem *taz*-Interview 2008 erklärt sie, dass es ihr bereits in *Häutungen* darum gegangen sei, Frausein primär als Menschsein und nicht als Anderssein zu begreifen (vgl. Oestreich 2008).

Autorin zu einer Sprache über weibliche sexuelle Scripts gefunden, welche die Befreiung von Körperscham mit einer Ermächtigung zum Schreiben verbindet, das die Scham aneignend aufnimmt. Zum Schluss von *Häutungen* ist die Autorin in vielfacher Hinsicht zur Expertin geworden. Nicht nur zur Expertin über den eigenen Körper, die eigene Sexualität und die eigene Psyche, wie sie dies als Mitstreiterin der Frauengruppe »Brot ♀ Rosen« gefordert hat, sondern auch zur Expertin einer neuen, einer »guten« literarischen Sprache über weibliche Sexualität. Damit hat sie eine weitere, grosse Hürde überwunden: Sie hat sich zur Autorin gemacht und ist Teil des bis anhin von Männern dominierten Literaturbetriebs geworden (Weigel 1987). Ihr Text stellt die Dominanz männlicher Perspektiven auf weibliche sexuelle Scripts radikal in Frage und entwirft eine eigene Sprache für dialogische weibliche sexuelle Scripts.

4.2.7 Palimpsestische Lektüre: Festigung sexueller Geschlechter-Scripts und Befreiung der weiblichen Sexualität von Scham in *Häutungen*

Wie bereits erwähnt, wurde *Häutungen* im deutschsprachigen Raum zu einem zentralen Text der Neuen Frauenbewegung in den 1970er Jahren und die Autorin war als Mitglied der Gruppe »Brot ♀ Rosen« sehr aktiv innerhalb dieser Bewegung. Neben dem Verfassen und Herausgeben des *Frauenhandbuchs Nr. 1* können die Aktivitäten der Gruppe »Brot ♀ Rosen« auch der Selbsterfahrungskultur der Frauenbewegung zugeordnet werden. Diese Selbsterfahrungskultur unterlag, wie Bührmann darlegt, dem Imperativ des »Alles-Sagens« und privilegierte die Stellung des Sexuellen (1995: 146f.). Bührmann analysiert diese Praxen überzeugend als Subjektivierungspraxen, die weibliche feministische Subjekte hervorbrachten, die sich zwar durch die Teilhabe an der Gruppe von bestimmten unterdrückerischen Aspekten in ihrer Sexualität befreiten, sich aber gleichzeitig einer »Multiplizierung der Geständnisereignisse« (1995: 149) unterzogen. Foucault aufgreifend, weist sie auf die machtvollen Effekte hin, die auch in einer Geständniskultur entfaltet werden, die sich die sexuelle Befreiung der daran beteiligten Subjekte auf die Agenda setzt und so diese Geständnisse mit neuen Regeln und Normen versieht. *Häutungen* figuriert bei Bührmann als einer der Texte, der es Frauen in der Lektüre erstmals ermöglichte, die »Arbeit am sexuellen Selbst« aus einem sozialen Gruppenkontext in die Privatsphäre zurückzuverlegen (Bührmann 1995: 149, Fussnote 149). Über Bührmanns Analyse hinausgehend, wird meine Lektüre durch die Wirkmächtigkeit des Affekts weiblicher Scham angeleitet: *Häutungen* thematisiert, dass weibliche Körperscham in der Sexualität überwunden werden kann und dass dies auch ermöglicht, sich von männlicher Unterordnung zu befreien. Scham zeigt sich im Verlauf des Textes in ihrer ambivalenten Wirkung, sowohl stigmatisierend als auch reintegrierend (Probyn 2005: 88). Die Sprachfindung in Stefans erstem literarischem Text ist eng mit ihrer Mitarbeit in einem Frauenkollektiv verbunden.

Doch hat sie im Verlauf des Verfassens dieses Textes einen Weg zurück in ihre Privatsphäre vollzogen. Der Schreibprozess selbst setzt sich stark mit Schamgefühlen auseinander, und diese werden durch den Akt des Hervorbringens des Textes überwunden respektive in veränderter Form angeeignet. Die Autorin bringt in *Häutungen* zur Sprache, dass ihre Beziehung zu Fenna und ihre Schreibearbeit bewirkte, dass sie sich aus der Frauengruppe mehr und mehr zurückzog: »Zwischen Fenna und mir gab es die stillschweigende Übereinkunft, dass wir uns nicht mit dem Leben der andern Frau einlassen wollten. unsere Arbeit durfte nicht darunter leiden, dass wir einander zu stark beanspruchten« (Stefan 1976: 80).⁴⁶ Die Schreibearbeit der Protagonistin und die künstlerische Arbeit von Fenna, dies wird in der Phase der Annäherung der beiden Frauen deutlich, geht vor. Sie ist oftmals wichtiger als die zögerlich aufgenommene Beziehung, in der sich die beiden Frauen keinesfalls zu sehr gegenseitig beanspruchen wollen. Die Frauengruppe, in der sich die beiden kennen gelernt haben, verliert in dieser Lebensphase an Relevanz, die Ich-Figur verlagert die Sprachfindung für weibliche Sexualität von der Gruppe in den Text. Dabei wendet sie sich mit dem Text aber sehr explizit an Frauen der Neuen Bewegung, um sie dabei zu unterstützen, die eigene Sexualität in einer neuen Weise zu entdecken. Diese Anrufung eines *taking up authority* hat durch die radikale Zurückweisung von weiblicher (Körper-)Scham bei vielen Frauen tatsächlich zu einem positiveren Selbstverhältnis in der Sexualität beigetragen. Weigel weist darauf hin, dass sich sehr viele zeitgenössische Leserinnen mit Textstellen, die eine Form der Verallgemeinerung finden, identifizieren konnten (1987: 105). Wenn Stefan auch von ihren individuellen Erlebnissen ausgeht, gelingt es ihr, Erfahrungen zum Ausdruck zu bringen, in welchen sich viele Frauen im zeitgenössischen Kontext wiedererkannten und den Text zum Anlass für eine persönliche Veränderung einschliesslich veränderter sexueller Scripts machten. So erhielt sie Hunderte von ihr persönlich zugesandten Briefen (Schulz 2012: 313). Darin »bekannten ihre Leserinnen, dass sie »noch nicht« so weit seien, aus ihren heterosexuellen Beziehungen auszusteigen, sich aber durch die Buchlektüre auf dem Weg zu einem freien und selbstbestimmten Weg bestärkt sähen« (Schulz 2012: 314, Hervorhebung im Original).

Auch mediale Berichte über den Text betonten oft eine persönliche Betroffenheit der Berichterstatte(r)innen, die Rezensentinnen waren denn auch fast ausschliesslich Frauen (Puhlfürst 2002: 224). So hielt etwa Ursula Krattinger im *Schweizer Frauenblatt* fest: »Da sprach eine Frau über Dinge, Vorfälle, Gefühle, wie ich sie als Frau kenne, erlebe, empfinde« (Krattinger nach Puhlfürst 2002: 224). Der Text wurde also in erster Linie als ein Text von einer Frau für andere Frauen gelesen, der es diesen ermöglichte, sich darin wiederzuerkennen und ein kritisches

46 Leal weist darauf hin, dass diese Aussage auch als Rückzug aus dem soziopolitischen Kampf der Neuen Frauenbewegung interpretiert und Stefan hierfür kritisiert wurde (1997: 524).

Bewusstsein für eigene sexuelle Praxen zu entwickeln. Sowohl in den Briefen wie auch in der Rezeption in der Presse wurde *Häutungen* zeitgenössisch nicht primär als identitätspolitisch lesbischer Text rezipiert. Der Text lässt diese Lesart an verschiedenen Stellen auch zu. Die an manchen Stellen sehr rigoros formulierte kategoriale Trennung von guter weiblicher und zerstörerischer männlicher Sexualität wird beispielsweise im Traum über den alten, weisen Mann, den Löwen und die kleine Katze oder auch in der ganz zum Schluss eingeführten Dimension des Menschseins aufgeweicht. Der Traum oder auch der Schluss lassen die Mehrdeutigkeit und Komplexität von Sexualität und Geschlecht als Palimpsest durchscheinen. Zwar wird in der Dekonstruktion weiblicher schambesetzter Sexualität erst einmal eine Befreiung aus dem Patriarchat und der Ausschluss von Männern aus der Sexualität angestrebt, solange sich deren sexuelle Scripts in affektiver Hinsicht als »impotent« erweisen, wie anhand der Figur von Samuel diskutiert. Die Rekonstruktion eines sexuellen Selbst im Traum, wo in der Figur des alten, weisen Mannes eine reparative männliche Sinnlichkeit beschrieben wird, weist demgegenüber Zwischentöne auf, die eine Durchlässigkeit der kategorialen Trennung der Geschlechter in der Sexualität anzeigen.

Eine zentrale Aussage des Befreiungsnarrativs in *Häutungen* besteht in der Zurückweisung von männlicher Dominanz der Bedürfnisbefriedigung in der Sexualität und einer weiblichen Perspektivübernahme, die durch weibliche Körperscham immer und immer wieder genährt wird. Provokativ bezeichnet Stefan bisherige Formen heterosexueller Scripts als zu erbärmlich, um Glück zu produzieren. Ähnlich wie Ahmeds Kritik in *The Promise of Happiness* von 2010 kritisiert das Ich die dem Glücksversprechen des heterosexuellen Orgasmus innewohnende Vermitteltheit für die weibliche Seite. Solange das männliche Glück Priorität hat gegenüber einem weiblichen Glück und dieses immer nur darin bestehen kann, das eigene Glück lediglich auf das Glück des männlichen Gegenübers zu reduzieren, bleibt das weibliche Glück erbärmlich. Weibliche Unlust, die zeitgenössisch oft als Frigidität bezeichnet wurde, wird durch diese Konstellation hervorgebracht und ist nicht in der Natur weiblicher Körper, sondern in einer »Sexualitätsmüdigkeit« einer weiblichen Unterdrückungserfahrung anzusiedeln, so Stefan. Die Denkfigur besserer, weil naturnaher weiblicher sexueller Scripts, die in einer mythischen Urzeitlichkeit wirksam waren und wieder freigelegt werden können, enthält in *Häutungen* eine Naturalisierung, die aus heutiger Sicht problematisch ist.

Die grosse Resonanz, die der Text in seinem Zeitkontext auslöste, liegt meines Erachtens in der vehementen Kritik an gängigen, männerdominierten heterosexuellen Scripts und der Zurückweisung von weiblicher Scham, weil diese in der Sexualität oft die Unterordnung weiblicher Bedürfnisse bewirkt. Mit dieser Zurückweisung geht die Aufforderung einher, befriedigende weibliche sexuelle Scripts auf eine kollektive politische Agenda zu setzen, um diese aus einer schamvoll verborgenen Privatheit herauszuführen. Dabei verweigert der Text eine Perspektivüber-

nahme der männlichen Seite – in diesem Punkt spiegelt der Text eine gängige, von Männern eingenommene Perspektivreduktion innerhalb eines Geschlechterdualismus. Insofern hält *Häutungen* an einem Geschlechterdualismus fest, ja verstärkt ihn. Die Imitation dieser »Ideologie der Form« kann zu Recht kritisiert werden. Wie das grosse zeitgenössische Echo von weiblicher Seite zeigt, wurde aber gerade die Vehemenz des Textes damals von vielen Frauen als *empowerment* aufgefasst. Das Transformationspotential von weiblicher Sexualität bezieht seine Kraft in *Häutungen* aus der Vehemenz, welche die Macht einer im männlichen Blick kulturell kodierten weiblichen Körperscham ablehnt und demgegenüber – unter Ausschluss männlicher sexueller Scripts – naturnahe, selbstbestimmte und ganzheitliche weibliche sexuelle Scripts in ihr Recht zu setzen sucht.

Gleichwohl kann *Häutungen* nicht auf das Genre der Erfahrungsliteratur reduziert werden. Zwischen dem affirmativen Gestus in den pamphlethaften Textpassagen und den lyrischen Passagen, Träumen oder auch der Offenheit zum Schluss entsteht ein Spannungsverhältnis, das nicht aufgelöst wird, sondern bei Textende in eine Perspektivenvielfalt verschiedener Hautflicken mündet. So kann *Häutungen* als Ganzes weder inhaltlich noch formal einem bestimmten Genre zugeordnet werden. Auch bei der Schilderung der Erprobung »neuer« Formen sexueller Scripts ist der Text sehr weit entfernt vom Pamphletcharakter der Einleitung, wo die vehemente Zurückweisung sprachlich bestehender Scripts auch deren Praxis radikal verändern will. Die Aufzeichnungen sind also insgesamt von einer Perspektivenvielfalt geprägt, wie sie Weigel (1983) als Merkmal weiblichen Schreibens mit »schielendem Blick« festhält. *Häutungen* bringt im Sinne von Probyns »Scham Schreiben« die Ambivalenz des Schamgefühls in den Bewegungen von Dekonstruktion als Zurückweisung ihrer machtvollen stigmatisierenden Wirkung und von Rekonstruktion als einer Form der reintegrierenden Aneignung zum Ausdruck. Im Kontext ihres Gesamtwerks ist *Häutungen* der kraftvolle und mutige Aufbruch zu einer Suche nach erfüllten weiblichen sexuellen Scripts, der einerseits gewollt auf eine männliche Perspektive verzichtet, andererseits in der Perspektivenvielfalt und Varianz der sprachlichen Tonlagen bereits viele Ambivalenzen enthält, die in die Richtung einer Aufhebung von Geschlechterdifferenz weisen. Stefan selber hat eine in der Natur liegende Dichotomie der Geschlechter später zurückgenommen. In einem *taz*-Interview 2008 mit der Überschrift »Ich bin keine Frau. Punkt« antwortet Stefan auf die Frage, ob sie noch der Ansicht sei, heterosexuelle Liebe könne nicht funktionieren: »Heute gebe ich keine Programme mehr aus [...] Heute meine ich, dass jeder Mensch das selbst entscheiden muss. [...] Machtfragen entstehen in allen Beziehungen, auch in lesbischen« (Stefan nach Oestreich 2008). Nicht das Frausein steht mehr im Mittelpunkt ihrer Reflexionen, sondern die Auseinandersetzung mit dem Menschsein, einschliesslich damit verbundener sexueller Praxen, Normen und Handlungen.

4.3 Synopse: Scham, Scheitern und Befreiung in *Stiller* und *Häutungen*

In einer Synopse von *Stiller* und *Häutungen* werden die beiden Texte zum Abschluss dieses Kapitels in einen Dialog miteinander gebracht und dabei die sprachliche Repräsentation sexueller Scripts mit der Frage nach Geschlecht, dem Affekt der Scham und Möglichkeiten des Scheiterns sowie der Befreiung von Scham verbunden. Wenn in *Stiller* der Affekt der Scham aufgrund von Normen nicht genügender männlicher sexueller Scripts dominiert, so dominiert in *Häutungen* die Zurückweisung weiblicher Körperscham, um in dieser Zurückweisung ein neues Script für eine erfüllte weibliche Sexualität zu finden. So verschieden *Stiller* und *Häutungen* sind, in beiden Texten besteht der Hauptteil aus einer Narration in der Ich-Perspektive, die dann zum Schluss des Werks in eine auktoriale Perspektive wechselt, obschon die im Zentrum stehende Figur dieselbe bleibt. Die Multiperspektivität, die dadurch entsteht, macht bereits greifbar, dass in beiden Texten mehrere Ebenen der Bedeutungskonstituierung von Sexualitäts- und Geschlechterverständnissen im Text ineinander greifen, was beide Texte für eine palimpsestische Lektüre geeignet macht.

Im Folgenden bringe ich die Geschlechterpositionen bezüglich Affekten und sexuellen Scripts beider Texte miteinander in einen fiktiven Dialog und frage auch nach einer Durchquerung (*queering*) normativer Geschlechterpositionen. Im Vergleich der zentralen weiblichen Figuren Julika in *Stiller* und Verushka in *Häutungen* zeigt sich Julika im Gegensatz zu Verushka gefangen in Sprachlosigkeit, was die Formulierung eigener weiblicher sexueller Bedürfnisse wie auch die Formulierung von ihren Gefühlen gegenüber Stiller betrifft. Was Julika aber explizit ausspricht, ist ihr Ekel vor Stillers körperlichem Begehren. Der Text macht zwar nicht ganz deutlich, wie nah sich Stiller und Julika auf körperlicher Ebene je gekommen sind, daher gehen die Lesarten, wie bereits dargelegt, in den Sekundärtexten hier auseinander. Doch Julikas Ekel vor Stillers begehrendem Körper formuliert der Text sehr klar. Wenn Ekel auch affekttheoretisch (ähnlich wie Scham) durch eine doppelte Bewegung der Anziehung und der Abstoßung charakterisiert ist, so überwindet Julika ihren Ekel vor männlichen Körpern in *Stiller* nie und findet auch nie Gefallen an sexuellen Handlungen. Die Gründe für Julikas Frigidität lässt der Text von Frisch offen. Ihre »Wonne«, wenn sie sich im Scheinwerferlicht vor einem bewundernden Publikum als Tänzerin bewegt, also ihr Aufblühen im *male gaze*, wird als Erfüllung ihres Begehrens jenseits von interpersonellen sexuellen Handlungen dargestellt. Das Gefühlsleben Julikas ist ausserhalb dieses begehrenden Blicks weitgehend eine Leerstelle im Text. Ihr eigenes Begehren bleibt durch Stillers Blick auf sie geprägt. So erscheint sie ausserhalb projektiver Verfahren Stillers affektiv und sexuell »impotent« – eine oft leblose Figur, wie sie in Form einer Vase in Stillers Atelier zu sehen ist. In ihrer Frigidität korrespondieren affektive und sexuelle Impotenz – mit *Häutungen* lässt sich dies nicht zuletzt als eine Verweigerung Julikas

lesen, die männliche Perspektive in der Sexualität zu übernehmen. Andererseits ist es gerade der männliche Blick, der sie aufleben lässt, dabei aber gleichzeitig als handelndes Subjekt sexueller Scripts zum Verschwinden bringt.

In *Häutungen* wird das weibliche Bedürfnis, die »Droge« Heterosexualität abzusetzen, nicht als weibliche Frigidität, sondern als weibliche Sexualitätsmüdigkeit bezeichnet, da der weibliche Part die männliche Perspektive in den gängigen Praxen zu übernehmen hat und die Gefühlsarbeit dabei ganz auf der weiblichen Seite liegt. Indem Julika diese Gefühlsarbeit verweigert und sich Stiller in keiner Weise annähert, ist sie durchaus widerständig. Nur können die beiden dadurch auch keinen Dialog entwickeln – weder affektiv noch sexuell. Obschon Stiller sie heiss begehrt und mit ihr verheiratet ist, wendet er keine Gewalt an, um seine sexuellen Bedürfnisse zu befriedigen. Er kommt zwar der in *Häutungen* immer wieder kritisierten männlichen Gewaltanwendung in heterosexuellen Scripts zwei Mal bedrohlich nahe, dennoch sind dies Ausnahmesituationen, in denen seine Verzweiflung an dieser Konstellation hervorbricht. Insgesamt bleibt das Paar Stiller/Julika in der Konstellation gefangen, dass er sie begehrt und sie sich vor ihm ekelt und ihn zurückweist. Stiller wird im Text immer wieder effeminiert. Dass er kein Mann sei, erscheint nicht nur als Selbstbeschreibung, sondern wird auch von anderen Figuren geäussert. Seine Verweiblichung erzeugt bei Stiller eine Scham, die ganz auf der männlichen Seite liegt. Als Mann weibliche Charakteristika zu tragen, erweist sich vor allem für die männliche Sexualität als schamvoll. Stiller selber benennt sein Leiden an der Welt als zutiefst von der Angst der Impotenz geprägt – versinnbildlicht an seinem Erlebnis im Spanienkrieg, wo er hätte auf feindliche Soldaten schiessen sollen, dies aber nicht konnte. Mehrmals wird diese Situation parallel gesetzt mit männlicher Sexualität: So gibt Stiller seiner Befürchtung Ausdruck, wenn er nicht in der Lage sei, auf andere zu schiessen, könne er auch in der sexuellen Interaktion nicht zum Orgasmus kommen. Seine Affäre mit Sibylle, während der sie von ihm schwanger wird, spricht aber gegen eine nicht zu überwindende sexuelle Impotenz auf Seiten Stillers. Vielmehr scheint die Tatsache, dass seine Gattin Julika keine körperliche Sexualität mit ihm leben will, diese Selbstbeschreibung immer wieder zu bestätigen – oder auch erst hervorzubringen.

Die Gleichsetzung von militarisierter, gewaltförmiger Männlichkeit mit männlichen sexuellen Scripts auf allen Ebenen – also intrapsychisch, interpersonell und kulturell – wird in *Stiller* explizit inszeniert und dabei problematisiert. Stiller scheitert an diesen Scripts – mit Ausnahme seiner sexuellen Beziehung zu Sibylle, die eine dialogische Form sexueller Begegnung in den Text einführt, die dann aber ebenfalls scheitert. Dennoch steht Stiller als Erzählfigur in seiner »Krise der Männlichkeit« bezüglich der Zurückweisung von Gewalt und Unterordnung für eine männliche Sexualität, wie sie im Zuge der 68er Bewegung und der sozialen Bewegung des Feminismus gefordert wird. Auf affektiver Ebene bleibt Stiller aber ein Kind seiner Zeit und ist nicht in der Lage, aus den Grenzen seiner sexuellen Scham aus-

zubrechen. Auch sein sechsjähriges Abtauchen in den USA führt nicht zur (sexuellen) Befreiung. Einzig in der Atelierszene mit Sibylle benennt er seine Scham und seine Angst, impotent zu sein, gegenüber einer Frau explizit. Dies ist meines Erachtens die Voraussetzung dafür, dass die beiden danach ihre erste Liebesnacht erleben. An dieser Stelle bricht er mit der Männlichkeitsnorm der bürgerlichen Moderne, sich rational und überlegen zu zeigen, und gibt einen Blick in sein Inneres frei, der seine sexuelle Handlungsfähigkeit als fragil zeigt. Das Schamgefühl entfaltet dadurch seine reintegrierende Wirkung, indem es explizit gemacht und im Aussprechen neu angeeignet werden kann. In Sibylles Sicht ist diese Liebesnacht sehr glücklich verlaufen, obwohl sie zuerst auf Stillers Einblick in seine sexuellen Ängste irritiert reagiert. Später verlässt sie ihn, weil er sie in einer Phase beruflichen Erfolgs immer weniger wahrnimmt und sich in ihren Augen immer mehr typisch männlich verhält – ein Verhalten, das sie in ihrer Ehe mit Rolf schon erlebt. Schlussendlich entscheidet sie sich für Rolf, der sie zwar unterwirft, aber mit dem zu leben ihr einfacher scheint als mit Stiller. Auch Sibylle bleibt also in einem zeitgenössisch wirkmächtigen Script gefangen, in dem der männliche Part selbstverständlich unterwirft und die Rolle des Ernährers und Familienoberhaupts einnimmt. Eine Rolle, die Stiller als Künstler mit unsicherem Einkommen nicht zu übernehmen vermag. Auch Sibylle unternimmt zwar, bevor sie sich wieder für ihren Gatten entscheidet, einen zweijährigen Ausbruchversuch in die USA. Ihr selbständiges Leben scheint sie dort aber unsichtbar zu machen für die Männer in ihrem Umfeld. Keiner macht ihr Avancen, Sibylle hat in den USA keine sexuellen Erlebnisse mit Männern. In *Stiller* kommt hier die Denkfigur zum Ausdruck, dass die berufliche Selbständigkeit und finanzielle Unabhängigkeit die sexuelle Attraktivität einer Frau zum Erliegen bringt. Auch Julika tritt im Text als Frau auf, die ihr eigenes Einkommen hat und als Tänzerin erfolgreich und deshalb finanziell unabhängig von Stiller ist. Vielmehr ist sie es, die dem Ehepaar ein gesichertes Einkommen beschert. Nachdem Stiller verschollen ist und sie sich gesundheitlich wieder stabilisiert hat, gründet sie in Paris eine Ballettschule. So kann bezüglich Julika und Sibylle festgestellt werden: Die in *Stiller* repräsentierten Frauen, die vom Mann unabhängig sind, verlieren ihre sexuelle Attraktivität oder Aktivität – in der Terminologie von Sedgwick und Frank werden sie »impotent«. Aus dieser Perspektive ist weibliche sexuelle Potenz in *Stiller* also an Ungleichheit und materielle Abhängigkeit vom männlichen Partner gebunden. Hinsichtlich weiblicher Sexualität bleibt Frischs *Stiller* in zeitgenössischen Diskursen gefangen, wenn er auch Diskurse zu Männlichkeit und Sexualität radikal hinterfragt und neue Denkweisen in den Text einführt.

Sein Verständnis von weiblicher Sexualität steht in *Häutungen* gut zwanzig Jahre später in der Kritik. In *Häutungen* steht eine erfüllte weibliche Sexualität im Zentrum der Sprach- und Selbstfindung der Protagonistin. Diese wird ermöglicht durch eine vehemente Zurückweisung des männlichen *shaming* weiblicher Körper

wie auch aller Formen von Gewalt in der sexuellen Begegnung. Stiller repräsentiert zwar eine Form von Männlichkeit, die diesen Forderungen gerecht wird. Doch ein zweites, in *Häutungen* formuliertes Anliegen, das einen Raum für weibliche wie auch männliche Emotionen in interpersonellen sexuellen Scripts verlangt, bleibt in Frischs *Stiller* eine Leerstelle. Die Frauenfiguren erscheinen in hohem Masse als Projektionsflächen von Stillers Wahrnehmung und die misslingende Kommunikation zwischen Stiller und Julika liegt in einer gegenseitigen Unfähigkeit der Perspektivübernahme in affektiver wie auch sexueller Hinsicht. So begegnet Stiller Julikas sexueller Unlust immer und immer wieder mit seiner Erweckungsphantasie, ohne ihrer eigenen Perspektive Raum zu geben.

Häutungen wiederum fokussiert weibliche Lust und weibliche Geschlechterrolle in der Sexualität wie auch in der Gesellschaft und schliesst die männliche Perspektive weitgehend aus. Am facettenreichsten wird die männliche Perspektive anhand der Figur von Samuel diskutiert. Als er die Forderung Verushkas zurückweist, sich seiner eigenen männlichen Gefühle stärker anzunehmen und diese auch im homo-sozial männlichen Umfeld auszuleben, führt dies zur Trennung der beiden. Sexuelle Potenz wird in *Häutungen* im Sinne Sedgwicks und Franks (2003) als das Zusammenspiel von Affekt und Begehren verstanden. Dabei wird Erotik aber nicht notwendigerweise mit sexueller Befriedigung im herkömmlichen Sinn verbunden, sondern Begehren und dessen Erfüllung jenseits von genitaler Sexualität gefasst. Sexuelle Potenz entsteht bei Stefan in der Befähigung gegenseitiger Perspektivübernahme, welche die emotiven Prozesse beider in interpersonelle Scripts involvierten Personen berücksichtigt und auch sexuelle Handlungen als solche weiter fasst als Frischs *Stiller*. Wird die gesamte Körperoberfläche zur erogenen Zone, wie dies in *Häutungen* beschrieben wird, so kann dieser Körper auch in vielfältiger Weise befriedigt werden – eine Vielfalt, die in Stillers Erweckungsvision von Julika und seiner Furcht, beim »Schiessen« zu scheitern, nicht denkbar ist. Die Fähigkeit, den ganzen Körper als erogene Zone zu erleben und dieses Verständnis auch affektiv in interpersonelle Scripts umzusetzen, wird in *Häutungen* auf Frauen beschränkt. So ist der Geschlechterdualismus in *Häutungen* radikaler binär gerahmt als in Frischs zwanzig Jahre älterem Text. In *Stiller* deutet sich eine Flexibilisierung von Geschlechterrollen in der Sexualität und in männlichen und weiblichen Lebensentwürfen an, die aber zu fragil ist, um lebbar zu sein. Seine Beziehung zu Sibylle scheitert. Die Fragilität zeigt sich auch an Stillers Freund Alex, dessen Homosexualität so schambesetzt ist, dass sich dieser zum Selbstmord entschliesst. Die Rigidität männlicher sexueller Scripts wird in *Stiller* also in aller Deutlichkeit problematisiert. In der Ko-Konstruktion mit der Figur von Sibylle scheint ein Befreiungspotential auf, könnte es gelingen, diese rigide Ordnung in Bewegung zu setzen. Eine grössere Beweglichkeit vergeschlechtlichter sexueller Scripts könnte eine »Ethik der Scham« im Sinne Probyns ermöglichen, die Scham auch in männlicher Sexualität nicht negiert. Negative Affekte wie die Scham sollten mit Probyn

in männliche sexuelle Scripts aufgenommen werden als Momente, die nicht nur behindern, sondern auch eine Perspektiverweiterung bedeuten. Doch in Frischs *Stiller* von 1954 begrenzt und behindert die männliche Scham Stiller in seinem sexuellen Handeln und sexuelle Scripts von gleich zu gleich scheitern.

Wie in den Kapiteln 1.5 und 2.3 dargelegt, ist der Geständniszwang über das Sexuelle nach Foucault konstitutiver Teil des Selbstverhältnisses des modernen Subjekts zu sich selbst (Foucault 1995). In *Stiller* kommt dieser Geständniszwang sehr deutlich zur Geltung, da Stiller als Häftling aufgefordert wird, seine Lebensgeschichte aufzuzeichnen. Die Dekonstruktion der Geschlechterkategorie, die in *Stiller* angelegt ist, führt die Hauptfigur aber immer tiefer in die Krise und Julika als sein weibliches Gegenüber stirbt letztendlich – obschon sie ihre Krankheit in Stillers Abwesenheit überwinden und genesen konnte. Die minutiöse Selbstanalyse scheitert, so lässt sich folgern, an der Zwanghaftigkeit der Umstände wie auch affektiv an unüberwindbaren Grenzen von Stillers Scham hinsichtlich seiner männlichen sexuellen Potenz.

In Stefans *Häutungen* steht nun weibliche Scham im Fokus, die auf der Ebene kultureller sexueller Scripts vor allem durch ein *shaming* des im männlichen Blick immer als ungenügend in Erscheinung tretenden weiblichen Körpers hervorgebracht wird. Der Geständniszwang über das Sexuelle wird hier in reine Frauengruppen verschoben, die sich darin unterstützen, diese Scham zu überwinden und ein selbstbestimmtes Verhältnis zum eigenen Körper zu entwickeln. Die von Scham errichteten Grenzen können so überwunden und lustvolle und selbstbestimmte weibliche sexuelle Scripts freigelegt werden. Wird männliche Scham in Frischs Text bezüglich der Hauptfigur Stiller explizit thematisiert, so ist in *Häutungen* der Akt des Schreibens selbst schambesetzt, da Stefan mit der Narration über weibliche Sexualität und weibliche emotionale und physische Wahrnehmung des sexuellen Akts ein tabuisiertes Terrain betritt. Der Akt der Selbstautorisierung besteht bei Stefan in der direkten Zurückweisung dieser Scham und in der Eroberung sprachlicher Möglichkeiten, diesen Ort zu besetzen. Auf affektiver Ebene erweist sich der Akt des Scham Schreibens in *Häutungen* als Möglichkeit einer Reintegration von Scham in diese Befreiung.

Im Vergleich der Geschlechterkonstruktion in beiden Texten zeigt sich, dass die Hauptfigur Verushka bei Stefan, mit Ausnahme des Schlusses, eine viel klarer konturierte Geschlechtsidentität aufweist als Stiller bei Frisch. Führt die Krise der Männlichkeit in *Stiller* dazu, dass der Protagonist immer wieder als nicht wirklich männlich von sich selber und von Dritten bewertet wird, so führt die Krise der Weiblichkeit in *Häutungen* zu einer Zurückweisung heterosexueller Scripts und zu einer Identifikation mit Weiblichkeit und weiblich gleichgeschlechtlichen Scripts. Weiblichkeit soll dadurch von der Definitionsmacht des Patriachats befreit werden. Gelingt dies, so gelingt es auch, die eigene authentisch weibliche Sexualität frei zu legen. Im Gegensatz zu *Stiller*, in dem kein Dialog zwischen dem Protagonisten und

seiner Partnerin zu ihren scheiternden sexuellen Scripts gelingt, ist in Verushkas und Fennas Umgang mit Sexualität in *Häutungen* ein Muster erkennbar, das auf immer wieder aufgenommenem dialogischen Aushandeln beruht. Dieses Muster hat im Nachgang zur sozialen Bewegung des Feminismus auch in heterosexuellen Scripts zu Veränderungen geführt. Das Sexualitätsdispositiv hat sich dabei weg von Scripts verschoben, welche die Unterordnung weiblicher unter männliche Bedürfnisse vorsehen oder den männlichen Partner wie in *Stiller* effeminieren, wenn er sein weibliches Gegenüber nicht unterwirft. Auch heterosexuelle Scripts werden immer mehr von einer »Verhandlungsmoral« bestimmt, die durch eine Liberalisierung sexueller Praxen, wie beispielsweise die Akzeptanz homosexueller Scripts, charakterisiert ist und einen Selbstbestimmungsdiskurs für beide Geschlechter in heterosexuelle Scripts einführt (Schmidt 2004: 10f.). In *Häutungen* ist diese Verhandlungsmoral noch als genuin weibliches Vermögen geschlechtlich kodiert und an eine »Natur der Frau« geknüpft. Männliche Sinnlichkeit tritt nur einmal im Text positiv in Erscheinung – in der Figur des alten, weisen Mannes im Traum. Hier deutet sich eine Möglichkeit der Aufweichung einer rigiden Geschlechtertrennung im Hinblick auf sexuelle Scripts an, die aber im Text nicht weiter entfaltet wird. Eine Aufweichung eines rigiden weiblichen Identitätsverständnisses deutet sich allenfalls auch ganz zum Schluss des Textes an, wo Chloe nach Fertigstellung des Manuskripts als »mensch meines lebens« (Stefan 1976: 124) auf die Strasse tritt. Der Text bricht dann ab und es bleibt offen, was dieses Menschsein für die Protagonistin genau bedeutet. Aus *Stiller* lässt sich demgegenüber ideengeschichtlich eine viel grundlegendere Kritik an Identitätspositionen, die Geschlecht und Sexualität normativ verbinden, herauslesen, wenn diese Kritik auch vor allem im Hinblick auf männliche Identität zum Ausdruck kommt. Wie bereits erwähnt, zieht Bamert bezüglich *Stiller* das Fazit: »In gewisser Weise nimmt der Roman ›Stiller‹ damit etwas voraus, was die Queer Theory später theoretisierte: die grundsätzliche Kritik an Fremdbestimmungen in Fragen der Identität« (2016: 114).

Meine Lektüre von *Stiller* und von *Häutungen* hat sowohl die stigmatisierenden wie auch die reintegrierenden Aspekte von Scham für Sexualität und Geschlecht untersucht. Probyn aufgreifend, erscheint mir die Ethik der Scham produktiv, die sich aus ihrer Ambivalenz ergibt: »Shame [...] is productive in how it makes us think again about bodies, societies, and human interaction« (2005: xviii). Die Fokussierung von Schamgefühl in seiner konstitutiven Verstrickung mit sexuellen Scripts in den beiden Texten bringt einerseits die deutliche geschlechtliche Kodierung des Gefühls zum Vorschein. Sie zeigt aber andererseits auf, dass dieser Affekt auch ermöglicht, Geschlechtergrenzen und -identitäten prozesshaft zu verstehen oder neu zu denken. Scheitern und Befreiung erweisen sich dabei als zwei mögliche Auswirkungen von Scham, die sich nicht gegenseitig auszuschließen brauchen. In beiden Texten ermöglicht die Integration von Scham in ihrer ambivalenten Wirkung, dialogische sexuelle Scripts hervorzubringen.

5 Sexualität und Geschlecht: Angst, Trauma und Transgression

In der sozialen Bewegung des Feminismus der 1970er Jahre geriet Sexualität in den Blick der Patriarchatskritik. Wortführerinnen des Feminismus wie das Autorinnen-Kollektiv »Brot ♀ Rosen«, dem Verena Stefan angehörte, erklärten damals den sexuellen Akt zum klassisch patriarchalen Ausbeutungsszenario (vgl. Kapitel 4.2 und Binswanger 2013: 217). Guido Bachmanns *Gilgamesch* (1966) und Elfriede Jelineks *Klavierspielerin* (1985), die in diesem Kapitel einer palimpsestischen Lektüre sexueller Scripts unterzogen werden, gehen über den geschlechterdichotomen Rahmen einer Auseinandersetzung mit Angst, Verletzung und Trauma in und durch Sexualität im Patriarchat hinaus.

Angstfreiheit ist in der Sexualität, wie bereits mit Simon angesprochen, in mancherlei Hinsicht eine Herausforderung. Körper sind in der sexuellen Begegnung physisch, psychisch und symbolisch verletzbar. Mit Shildrick lässt sich der sexuelle Akt als besonders riskant für die daran beteiligten Körper verstehen. Durch körperliche Grenzüberschreitung wird der sexuelle Akt zum paradigmatischen Moment für Gefühle von Verletzbarkeit, seien sie positiv oder negativ. Der körperliche Austausch im sexuellen Akt bedeutet deshalb immer eine gleichzeitige Verstrickung in Lust und Gefahr. Um potentielle Instabilitäten und Verletzbarkeiten in der sexuellen Begegnung zu regulieren, ist diese sozialer Kontrolle besonders stark unterworfen (Shildrick 2005: 330). Im Hinblick auf männliche sexuelle Scripts erweist sich Homophobie als ein Mittel dieser Kontrolle, um die heteronormative Ordnung der bürgerlichen (Spät-)Moderne aufrechtzuerhalten (vgl. Kapitel 2.4). Sedgwicks Konzept eines homosozialen Begehrens (*homosocial desire*) benennt Homophobie als Macht eines nicht anerkannten männlich gleichgeschlechtlichen Begehrens, das moralisch von Heterosexualität ausgeschlossen wird: »Homosocial« is [...] a neologism, obviously meant to be distinguished from ›homosexual.‹ In fact, it is applied to such activities as ›male bonding,‹ which may, as in our society, be characterized by intense homophobia, fear and hatred to homosexuality. To draw the ›homosocial‹ back into the orbit of ›desire,‹ of the potentially erotic, then, is to hypothesize the potential unbrokenness of a continuum between homosocial and homosexual – a continuum whose visibility, for men, in our society, is radically disrupted« (Sedg-

wick 1985: 1f.). Sedgwick verwendet hier den Neologismus *homosocial desire*, der ein männlich-männliches Begehren als eine gegenseitige Anziehung bezeichnet, die starke Affekte zum Ausdruck bringen kann. Diese Affekte können sich in einer besonders intensiven Zurückweisung von Homosexualität – wie in Homophobie oder Hass auf Homosexuelle – zeigen, die in Sedgwicks Verständnis aber ein Kontinuum und nicht einen Bruch zu homosexuellem Begehren darstellen. Die Artikulation eines radikalen Bruchs fusst in gesellschaftlicher Abwehr, die dieses Kontinuum nicht anerkennen und zum Verschwinden bringen will.

Cvetkovich bringt Trauma mit Disziplinierungen *queerer* oder homosexueller Formen von Sexualität in Zusammenhang. Sie geht über einen psychoanalytischen Traumabegriff hinaus und plädiert für eine Anerkennung historischer Traumata im Alltag (Cvetkovich 2003: 3). Da zwischen der Pathologisierung von Trauma und der Pathologisierung von sexueller Perversion viele Ähnlichkeiten bestehen, verbindet Cvetkovich in ihrer Analyse beide Felder (2003: 44). In beiden Fällen individualisiere die medizinische Diagnose eine Normabweichung, die weitreichende soziale und politische Ursachen und Konsequenzen habe. Die Geschichte der Homosexualität weise auf die leidvollen Probleme hin, die durch die Medikalisierung *queerer* und gleichgeschlechtlicher Sexualitäten hervorgebracht wurden (Cvetkovich 2003: 45). Die Entpathologisierung von *feeling bad* ermögliche es Subjekten, ihre persönlichen traumatischen Geschichten im Licht eines breiteren Kontexts zu sehen und Koalitionen mit andern einzugehen (vgl. auch Binswanger und Zimmermann 2018: 114). Cvetkovich versteht Trauma als Element der Formation eines sexuellen Selbst, so enthalte ein sexuelles Trauma eine Palette möglicher Affekte von Verlust und Trauer über Wut, Scham, Humor bis zu Sentimentalität: »I do not presume in advance a particular affective experience associated with trauma« (Cvetkovich 2003: 48). Cvetkovich zufolge lässt sich Trauma nicht von seinen historischen Ursachen trennen, dennoch distanziert sie sich von psychoanalytischen Richtungen, welche die Lebensumstände Einzelner stark individualisieren, pathologisieren und von politischen Rahmenbedingungen isolieren.

In der Verbindung von Trauma und Sexualität greift Cvetkovich auf Freud zurück. Freud geht davon aus, dass der traumatische Schock in die Reizabwehr eindringt und durch Verhärtung und Absterben ein Schutzschild entsteht, dass also ein partielles Abtöten von Empfinden die Möglichkeit bietet, sich vor traumatisierender Einwirkung zu schützen (Freud 1940: 30f.). Cvetkovich liest dieses Eindringen als sexualisierte Penetration – eine Lesart, die auch bei Freud (Laplanche und Pontalis 1973: 467)¹ angelegt ist. »The violation of bodily boundaries need not be a literal moment of penetration, but it is experienced as equivalent to invasive physical contact because it is so emphatically a visceral or sensational experience – in other

1 Vgl. auch Binswanger und Zimmermann (2018: 114).

words, an experience of being touched« (Cvetkovich 2003: 50). Die traumatische Penetration bezieht sich also sowohl auf eine physische wie auch auf eine emotionale Dimension und bedeutet erst einmal, tief berührt zu sein. So fasst Cvetkovich eine traumatische Berührung als ein Kontinuum zwischen dem Physischen und dem Psychischen auf, zwischen Begehren und Affekt (2003: 51). Cvetkovich aufgreifend – und im Gegensatz zur Freudschen Annahme eines Schutzschildes emotionaler Verhärtung –, gehe ich von einer Durchlässigkeit der schützenden Schichten im Subjekt aus (vgl. auch Binswanger und Zimmermann 2018: 112). Das Subjekt ist durch eine palimpsestische Verstrickung der verschiedenen sexuellen Scripts wie auch deren emotionalen Besetzungen gekennzeichnet, die »durcheinander hindurch« wirken. Wie bereits angesprochen, sind die Affekte, die mit traumatischen Erlebnissen verbunden werden, nicht vorauszusehen.

Cvetkovich diskutiert beispielsweise Butch-Femme-Sexualitäten und hält hinsichtlich affektiver Besetzung von Sexualität in Verbindung mit Trauma fest: »If anything is traumatic, it is lack of sexual attention; getting fucked serves as an antidote to fears that one's sexual desires are perverse or inappropriate« (Cvetkovich 2003: 59). Wird die interpersonelle sexuelle Begegnung als mehrschichtiger Prozess aufgefasst, bleibt die Schutzschicht gegenüber Trauma offen für Veränderung und Re-Figurierung der involvierten Subjekte, einschliesslich ihrer traumatischen Erfahrungen. Durch traumatische Erfahrungen tief berührte sexuelle Scripts können also sehr unterschiedlich affektiv aufgeladen sein.

Auch die Frage transgressiver Gewalt in einer sexuellen Begegnung gewinnt dabei an Komplexität. Mit Woltersdorff (2011: 174f.) zeichnen sich beispielsweise S/M und BDSM²-Szenarien dadurch aus, dass die in der bürgerlichen Moderne vollzogene Trennung von Lusterfüllung und Domestizierung spielerisch (re-)inszeniert und umgeschrieben wird (Binswanger 2013: 225). Konsensuale BDSM-Praxen weisen einen hoch reflexiven Umgang mit Sexualität und ihren Politiken der Affekte auf. Indem Fesselung, Angst und Gewalt spielerisch in das interpersonelle Script aufgenommen werden und das Spiel jederzeit unterbrochen werden kann, wird der Konstruktcharakter von Scripts hervorgehoben und hegemoniale Geschlechterverhältnisse werden – zumindest potentiell – subvertiert (Woltersdorff 2011: 183). Für das intrapsychische, angstbesetzte Script besteht so die Möglichkeit, die Angst berechenbar und beherrschbar zu machen sowie libidinös aufzuladen. Das kulturelle sexuelle Script männlicher Dominanz und Verletzungsmacht sowie weiblicher Unterwerfung und Verletzungsoffenheit wird subversiv umgeschrieben, indem Ge-

2 BDSM ist ein Akronym, das sowohl *Bondage & Discipline, Dominance & Submission* wie auch *Sado-Masochism* umfasst. Es deckt eine breite Vielfalt sexueller Praxen ab, die in Kombination oder voneinander unabhängig ausgeführt werden. Gleichzeitig ist auch S/M als übergeordnetes Akronym gebräuchlich (vgl. Woltersdorff (2011: 169) und Binswanger (2013: 227)).

schlechterrollen prinzipiell austauschbar werden und die Lusterfüllung beider Beteiligten angestrebt wird (Binswanger 2013: 225; Woltersdorff 2011: 183f.).

Dennoch: Auch Cvetkovich macht geltend, dass Verletzungsoffenheit und Passivität in der (spät-)bürgerlichen Moderne weiblich und Verletzungsmacht und Aktivität männlich besetzt sind. Da sie jedoch historische Dimensionen von Trauma berücksichtigt, wird es sowohl im Alltag als auch überindividuell verortet. Beispielsweise hatte in der US-amerikanischen Geschichte die Sklaverei eine traumatische Wirkung auf alle Geschlechter. Demensprechend werden die Geschlechterdimensionen von Trauma in einen politischen und gesellschaftlichen Kontext eingeordnet. So versteht Cvetkovich Geschlecht nicht in einem essentialistischen Sinn, auch wenn die historisch begründete Besetzung weiblicher Sexualität mit Passivität und männlicher Sexualität mit Aktivität in die Gegenwart hinein wirkt. Weil Homophobie und Sexismus tief in gesellschaftlichen Wertungen verankert sind, die nicht negiert werden können, plädiert Cvetkovich für eine »sex positivity which can embrace negativity, including trauma« (Cvetkovich 2003: 63). Sexualität behält in dieser Lesart eine Kraft für Transformation, ohne traumatische Aspekte aus dieser auszuschließen. Dies ermöglicht ein palimpsestisches *queer reading* (vgl. Kapitel 3.3), welches das Zusammenwirken von individuellen und kollektiven sexuellen Scripts als Prozess analysiert, der Geschlechterdichotomien in Bewegung zu versetzen vermag. In Hinblick auf interpersonelle sexuelle Scripts bedeutet dies beispielsweise, S/M-Praxen als eine Möglichkeit zu verstehen, einen lustvollen Umgang mit traumatisierenden Erlebnissen zu finden.

Die Verletzbarkeit in der Sexualität betrifft aber nicht nur das Subjekt selbst, sondern auch sein begehrtes oder geliebtes Gegenüber. Wie in Kapitel 2.5 angesprochen, kann der Verlust einer geliebten Person nach Butler zu einer Dekomposition des Selbst führen: »Machen wir uns nichts vor. Wir werden vom Anderen dekomponiert. Und wenn es nicht so ist, fehlt uns was. Bei der Trauer scheint das eindeutig so zu sein, allerdings nur deshalb, weil es schon beim Begehren so war. Man bleibt nicht immer intakt« (Butler 2009: 38). Das trauernde Subjekt tritt als solches in Erscheinung, weil es davor ein begehrendes Subjekt war. Den Zustand der Auflösung durch das Berührtsein durch eine_n geliebte_n Andere_n verbindet Butler mit der Vorstellung der Ekstase. »Ek-statisch sein bedeutet wörtlich, aus sich herausgetreten zu sein« (Butler 2009: 38). So versteht Butler Sexualität wie auch Geschlechtsidentität als »Formen des Daseins für einen Anderen oder sogar kraft eines Anderen« (Butler 2009: 38). In Momenten des Verlusts kann sich die Ekstase in einem Selbstverlust manifestieren, der das ekstatische Subjekt als gefährdetes zeigt, da die Kraft dieses Anderen das Selbst nicht mehr mitträgt.

Die geschlechterspezifische Kodierung von Angst und Trauma im Sinne einer positiv gerahmten Sexualität, die auch negative Aspekte wie Trauma einschliesst (vgl. Cvetkovich 2003), die homosoziales Begehren (vgl. Sedgwick 1985) und einen potentiellen ekstatischen Selbstverlust (vgl. Butler 2009) umfasst, untersuche ich

im Folgenden anhand von zwei literarischen Texten. Transgressive sexuelle Scripts werden dabei in ihrer dialogischen wie auch monologisch autoritären Wirkung auf die Geschlechterverhältnisse in den Lektüren angesprochen.

Männliche Sexualität, Angst und Trauma werden exemplarisch am Beispiel von Guido Bachmanns Roman *Gilgamesch* aus dem Jahr 1966 erörtert. *Gilgamesch* ist historisch (wie *Stiller*) in der heteronormativen Ordnung der Schweiz der 1950er Jahre verortet. Die männliche, adoleszente, homosexuelle Hauptfigur erlebt verschiedenste Formen traumatisierender Gewalt: als institutionellen Zugriff einer Zwangsinternierung, als Gewalt durch einen Sexualpartner oder als kollektive Verprügelung. Auch erleidet die Hauptfigur durch den frühen Tod des Geliebten einen ekstatischen Selbstverlust (im Sinne Butlers), der die Transformation des (sexuellen) Selbst wesentlich vorantreibt. Nach einer Einführung zu Guido Bachmann als Verfasser des Romans und zum Literaturskandal, den die Veröffentlichung ausgelöst hat (5.1.1), wird ein Überblick über Inhalt und Erzählanlage (5.1.2) gegeben. Dann folgt die Lektüre sexueller Scripts mit einem Fokus auf Angst und Trauma in *Gilgamesch* (5.1.3 – 5.1.6). Die palimpsestische Lektüre zum Schluss führt die drei Ebenen sexueller Scripts zusammen (5.1.7). Weiblicher Sexualität, Angst und Trauma gilt der Fokus am Beispiel von Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* aus dem Jahr 1983. Jelineks Text nimmt sowohl die feministische Kritik an weiblicher Sexualität in der Psychoanalyse als auch die feministische Forderung, häusliche Gewalt auf die politische Agenda zu setzen, auf. Gleichzeitig üben im Text auch Frauen sexuelle Gewalt aus: so die weibliche Hauptfigur, deren Mutter und Grossmutter. Die Protagonistin des Textes ist zwar zu Transgression in der Sexualität bereit und fordert ihr Gegenüber zu S/M-Praxen auf, doch dies führt nicht zu sexueller Erfüllung, sondern zu einem interpersonellen Gewaltexzess und einer weiblichen Selbstverletzung, welche die erfahrenen Traumata am eigenen Körper re-inszeniert. Nach einer Einführung zu Elfriede Jelinek als Verfasserin des Romans (5.2.1) wird ein Überblick über Inhalt und Erzählanlage (5.2.2) gegeben. Dann folgt die Lektüre sexueller Scripts mit einem Fokus auf Angst und Trauma in *Die Klavierspielerin* (5.2.3 – 5.2.5). Die palimpsestische Lektüre zum Schluss führt die drei Ebenen sexueller Scripts zusammen (5.2.6). In der Synopse (5.3) werden die palimpsestischen Lektüren zu Angst, Trauma und Transgression beider Werke im Hinblick auf Geschlecht und Sexualität im Vergleich diskutiert.

5.1 Guido Bachmann *Gilgamesch* (1966)

Und dann träumte ich im Spital den Traum vom kleinen grauen Mann. Dieser Traum hat mich in Angst und Schrecken versetzt. Angst und Schrecken gruben sich ein, und ich habe diese Angst und diesen Schrecken nie mehr überwunden [...]: kleiner grauer Mann in Pelerrine und Kapuze, der sich gnomengleich auf mich gesetzt und mir eine Sicherheitsnadel in die Brust gedrückt hat. [...] Ich kann nicht sagen, dass ich ohne diesen Traum nie zu schreiben begonnen hätte; aber andererseits bin ich mir sicher, dass ich genau dieses Traumes wegen meinen ersten Roman [...] begonnen habe...

Guido Bachmann (2000: 21f.)

5.1.1 Einführung

Der kleine graue Mann ist ein Motiv, das Bachmanns Werk durchzieht und in seinem ersten Roman *Gilgamesch* nicht nur wiederholt vorkommt, sondern auch den Text eröffnet. Der kleine graue Mann geht auf ein traumatisches Kindheitserlebnis des Autors zurück. Bachmann wurde als Fünfjähriger aufgrund eines falschen Verdachts auf Diphtherie für neun Wochen isoliert und durfte nicht einmal zu seiner Mutter Kontakt haben. Seither, so hält er in seinen autobiographischen Aufzeichnungen *lebenslänglich* fest, verfolgte ihn dieser Traum: »Aus diesem Satz schwingt alles. Der Satz kam aus dem Traum und war Initialzündung. Ich habe diesen Satz 36 Jahre lang literarisch ausgeweidet« (Bachmann 2000: 22).

Am Beginn der Schweizer Rezeptionsgeschichte des Romans *Gilgamesch*, der 1966 erschien, steht ein Skandal. Im Januar 1967 organisierte ein sechzehnjähriger Gymnasiast eine Bachmann-Lesung in seinem Wohnort Burgdorf. Wenige Tage nach der Lesung wurde dieser Sechzehnjährige vom Gymnasium suspendiert und in der Folge wegen »Verbreitung einer unzüchtigen Schrift« (Gisi 2012: 42), wegen der Weitergabe des »pornographischen [...] Buch[s] von Guido Bachmann zum Lesen« (Lerch 2001: 462) angeklagt: Der Burgdorfer Literaturskandal nahm seinen Anfang. Die Schweizer Presse berichtete breit; so nahm etwa die Boulevardzeitung *Blick* Partei für den Schüler und empörte sich über den »Meinungsterror in Burgdorf« (Lerch 2010: 464). Einerseits wurde die Kriminalisierung des lesebegeisterten Schülers kritisiert; andererseits – erneut – eine Diskussion über die Freiheit von Kunst ausgelöst. Den Hintergrund hierfür bildete der sogenannte Zürcher Literaturstreit vom Dezember 1966. Der Germanist Emil Staiger hatte in einer Festrede moniert, die Moderne wie auch die zeitgenössische engagierte Literatur sympathisiere mit dem »Verbrecherischen, Gemeinen«. Sie vernachlässige »eine sittliche Gesinnung« (Staiger nach Lerch 2001: 453) und bemühe sich nicht mehr um das »Erfinden vorbildlicher Gestalten« (Staiger nach Egyptien 1981: 365). Staiger stellte »eine Entartung jenes Willens zur Gemeinschaft, der Dichter vergangener Tage beseelte« fest (Staiger nach Lerch 2001: 453). Bachmanns *Gilgamesch* steht für ein

Werk, das »in die Welt der ›Zuhälter, Dirnen und Säufer« (Egyptien 1981: 366) eintaucht. Es ist somit in einer Lebenswelt situiert, wie sie Staiger als typisch für »Kloakenliteratur« (Staiger nach Egyptien 1981: 365) brandmarkte und auf seiner Suche nach sittlichen Helden vom Literaturbegriff auszuschliessen trachtete. Max Frisch reagierte umgehend auf Staigers pauschale Verurteilung zeitgenössischer, engagierter Literatur und veröffentlichte in der *Weltwoche* vom 24. Dezember 1966 eine Replik. Darin kritisierte er dessen Begriff der »entarteten Literatur« scharf, da dieser auf nationalsozialistische Terminologie rekurriere (Frisch nach Egyptien 1981: 365; Lerch 2001: 455).

Der Burgdorfer Literaturskandal hatte gegenüber dem Zürcher Literaturstreit eine zusätzliche Dimension: Die Anklage des adoleszenten Gymnasiasten, der die Lesung initiiert hatte, und sein mehrwöchiger Ausschluss vom Unterricht bedeuteten für diesen eine Kriminalisierung und gesellschaftliche Marginalisierung. Die Sanktionen wiederholten gleichsam in der Realität die im Roman geschilderte fiktionale, leidvolle Kriminalisierung der Hauptfigur. Glücklicherweise führte der öffentliche Druck dazu, dass der Schüler nicht verurteilt wurde und das Gymnasium noch beenden konnte. Der Zündstoff des Textes lag damals in der Beschreibung explizit homoerotischer Szenen mit Adoleszenten, wodurch sich die Hüter der Ordnung alarmiert sahen: Im Regierungsrat wurde argumentiert, der Text diskutiere »sexuelle Aberrationen« (Lerch 2001: 486), die Mittelschulkommission von Burgdorf wollte sich ihrer »erzieherische[n] Verantwortung angesichts zersetzender und pathologischer Tendenzen innerhalb eines Teils der heutigen Literatur« (Lerch 2001: 487) annehmen, und in der hitzigen Debatte des Berner Grossen Rats im Mai 1967 wurde *Gilgamesch* als »Schmutz unter dem Deckmantel der Dichtkunst« (Lerch 2001: 488) angeprangert.³

Ein Blick auf die rechtlichen Rahmenbedingungen Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre in der Schweiz ergibt: Homosexuelle Handlungen zwischen Männern wurden zwar 1942 im zivilen Strafrecht der Schweiz legalisiert; nach Militärgesetz blieb Homosexualität während des 2. Weltkriegs jedoch strafbar (Delessert 2012: 133f.). Homosexuelle Handlungen zwischen noch nicht volljährigen Adoleszenten blieben bis 1992 kriminell, Volljährigkeit wurde damals im Alter von zwanzig Jahren erreicht. Erst zum Ende des 20. Jahrhunderts wurden die Rechte homosexueller Jugendlicher den Rechten heterosexueller Jugendlicher in der Schweiz angeglichen.⁴ Die Herausgeber von *Gilgamesch* hatten deshalb 1966 auf der ersten

3 Lerch gibt eine detaillierte Übersicht sowohl über den Zürcher Literaturstreit wie auch über dessen Auswirkungen auf den Burgdorfer Literaturskandal und sein politisches Nachspiel im Grossen Rat (Lerch 2010: 453ff.; 460ff.; 487ff.).

4 Das Schutzalter für sexuelle Handlungen liegt in der Schweiz heute generell bei sechzehn Jahren. Nicht strafbar sind sexuelle Handlungen jüngerer Adoleszenter, wenn der Altersunterschied der Sexualpartner weniger als drei Jahre beträgt, vgl. StGB Art. 187.

Seite anzukündigen: »Wir müssen jedoch darauf hinweisen, dass das Buch keinesfalls an Jugendliche verkauft werden darf« (Gisi 2012: 42). So war der Burgdorfer Gymnasiast vor allem durch die Verbreitung sogenannt pornographischer Aberrationen an seine Altersgenossen potentiell strafbar geworden. Homosexualität unter Jugendlichen stand nicht nur rechtlich unter Strafe. Auch andere Diskurse waren von einer Ablehnung der Homosexualität geprägt: Besonders wirkmächtig waren die psychiatrische Pathologisierung sowie die katholisch klerikale Verurteilung⁵. Beide spielen in *Gilgamesch* eine entscheidende Rolle.

Für den Autor Bachmann ergaben sich vor allem zwei Konsequenzen aus dem Skandal um seinen Text: *Gilgamesch* war sofort ausverkauft und machte ihn im Alter von sechsundzwanzig Jahren auf einen Schlag als Autor berühmt (Gisi 2012: 42). Bachmann hatte bis zu diesem Zeitpunkt neben seiner Tätigkeit als Schriftsteller Klavier und Musiktheorie am Konservatorium sowie Musikgeschichte und Theaterwissenschaften an der Universität studiert. Auch war er als Musiklehrer und Schauspieler tätig. Eine zweite Folge des Skandals um dieses Buch war, dass Bachmann fortan als ein Repräsentant von »Schwulenliteratur« figurierte – ein Etikett, das für sein Schreiben nur bedingt zutreffend ist, wie Puff zu Recht moniert, denn Bachmanns *Gilgamesch* bietet kein programmatisches Coming-out-Narrativ (Puff 1997: 35).⁶ In der Rezeption der sogenannten literarischen Schwulenszene meldeten sich auch irritierte Stimmen zu Worte (z.B. Molitor 1986: 82f.). Gleichwohl ist der Text für homosexuelle Schweizer Literatur heute kanonisch.⁷ Der Text thematisiert unterschiedliche Formen adoleszenter sowie intergenerationeller gleichgeschlechtlicher männlicher sexueller Scripts, die in einem Spannungsfeld von mythisiertem, reinem Eros, Transgression und rauschhafter Unterwerfung, Trauma

5 Allerdings gab es bereits in den 1960er Jahren auch Ausnahmen von der klerikalen Verurteilung der Homosexualität. So bezog sich »Der Kreis« 1960 auf den evangelisch reformierten Eheberater Bovet, der sich für eine Integration homosexueller Menschen in die Kirchgemeinden und für ein Ende der moralischen Verurteilung einsetzte (Gammerl 2016: 230).

6 Woltersdorff definiert *Coming out* am Übergang des 20. zum 21. Jahrhundert als eine Selbst- wie auch Kulturtechnik der Konstruktion einer schwulen Identität, als eine Gegenstrategie zu Diskriminierungserfahrungen und als Befreiungsnarrativ, das ab den 1970er Jahren an Terrain gewinnt (Woltersdorff 2004). Das Wort »schwul« kommt in *Gilgamesch* nicht vor, so hält Puff fest: »Coming-out als Struktur des homosexuellen Entwicklungsromans, der ja immer auch eine sprachliche Selbstfindung beschreibt, findet in Bachmanns Erzählen nicht statt« (1995: 186).

7 Der Bekanntheitsgrad von Guido Bachmanns Texten ist bedauerlich gering. Ich pflichte hier Puff bei, dass dies seinem literarischen und ästhetischen Beitrag zur deutschsprachigen Literatur nicht gerecht wird (Puff 1995: 178f.). Auch wenn sich *Gilgamesch* einer klassischen Schwulenliteratur nicht zuordnen lässt, wird der Roman gerade in Anthologien, Nachschlagewerken und Studien zu homosexueller Literatur erwähnt, so z.B. in Busch und Linck (1997: 34ff.) oder Molitor (1986). Es gibt einige wenige positive Ausnahmen davon, so Puff (1995), Egyptien (1997), Lerch (2001).

und Zerstörung angesiedelt sind. In meinem *close reading* von *Gilgamesch* verbinde ich die Sexual Script Theory mit Cvetkovichs (2003) theoretischer Verknüpfung von Sexualität und Trauma und mit Butlers (2009) Begriff des ekstatischen Subjekts, um mich diesem Spannungsverhältnis anzunähern (vgl. hierzu Kapitel 2.5). Die sehr unterschiedlich motivierten Irritationen in der *Gilgamesch*-Rezeption lassen sich mit Bachmanns eigensinniger wie auch multiperspektivischer Darstellung homoerotischer sexueller Scripts erklären, wie im Folgenden diskutiert wird.

5.1.2 *Gilgamesch*: Plot und Erzählanlage⁸

Guido Bachmann recurriert mit seinem ersten Roman auf den altbabylonischen *Gilgamesch*-Mythos.⁹ In seiner Autobiographie *lebenslänglich* (2000) legt er dar, dass er mit diesem Stoff durch seine Begegnung mit dem einundvierzig Jahre älteren Geliebten und Förderer Alfred Arm bekannt wurde: »Das Buch entstand im Gespräch. Er hatte mich auf das Epos aufmerksam gemacht. [...] Viereinhalbtausend Jahre, da liegt eine Sintflut darüber. *Gilgamesch*, Erbauer der grossen Mauer [...]. Engidu¹⁰, der Freund, ist ihm gestorben, und er berichtet *Gilgamesch* von der Unterwelt. [...] Ich zeichnete nach, und ich zeichnete eigentlich die Geschichte F.A.s auf;¹¹ denn als neunzehnjähriger Student [...] verlor er seinen Freund Roland Kissling, der während der Grippeepidemie von 1918 starb. Seine Trauer war gross

-
- 8 Meine *Gilgamesch*-Lektüre basiert auf der Taschenbuchausgabe von 1998, die wiederum auf die Ausgabe von 1977 zurückgeht. Die erste Ausgabe von Bachmanns *Gilgamesch* erschien 1966. Der Autor hat sie 1977 überarbeitet und als Band 1 seiner Trilogie »Zeit und Ewigkeit« veröffentlicht. Der zweite Band, *Die Parabel*, erschien 1978, der dritte Band, *Echnaton*, 1982. In *Die Parabel* wie auch in *Echnaton* werden Erzählstränge und Figurenkonstellationen aus *Gilgamesch* in grosser epischer Breite weiterentwickelt (Puff 1997: 175). *Gilgamesch* ist als eigenständiger Text les- und deutbar. Der Roman bleibt aber, wie es der Autor 1977 angelegt hat, gleichzeitig in seiner Bedeutung für die knapp tausendsechshundertseitige Trilogie wesentlich. Meine Analyse beschränkt sich auf den ersten Band der Trilogie.
- 9 Die Überlieferungsgeschichte des Epos begann mit der Entzifferung erster Fragmente im Jahr 1872 durch den britischen Assyriologen Smith und dauert bis heute an (Zocco 2010: 15). Die Breite der literarischen Rezeptionsgeschichte zeigt Zocco detailliert auf (2010: 33ff.).
- 10 Neben Engidu findet sich häufig die Schreibweise Enkidu, so beispielsweise bei Zocco (2010); Bachmann wählt aber den weicheren Klang von Engidu.
- 11 In der Autobiographie wird Alfred Arm als F.A. adressiert, die Abkürzung des Vornamens bezieht sich auf die Kurzform Fred für Alfred. Im zweiten Band der Trilogie *Zeit und Ewigkeit* (*Gilgamesch* ist der erste Band) nennt Bachmann eine der Hauptfiguren Fred Anders. Fred Anders ist dort der eine Partner einer intergenerationellen homoerotischen Beziehung. Diese literarische Figur klingt hier ebenfalls an. Darüber hinaus weist *lebenslänglich* (2000) insgesamt eine hoch ästhetisierte Form autobiographischen Erzählens auf und wird hier nicht als authentische Quelle über eine Wahrheit des Romans verstanden, sondern als Metatext Bachmanns über sich und sein Schreiben, geprägt von künstlerischer Gestaltung (vgl. Valiukonyté 2003).

gewesen [...] So nannte ich denn meinen Protagonisten Roland und dessen Klavierlehrer Kissling. Das war mehr als eine Äusserlichkeit. Es war eine Reverenz im besten Sinne. Er, mein Freund, er war ja Gilgamesch. Sein Engidu war gestorben« (Bachmann 2000: 175f.). Guido Bachmann situiert diesen Text retrospektiv im Überschneidungsbereich persönlicher, intergenerationeller Liebeserfahrung, eines intensiven dialogischen Austauschs über das mesopotamische Epos mit seinem Freund, der Funktion des Erzählens als einer Möglichkeit der (gemeinsamen) Identitätsfindung (vgl. Kapitel 2.6) und der Möglichkeit, die Geschichte seines Freundes im Gewand des Epos zu erzählen und mit der eigenen Geschichte zu verknüpfen. In der Übertragung in die Gegenwart bringt der Stoff eine über viertausendjährige Ursprungsgeschichte homoerotischer Männerbeziehungen zur Geltung.¹²

Gilgamesch spielt in einer Schweizer Stadt¹³ in den späten 1950er Jahren. Hauptfigur ist der adoleszente, sechzehnjährige Roland Steinmann. Roland hat sich in seinen gleichaltrigen Klassenkameraden Christian verliebt. Die eigentliche Handlung beginnt mit der Entscheidung der beiden, gemeinsam zu fliehen. Die Transgression zum Textbeginn besteht nicht nur in der Flucht aus Schule und Elternhaus, sondern auch im Diebstahl von 300 Franken aus der Klassenkasse, um diese Flucht antreten zu können. Die beiden jungen Männer reisen in eine andere Stadt und nehmen unter falschem Namen ein Hotelzimmer. Der Ausbruchversuch scheitert, Roland wird vom Gymnasium ausgeschlossen und in eine Beobachtungsstation, ein Knabenerziehungsheim, eingewiesen, Christian bleibt als »Verführer« unbehelligt. Tagsüber muss Roland bis zur Erschöpfung Kartoffeln ernten; nachts muss er sich gegenüber der meist sexualisierten Gewalt der andern adoleszenten Knaben behaupten. In der Beobachtungsstation lernt er Ruben kennen. In der nun folgenden Romanhandlung erlebt Roland eine schmerzhaftes Initiation ins Erwachsenenleben zwischen verschiedenen Akteuren und Institutionen und damit verbundenen Affekten und homoerotischen Scripts. Mit grösstem Schmerz verbunden ist Christians Tod kurz nach Rolands Entlassung aus der Knabenerziehungsanstalt.

Zu einem mächtigen Gegenspieler wie auch erotischen Anziehungspunkt für Roland wird Ruben. Ruben repräsentiert, in den Worten des Autors, »das Prinzip des Bösen« (Bachmann nach Lerch 2001: 236). Er hält sich in der Beobachtungsstation auf, um für den reichen Greis Stockermann marginalisierte Knaben aus-

12 Zocco (2010) und Leick (1994) diskutieren die Frage, ob die Freundschaft von Gilgamesch zu Engidu in den überlieferten Textfragmenten des altbabylonischen Epos homoerotisch zu interpretieren ist (Zocco 2010: 26f.; Leick 1994: 267ff.). Zocco ist der Ansicht, dass die Frage nicht eindeutig zu entscheiden ist, Leick plädiert, bei aller Ambivalenz und Offenheit, für eine homoerotische Lesart dieser Freundschaft. Diese Lesart liegt auch dem Bachmannschen Verständnis der Beziehung von Gilgamesch zu Engidu zugrunde.

13 Der Name der Stadt wird im Text nicht genannt, der »grüne Fluss« verweist aber auf die Stadt Bern, in der Bachmann aufgewachsen ist (Puff 1995: 176).

zuwählen, die ihm auf seinem Schloss sexuell zur Verfügung stehen sollen. Bald beschliesst er, Roland in seine Gewalt zu bringen. Am anderen Ende der Skala von Akteuren steht der Klavierlehrer Kissling. Er nimmt sich Rolands an und fördert dessen Begabung zum Klavierspiel. Auch seine Mutter ist ihm wohlgesinnt, kann ihn aber vor den Ausbrüchen des Vaters nicht schützen. Dieser wirft Roland bald nach der Rückkehr aus der Besserungsanstalt aus der Wohnung. Eine weitere Roland wohlwollende Figur ist die Prostituierte Maria, die ihn vorübergehend bei sich aufnimmt. Doch sie verfällt im Lauf der Ereignisse ebenfalls dem zerstörerischen Eros von Ruben. Eine Zwischenposition zwischen Gut und Böse nimmt der Vikar Benoit ein. Er ist Roland zutiefst zugetan, da er in ihm eine Reinkarnation eines geliebten Jünglings sieht, der ihm als junger Arzt unter den Händen weggestorben ist. Benoit fühlte sich am Tod jenes Knaben schuldig und beschloss, Geistlicher zu werden. Auch Benoit ist also ein Wiedergänger von Gilgamesch, der seinen Geliebten durch Tod verloren hat. Benoit versucht, Rubens Einfluss auf Roland entgegenzuwirken. Er rettet Roland im Lauf der Handlung zwei Mal das Leben. Am Ende verfällt jedoch auch er Rubens Macht, was sich als eine Selbstaufopferung des Geistlichen für Roland lesen lässt.

Ein Höhepunkt in Rolands jungem Leben ist die Uraufführung einer Komposition von Kissling, die er bravourös spielt. Gleichwohl zieht ihn Ruben immer wieder in seinen Bann. Rolands Fluchtversuche vor Ruben scheitern, er muss bei Stockermann einziehen. Es gelingt ihm aber, Stockermann die Erlaubnis für eine grosse Reise abzurufen. Er folgt einer Route, wie sie Gilgamesch auf der Suche nach seinem verstorbenen Freund Engidu zurückgelegt hat. Analog zu Gilgameschs Reise in den Orkus geht Roland zuerst in die Berge – wo er den Hirtenjungen Eustache trifft. Diese Begegnung verläuft ähnlich wie die Begegnung von Gilgamesch und Engidu: Roland verkörpert den Kulturmenschen Gilgamesch, Eustache den Naturknaben Engidu. Anschliessend geht Roland ans Meer und heuert auf einem Hochseeschiff an. Im Zielhafen Hamburg angekommen, transformiert Roland seine Liebe zu Christian und seine Trauer in künstlerischen Eros in Form einer Totenklage. Er kehrt nach Abschluss der Komposition und nach einem weiteren missglückten Selbstmordversuch in die Schweiz zurück. Stockermann hat unterdessen einen Schlaganfall erlitten. Zum Schluss der Geschichte ist Roland schwer erkrankt. Nach dem Tod seiner Mutter bricht er zusammen und wird in eine psychiatrische Klinik eingewiesen. Seine Syphilis, verschuldet durch den Vater und auf Roland übertragen durch die Mutter, bricht aus. Erneut tritt Benoit als Retter auf den Plan. Er schlägt vor, dass Roland mit Kissling Blut tauscht. Kissling ist an Malaria erkrankt.¹⁴ Rolands Rettung und Genesung gelingt durch Kisslings Blut, und er kann

14 Tatsächlich wurde Syphilis vor der Erfindung von Penicillin mit Malariaerregern bekämpft, da die Syphiliserreger bei hohem Fieber zerstört werden. In Bachmanns *Gilgamesch* wird der Erfinder dieses Verfahrens erwähnt: Wagner-Jauregg (Karamanou, Liappas, Antoniou, An-

die psychiatrische Klinik verlassen. Mit der Unterstützung von Kissling tritt er ins Konservatorium ein.

Die Verwendung des babylonischen Epos als palimpsestische Rekurrenz lässt sich mit dem Begriff der *queer temporality* von Dinshaw et al. (2007) verbinden. In *queer temporality* ist die Zeit der Linearität der Chronologie enthoben und wird mit affektiver Intensität verbunden, um multiple Temporalitäten in der Gegenwart geltend zu machen.¹⁵ Über die Modifizierung des Zeitbegriffs in *Gilgamesch* schreibt der Autor in *lebenslänglich*: »Auch ich wende mich gegen den nur physikalischen Begriff der Zeit [...] Ich betonte die subjektiv erfahrene Zeit in meiner Trilogie ›Zeit und Ewigkeit‹ – ein Strom im fließenden Wechsel der Phänomene; [...] entwickelte [...] in meinem Werk durch Techniken des inneren Monologs und der assoziativen Verschnürung von aktuellen mit längst vergangenen Bewusstseinsinhalten meine Psychologie des Romans« (2000: 183f.). Die Rekurrenz auf das mesopotamische Epos eröffnet narrativ eine reparative Ebene,¹⁶ gerade auch in der mythisierenden Überhöhung der Homoerotik zwischen den beiden Adoleszenten Roland und Christian. Das Ursprungsepos dient als eine Vor-Schrift, welche die drastische, zeitgenössisch wirksame Verurteilung, Kriminalisierung und Pathologisierung adoleszenter Homosexualität ausser Kraft setzt und deren Überzeitlichkeit zur Geltung bringt.¹⁷

Ein weiteres palimpsestisches Element ist Bachmanns Rekurrenz auf musikalische Vorlagen. Das Klavierspiel, das Komponieren und das Spiel der Hirtenflöte nehmen im Text eine wichtige Rolle ein, auch die sprachliche Gestalt von *Gilgamesch* ist stark durch Musik beeinflusst. Das Kapitel in der Beobachtungsstation transponiert eine musikalische Form, die *Passacaglia*, ins Literarische, wie Puff aufgezeigt hat: Das Kapitel wird durch das Leitmotiv »nächste Furche« inhaltlich, rhythmisch und musikalisch strukturiert. Roland erinnert sich, während er den Boden nach Kartoffeln durchsucht, bisheriger Ereignisse. Seine Erinnerungen und Vorausdeutungen werden »zu einer dichten poetischen Textur« verknüpft. »Anstelle der chronologischen Anordnung tritt eine weitreichende Simultaneität ineinander verwobener Zeit- und Erinnerungsschichten. Die Literatur gebiert hier ihre eigene Zeit

droustos und Lykouras 2013: 208ff.). Der Name fällt, als Benoit den Klinikdirektor von der Notwendigkeit dieses Bluttransfers überzeugen will (Bachmann 1998: 220).

15 Im literaturwissenschaftlichen Sinne wird von einem intertextuellen Bezug zum altbabylonischen Epos gesprochen, z. B. von Puff (1997: 35). In Verbindung mit *queer temporality* ermöglicht die Metapher des Palimpsests hier, die Verschmelzung und Ununterscheidbarkeit der unterschiedlichen affektiven und temporalen Schichten deutlicher zu berücksichtigen.

16 Zum Begriff *reparative reading* nach Sedgwick (2003a) vgl. Kapitel 3.3.

17 Bachmann selber verwendet weder den Begriff homosexuell/Homosexualität noch schwul im gesamten Text. Puff weist darauf hin: »Die Schwulen – das sind in Bachmanns Werk immer die anderen« (1997: 35). In der Beschreibung des medizinischen oder gesellschaftlichen Diskurses verwende ich den Begriff der Homosexualität zur Bezeichnung von gleichgeschlechtlichem Begehren. Er stammt dann jedoch nicht aus Bachmanns Text selbst.

und musikalische Vorbilder leisten dafür Geburtshilfe« (Puff 1995: 180). Die Musik in Verbindung mit adolescentem Knabeneros begründet die kreative Vitalität, die den Text vorantreibt.

5.1.3 Sexuelle Scripts in *Gilgamesch*

Wie bereits dargelegt, sind sexuelle Scripts in diesem Werk einerseits in einen erhabenen und mythisierenden Eros eingebettet, den Roland mit Christian und Eustache, dem Hirtenjungen, verbindet. Und andererseits sind sie mit Ruben, in der Beobachtungsstation und bei Stockermann von Unterdrückung, Gewalt und Trauma gerahmt, woran der Protagonist mehrmals beinahe zugrunde geht. Auch die Vertreter der Ordnung – Lehrer, Schulleiter, Jugendanwalt und Psychiater – sind in sexuelle Scripts verstrickt, die oft in grossem Widerspruch zu moralischen Massstäben stehen, die sie gegenüber Roland einfordern. »Die Repräsentanten der bourgeoisen Ordnung sind [...] selbst libidinös mit den Transgressoren derselben Ordnung verbunden« (Puff 1995: 183). Für Roland ist der adoleszente Regelbruch, die Transgression, konstitutives Moment aller sexueller Scripts – auch dies ein Element, das bereits die Beziehung von Gilgamesch zu Engidu im mesopotamischen Epos prägt.¹⁸ Wie in Kapitel 2.1 dargelegt, ist der Ausbruch aus vorgegebenen Scripts ein Moment für das Transformationspotential von Sexualität, worauf Scripttheoretiker_innen schon früh hingewiesen haben. In *Gilgamesch* bewirkt der Regelbruch eine institutionelle und interpersonelle Gewalt, die für den Protagonisten traumatische Folgen hat. Hintergrund hierfür bildet die zeitgeschichtliche Verurteilung von Homosexualität in den 1950er Jahren in der Schweiz. Der Text verbindet in der Kriminalisierung gleichgeschlechtlicher Handlungen Diebstahl, Gewalt und Verbrechen mit »dem Eros als aggressiver, Ordnung zerstörender, neue Ordnungen schaffender Energie« (Puff 1995: 183). Die Stigmatisierung und Züchtigung gleichgeschlechtlicher männlicher Scripts, die daraus folgt, wird zunächst anhand der Dimension interpersoneller sexueller Scripts diskutiert.

18 Im Gilgamesch-Epos verliert Gilgamesch seinen Freund, weil die beiden die Götter in Zorn versetzt haben – sie haben gemeinsam den Himmelsstier erlegt. Engidu stirbt zur Strafe ihres Sakrilegs. Gilgamesch ist untröstlich und beschliesst, seinen verlorenen Freund im Orkus aufzusuchen (Zocco 2010: 19f.).

5.1.4 Interpersonelle sexuelle Scripts

5.1.4.1 Transgressiver Knaben-Eros im Zeichen des Stigmas und des Unausweichlichen

Scripts als Teil ihrer tiefen Freundschaft beginnen zwischen Christian und Roland mit dem buchstäblichen Einschreiben ihrer Bindung in ihre Körper. Damit greifen sie das Motiv des Stigmas auf. Mit Goffman lässt sich das Stigma symbolisch begreifen, wenn er bei seiner Definition auch zunächst auf die körperliche Einschreibung bei den Griechen rekurriert: »Die Griechen [...] schufen den Begriff *Stigma* als Verweis auf körperliche Zeichen, die dazu bestimmt waren, etwas Ungewöhnliches oder Schlechtes über den moralischen Zustand des Zeichenträgers zu offenbaren. Die Zeichen wurden in den Körper geschnitten oder gebrannt und taten öffentlich kund, daß der Träger ein Sklave, Verbrecher oder ein Verräter war« (Goffman 1975: 9). Später, in christlichen Zeiten, wurde seine Zeichenhaftigkeit der Unehre in eine konträre, positive Bedeutung gewendet: Es galt als »körperliche[s] Zeichen göttlicher Gnade, die in der Form von Blumen auf der Haut aufbrachen« (Goffman 1975: 9). Im 20. Jahrhundert nun wird das Stigma zur symbolischen Perspektive auf Menschen, die aus den normativen Parametern der Gesellschaft fallen – Goffman wählt dafür den Ausdruck der beschädigten Identität und betont, dass das Stigma Ergebnis von sozialem Ausschluss und keinem Körper als solchem inhärent ist (1975: 176). Gleichwohl besteht die christliche Lesart des Stigmas im Sinne göttlicher Auserwählung bis heute fort.

Bachmann macht in *Gilgamesch* von der Mehrdeutigkeit des Stigmas als Initiationsmerkmal der ersten sexuellen Begegnung zwischen Roland und Christian Gebrauch. Der Ort des Stigmas ist die Brust: »Wir gingen in den Estrich¹⁹ [...] Dort entblößten wir unsere Oberkörper, schnitten uns mit einem scharfen Messer unter die linke Brustwarze und pressten die Körper aneinander. Es war ein angenehmer Schmerz. Aber wir erleichteten, und wir atmeten schwer. ›Das ist noch gar nichts, flüsterte Christian. [...] Die Oberkörper waren blutverschmiert. Wir hielten beide den Atem an, und vor Aufregung und Erhitzung röteten sich unsere Gesichter. [...] Wir standen nahe voreinander. Schwer hingen unsere Hände an den Armen. ›Wollen wir?‹ flüsterte ich und schluckte leer. Die Wunde unter der Brustwarze juckte. Stumm berührten wir uns« (Bachmann 1998: 46). Das in den Körper geschnittene Zeichen gegenseitiger Liebe hat mehrere Funktionen im Roman: Erstens erleben die beiden Adoleszenten die Gleichzeitigkeit von erregender Berührung, schmerz- und schuldverstrickter Transgression. Sie schreiben die doppelte Natur von Lust und Leid buchstäblich in ihre Körper ein. Mit Cvetkovich lässt sich dieses Stigma als die Materialisierung des Traumas der Sexualität lesen, das auf der Körperoberfläche sichtbar gemacht wird. Zweitens transzendieren der Austausch von Blut und

19 »Estrich« ist in der Schweiz gebräuchlich für »Dachboden«.

die Unmöglichkeit, diesen Akt rückgängig zu machen, ihre leidenschaftliche Liebe. Der Blutstausch und die dadurch entstehende Narbe werden zum Zeichen eines Auserwähltseins ihres Bundes – hier die christliche Bedeutung des Stigmas aufnehmend. Und drittens fungiert das Zeichen auch als visuelles Stigma für alle ausserhalb ihres Bundes. Ganz im ursprünglichen Sinn, wie mit Goffman bereits ausgeführt, kann es als ein körperlich eingeschriebenes Zeichen von Unmoral und Verstoss gegen herrschende Normen gelesen werden. In dieser Bedeutung nimmt es den Alptraum vom zustechenden Kapuzenmann auf, der den Normverstoss in Form von intrapsychisch im Traum evozierter Angst und Lustempfinden versinnbildlicht. In Goffmans Liste von Personen, die stigmatisiert, das heisst als sozial Abweichende wahrgenommen werden, figurieren neben anderen Prostituierte, Homosexuelle und Delinquenten. Er merkt an: »Es sind dies die Leute, von denen man annimmt, daß sie an irgendeiner Art kollektiver Ablehnung der sozialen Ordnung beteiligt sind. [...] bei ihnen versagen die Motivations-schemata der Gesellschaft« (Goffman 1975: 176). Vor allem diese Bedeutung des Stigmas – und nicht die christliche Lesart göttlicher Auserwählung – bestimmt den weiteren Gang der Ereignisse für Roland. Gleichwohl prägt auf individueller Ebene die Bedeutung des gegenseitigen Auserwähltseins und der Einmaligkeit ihrer Liebe auch jene sexuellen Scripts der beiden, deren sozialer Sinn in einer überhöhten, nicht in Worte fassbaren Leidenschaft füreinander besteht.

Eine weitere Szene, die eine sexuelle Begegnung zwischen Roland und Christian beschreibt, spielt sich nach der gemeinsamen Flucht in einem Hotelzimmer ab. »Die Nacht war mondhell. [...] Es wurde Roland elend vor Lust und Grauen; und er sagte deutlich: ›Christian! Wir wollen es oft tun. Alles ist erlaubt, wenn man sich liebt, alles.« Roland drehte sich langsam um. Christian stand nackt auf dem Bett, andächtig, eine schlanke, weisse Gestalt. Roland sog den Anblick mit zitterndem Atem ein. Er gab sich dem Unausweichlichen preis« (Bachmann 1998: 16). Bemerkenswert ist an dieser Szene, dass die körperliche Vereinigung in der sexuellen Begegnung der beiden Adoleszenten als »das Unausweichliche« unaussprechlich bleibt. Gleichwohl ist, wie bereits in der Szene auf dem Dachboden, die Atmosphäre in diesem Raum erotisch aufgeladen. Die Erregung Rolands manifestiert sich im zitternden Atem und der Übelkeit, die durch die Mischung von Lust und Grauen hervorgebracht wird. »Das Unausweichliche« ist ein Begriff, mit dem sich Bachmann auf den Schriftsteller Hans Henny Jahnn bezieht. Bei Jahnn kreuzen sich im Unausweichlichen die Bedeutungsschichten von Sexualität und musikalisch künstlerischer Schöpfung (Puff 1995: 189). Christians schlanke, weisse Gestalt gemahnt denn an eine Jünglingsstatue der griechischen Antike, so verschmelzen in Rolands Wahrnehmung künstlerischer und wirklichkeitsbezogener Eros. Puff kommentiert Bachmanns Verweis auf das Unausweichliche wie folgt: »Die Gratwanderung zwischen Benennen und Verschweigen schafft dabei einen erotischen Raum, der sich der modernen Konstruktion der Homosexualität entzieht und entziehen will. [...]

Ihren intertextlichen Spiegel finden erotische Männerfreundschaften daher auch nicht in der Moderne, sondern in der fernen Vergangenheit und insbesondere [...] in Gilgamesch und Engidu [...]. Dabei geht es keineswegs um Camouflage des Sexuellen unter dem Ideal der Freundschaft, sondern um die poetische Imagination eines Erlebnisraums jenseits gesellschaftlicher Moralsysteme« (Puff 1995: 186f.).

Bevor Roland aufbricht, um seinen bereits toten Freund auf einer Reise durch Berge und Meere zu suchen, verbringt er noch einmal eine Nacht in dem Hotel, in das er mit Christian geflohen war. Er hat dort eine Vision der damaligen Begegnung mit Christian – auch hier findet das Unausweichliche statt (Bachmann 1998: 163). Intrapsychisches und interpersonelles sexuelles Script überlagern sich palimpsestisch am Ort der einst stattgefundenen Begegnung in der Ununterscheidbarkeit von Traum und Wirklichkeit, in einer *queer temporality*. Allerdings träumt Roland unmittelbar darauf, vom kleinen grauen Mann grausam in seine Körperteile zerlegt, verschlungen und wiedergeboren zu werden. Dieser Alptraum, der zu einer Selbstspaltungsvision führt, lässt ihn fluchtartig das Hotelzimmer verlassen. Die Brutalität der Vision verweist auf Rolands verzweifelte Situation: Auf der Flucht vor Stockermann und Ruben, verstossen von seinem Vater und permanent davon bedroht, wieder in die Beobachtungsstation eingewiesen zu werden, nimmt die Angstfigur des grauen Mannes intrapsychisch verheerende Dimensionen an. Als einziger Ausweg erscheint Roland, Gilgameschs Route zu folgen, um dabei der erdrückenden Trauer um den Freund Herr zu werden.

Eustache, auf den er im Gebirge trifft, kann als eine Reinkarnationsfigur von Christian gedeutet werden, da er als von der Zivilisation unberührtes Kind der Natur, das mit den Tieren lebt, deutliche Züge von Engidu²⁰ trägt. Die beiden Adoleszenten freunden sich an. Eustache lädt Roland ein, mit seiner Herde mitzuziehen. Er spielt auf seiner Flöte eine Melodie, die Roland aus der grossen Komposition Kisslings wiedererkennt. Er bittet ihn, das Lied nackt auf einem Stein für ihn zu spielen, und Roland saugt dieses Bild von Eustache ein – eine Szene, die an die Mondnacht im Hotelzimmer mit Christian erinnert. Eustache bläst »wie ein Faun« (Bachmann 1998: 180), worin sich eine naturwüchsige Musikalität manifestiert. In der Engführung von Musik und Eros – hier in der naturnahen, archaischen Version des Hirtenjungen – wird Rolands Begehren genährt. Als die beiden nackt im Bach baden, beginnen sie zu ringen – wie Gilgamesch und Engidu bei ihrer ersten Begegnung.²¹ Als Roland auf Eustache trifft, verkörpert der Hirtenjunge Reinheit und

20 Enkidu wird von den Göttern als gleichstarker Gegenspieler zu Gilgamesch erschaffen: »Enkidu wächst in der Steppe fern von aller Zivilisation gemeinsam mit wilden Tieren auf« (Zocco 2010: 19).

21 »Auf der zweiten Tontafel erfährt man von Enkidus erster Begegnung mit Gilgamesch: Nach einem Ringkampf gegeneinander werden sie Freunde« (Zocco 2010: 19).

Natürlichkeit: »Eustache kannte die Lüge nicht. Seine Liebe war ohne Umschweife, klar und rein wie die Luft hier oben« (Bachmann 1998: 182). Doch dann nähert sich der Tag, an dem Roland auf Geheiss von Eustaches misstrauischem Vater weiterziehen soll. Die beiden schlachten am Vorabend unerlaubterweise ein Lamm²² und haben daraufhin Sex – auch dieses sexuelle Script steht also im Zeichen der Transgression, diesmal als Verstoß gegen das Gesetz des Vaters. Nach dem lustvollen Verzehr des unschuldigen Opferlammes verhalten sich die beiden, wie sie es vorher bei den Widdern und Schafen beobachtet haben: »So stiegen sie aufeinander, Reiter und Pferd. Rolands Schenkel pressten den Leib Eustaches. Er stöhnte unter ihm. Sie vertauschten die Rollen« (Bachmann 1998: 182f.). Die sexuelle Begegnung steht hier also in erster Linie im Zeichen von Natur und Tierreich: »Roland keuchte unter der Last. Auf allen vieren kroch er und trug den Wilden« (Bachmann 1998: 183). Dieses sexuelle Script bringt einen archaischen, wilden, adoleszenten Eros und dessen Transgressionswillen zum Ausdruck, der über die Reminiszenz an Engidu, das Flötenspiel und Eustaches reines Wesen als Spielart des Unausweichlichen inszeniert wird. Am nächsten Tag jagt Eustaches Vater Roland erzürnt davon. Auch im jenseits von Kultur angesiedelten, archaischen Naturraum speist sich der adoleszente Eros aus einer Mischung von Musik, Transgression und Vitalität, die ihre Eigengesetzlichkeit aufweist und gegen die Gesetze der Erwachsenen verstösst.

5.1.4.2 Transgressiver Knaben-Eros im Zeichen von Gewalt

Im Kapitel, das von Rolands Einweisung in die Knabenerziehungsanstalt handelt, wird er mit unterschiedlichsten Formen adoleszenter Gewaltförmigkeit konfrontiert. Tagsüber muss er Furche um Furche Kartoffeln ernten. Nachts muss er sich gegenüber der meist sexualisierten Gewalt und Transgression der andern adoleszenten Knaben behaupten: »In der Nacht gurgelt die Sittlichkeit in der Jauchegrube« (Bachmann 1998: 25).²³ Den grössten Einfluss auf Roland in der Beobachtungsanstalt hat seine Begegnung mit Ruben – mit dem »vom Wahn der Mutter heraufbeschwörten Widersacher Christians« (Bachmann 1998: 29). Ruben, so wird sich im Verlauf des Textes immer deutlicher zeigen, ist ein »Sittenmonster« par excellence. Mit Foucault zeichnet sich die Figur des Sittenmonsters, die sich seit Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt hat und bis ins 20. Jahrhundert eine bedeutende Rolle spielt, durch die folgenden Merkmale aus: Es ist eine Figur des Ge-

22 Auch dies eine Analogie zum Epos: Dort töten Gilgamesch und Enkidu den Himmelsstier (Zocco 2010: 19).

23 Staigers Diktum der »Kloakenliteratur« (Staiger nach Egyptien 1981: 365) lässt sich als Reminiszenz auf diese Textstelle der »Sittlichkeit in der Jauchegrube« (Bachmann 1998: 25) deuten.

setzesbruchs, es bricht den Pakt mit der Gesellschaft und stellt sein persönliches Interesse über alles, wenn es Bedarf oder Lust dazu hat (Foucault 2003: 124ff.).

Foucault situiert das Sittenmonster im Nachgang zum Gesellschaftsvertrag der Französischen Revolution an zwei Enden der gesellschaftlichen Skala: als despotischer Mächtiger oder als zeitweiliger Despot »von unten« (Foucault 2003: 135ff.). Ruben trägt die Züge des revolutionären Despoten »von unten«: Er ist eine Figur der sexuellen und anthropophagen Monstrosität, eine Doppelfigur des Sexualverbrechers und Menschenfressers (Foucault 2003: 139), wie sich im Verlauf der Geschichte zeigen wird. Ruben hat einen Selbstmordversuch fingiert, um in die Beobachtungsstation eingewiesen zu werden und die dortigen Knaben einer persönlichen Selektion zu unterziehen. Wie bereits erwähnt, agiert er im Auftrag des reichen Greisen Stockermann, der auf seinem Schloss marginalisierte Knaben sexuell ausbeutet. Doch er verfolgt Roland auch aus eigenen Motiven: Er will ihn gemäss seiner monströsen Zerstörungslust und der dieser inhärenten Leidenschaft einer totalen Grenzüberschreitung ganz beherrschen und vernichten. Rolands Begegnung mit Ruben ist von Anbeginn an von Gewalt gezeichnet: »Roland war Ruben im schmutzigen Korridor begegnet [...] Mit nackten Oberkörpern standen sie sich gegenüber. Rubens Haare wuchsen dicht und vollkommen schwarz. Die anthrazitglänzenden Augen starrten. Rubens Haut war zwiebelfarben. Mit nacktem Oberkörper lauerte er. [...] Barfüssig schlich Ruben näher. Die schwarzen Augen glitzerten. Er entblösste seine weissen, spitzen Zähne. Ohne die Zahnbürste fallen zu lassen, schlug Ruben seine Faust gegen Rolands Magengrube. Roland stöhnte leise. [...] Der kleine graue Mann drückte ihm eine Sicherheitsnadel auf die Brust« (Bachmann 1998: 31). Bereits die erste Konfrontation mit Ruben ist schmerzvoll, der Schlag trifft Roland völlig unvermittelt und die Begegnung ist von höchster Spannung gekennzeichnet. Im Text werden immer wieder Rubens vollkommen schwarzes und dichtes Haar und seine zwiebelfarbene Haut beschrieben, an einer Stelle bezeichnet sich Ruben als Bastard (Bachmann 1998: 86). Seine weissen, spitzen Zähne, das dichte Haar und die schwarzen Augen lassen sich als Merkmale des Teufels interpretieren, wie im Folgenden noch ausgeführt wird. Im Gegensatz zu Christian, dessen Haut als weiss geschildert wird (Bachmann 1998: 16), trägt Ruben Zeichen einer Fremdheit, die sich als Bedrohung und Anziehung zugleich entpuppt. Diese »verändernden« Züge situieren Ruben auch visuell exotisierend als Figur ausserhalb der westlichen bürgerlichen Gesellschafts- und Geschlechterordnung (vgl. Maihofer 2014b: 305): Die grösste – und lustvollste – Gefahr kommt von ausserhalb dieser Ordnung. Ruben erhält im Text auch weder eine eigene Geschichte noch Herkunft – er entspringt, so der Text, dem Wahn und dem Hass von

Christians Mutter auf Roland.²⁴ Rolands Angstvision des kleinen grauen Manns nach der ersten Begegnung mit Ruben weist auf viele weitere angst- wie auch lustvolle Begegnungen voraus. Ihre sexuellen Begegnungen sind nicht von der Natur oder reiner Liebe geprägt, sondern von Beginn an durch destruktive Gewalt und Begehren. »Er hasste Ruben: hasste den vollkommenen Körper, das Gesicht, hart und steinern wie eine Statue [...] Aber zugleich fühlte er den Wunsch, sich nackt auszuziehen, vor Ruben niederzuknien, um ihm die Füße zu lecken« (Bachmann 1998: 50).

Nachdem Roland aus der Beobachtungsstation entlassen worden ist, spürt ihn Ruben an Weihnachten auf. Er nimmt ihn mit hartem Griff in Stockermanns Villa mit, die beiden betrinken sich und Roland unterzeichnet einen Pakt mit seinem Blut. Nun folgt die Szene, die in der zeitgenössischen Rezeption am meisten Aufsehen erregt hat: Am Morgen nach dem Pakt, als Roland noch ganz benommen seine geschwellenen Lippen befühlte und sich an den Vorabend zu erinnern versucht, erscheint Ruben in einem hautengen grünen Trikot und führt einen atemberaubenden Tanz vor ihm auf. »Heiser befahl er: »Knie nieder!« Roland sank in die Knie, und Ruben trat näher, so nahe, dass sein Glied vor Rolands Mund drohte. Ruben senkte das Tamburin und reichte es Roland, welcher es hielt wie das Keinelion²⁵ während der Mitternachtsmesse. »Öffne den Mund. Empfange mein Fleisch und mein Blut!« Roland öffnete den Mund und schloss die Augen. Heiss und bitter spritzte Rubens Samen gegen Gaumen und Halszäpfchen. Roland schluckte. Ruben spreizte die Beine, hüpfte über Roland weg und verliess das Zimmer. [... Roland] nahm die Kognakflasche zur Hand, riss den Korken aus der Halsöffnung und trank mit hastigen Schlucken. Aber der bittere Geschmack liess sich nicht vertilgen. Brechreiz quälte Roland« (Bachmann 1998: 56). Hier wird, ganz im Gegensatz zu den Begegnungen mit Christian, kein Raum erotischer Spannung geschaffen, der den Akt selbst unbenannt belässt. Die Ejakulation Rubens wird als physiologisches Ereignis geschildert wie auch Rolands Ekel in Form von Brechreiz. Ruben, als Verkörperung des Bösen, erscheint in dieser Szene genau so, wie Eustache später den Teufel beschreibt: »Der Teufel ist schwarz. Schwarz seine Augen wie Kohlen und schwarz wie die Nacht seine Haare. Er liebt grüne Anzüge. Die Zähne sind weiss und spitzig. Seine Stimme ist hart und seine Kraft ist gewaltig« (Bachmann 1998: 178). Bachmann legt also eine Lektüre von Ruben als Teufel nahe; an dieser Stelle bedeutet dies, dass er auf die Schwarze Messe als Vereinigung mit dem Teu-

24 Im Lauf der Trilogie Bachmanns erhält Ruben eine eigene Geschichte – er erweist sich später als der fiktive Autor der Geschichte von *Gilgamesch* (vgl. Puff 1995: 179). Im ersten Band der Trilogie wird er vor allem durch Transgression, Hass, Gewalt und »das Böse« charakterisiert.

25 Mit Keinelion bezeichnet Bachmann in *Gilgamesch* den Kelch, aus dem der Vikar Benoit die Hostie in der Weihnachtsmesse verteilt (Bachmann 1998: 48).

fel rekurriert.²⁶ Die Nennung des Tamburins als Keinelion situiert Rubens Tanz, seine sexuelle Handlung und seine Ansage, Roland habe sein Fleisch und Blut zu empfangen, als Messe. In dieser Szene treten erneut die für Bachmann typischen Elemente des adoleszenten Eros in Erscheinung – Musik, Vitalität und Transgression. Gleichzeitig ergeht es Roland hier elend.

Wie in Kapitel 4.1.4 bereits angesprochen, ist der Affekt des Ekels – ähnlich wie der Affekt der Scham – von einer doppelten Bewegung gekennzeichnet: von Zurückweisung und Anziehung zugleich. Trotz des Ekels zieht Ruben Roland in seinen Bann, wie er dem Vikar Benoit später in einer Beichte berichtet: »Dreiunddreissig Tage des stählernen Hasses und der Ausschweifung. Er vermochte alles. Er führte mich durch die Duftgärten. Er lud Halbwüchsige ein, die ihm willig dienten. Die jungen Körper boten sich feil. [...] Auf fünffach geschichteten Teppichen, unter der Spiegeldecke, feierten wir Messen in allen Farben: Rosa Messen, Grüne Messen, Schwarze Messen. [...] – und das Opium: Bukett des Tschandus, schneeweisser Garten der Lust, des Rausches, glitzernde Trugfarben [...] Ruben sagte: ›Du bist ein Dieb, und ich bin ein Bastard: uns gehört die Zukunft!‹ Und ich zappelte im Wollustnetz« (Bachmann 1998: 85f.). Sinnbild für die so lustvolle wie zerstörerische Verstrickung, der Roland umso mehr ausgesetzt ist, als er gesellschaftlich stigmatisiert ist, ist jene zweite Narbe, die durch den Blutstausch mit Ruben entstanden ist: Ruben hat ihn gezwungen, sich unterhalb der Narbe von Christian einen weiteren Schnitt zuzufügen und mit ihm Blut zu tauschen. Aber dieses zweite Stigma, Sinnbild seiner Hass-Liebe zu Ruben, hört nicht auf zu eitern (Bachmann 1998: 80).

5.1.4.3 Intergenerationaler Eros

Die sexuelle Begegnung zwischen Roland und dem Vikar Benoit bringt eine weitere Spielart in den Text ein. Sie greift die Intergenerationalität sexueller Scripts eines älteren Mannes mit einem Jüngling auf und verbindet diese auch mit Gilgameschs Geschichte, da Benoit noch immer um den in seiner Jugend verlorenen Geliebten trauert und diesen in Roland wiedererkennt. Dadurch reiht sich sein Eros ein in das Unausweichliche. Der erste sexuelle Kontakt mit Roland ist von diesem ungewollt, er findet nach einer Beichtsituation statt. Roland ist in diesem Moment auf der Flucht vor Ruben, also äusserst verletztlich und auf Hilfe angewiesen. So steht am Anfang ein sexueller Übergriff, gegen den sich Roland erfolglos zu wehren versucht (Bachmann 1998: 97). Im Laufe des Textes gewinnt Benoits Zuneigung zu Roland aber immer mehr an Bedeutung, zumal er ihn mehrmals vor dem Tod

26 Lerch zitiert einen *Tagblatt*-Artikel vom Januar 1967, der die Lesung in Burgdorf beschreibt: Der Autor sei »gedrängt« worden, einen »visionären, homoerotischen Exzess« vorzulesen, »eine sogenannte Schwarze Messe: [...] (es handelt sich dabei um eine seit Thomas von Aquin in der Literatur immer wieder auftauchende »Vereinigung mit dem Teufel)« (Lerch 2001: 461).

rettet. Da Benoit Roland als Reinkarnation des in seiner Jugend verlorenen Geliebten wahrnimmt, sieht er es als seine Berufung an, ihn zu retten. Er bekennt sich vor Roland zu dieser Mission. Sie seien »Ausgespiene vom kranken Ethos Europas« (Bachmann 1998: 117), hätten beide viele Regeln überschritten, dennoch könne Roland einen Weg zur Läuterung und Rettung finden: »Aber es gibt einen Weg nach oben, den wahren Weg. Er ist jenseits von Gut und Böse. Er führt hinauf, und er führt weg von der Verbotsethik« (Bachmann 1998: 117). Nach diesem Gespräch willigt Roland ein, eine Nacht mit ihm zu verbringen. Die sexuelle Begegnung selbst bleibt erneut in der Schwebelage von Benennen und Verschweigen. In einem verzweifelten Selbstgespräch erinnert sich Roland am nächsten Morgen, wie Benoit das Kreuzifix mit seinen eigenen Händen zerbrochen und das Bildnis des Jünglings, den er einst geliebt hat, zur Wand gedreht hat. Die Augen des Jünglings »haben nicht gesehen, wie du dich dem Priester hingegeben hast« (Bachmann 1998: 119). Atmosphärisch besteht die Spannung in dieser Szene vor allem darin, dass sich Benoit seiner Transgression bewusst ist und sich, indem er sein christliches Glaubenssymbol zerbricht, auch von seinem Glauben abwendet. Und Roland wiederum ist sich darüber im Klaren, dass er die Stelle des einstigen Geliebten einnimmt und die sexuelle Handlung im kirchlichen Kontext Benoits in keiner Weise akzeptiert wird. Kurz darauf versucht er sich umzubringen, wird aber von Benoit und seiner Mutter gerettet. Ganz zum Schluss der Geschichte, als Benoit bereits Ruben verfallen ist, versucht er nochmals, Roland zu verführen. Roland kann sich diesmal erfolgreich physisch zur Wehr setzen und entkommt ihm. Die Figur Benoits zeigt also eine grosse Ambivalenz: Er erweist sich als Lebensretter, lässt sich aber von einem aggressiven und transgressiven Eros leiten. Wie bereits erwähnt, liegt für Puff die Bedeutung des Sexuellen in *Gilgamesch* in der »poetischen Imagination eines Erlebnisraums jenseits gesellschaftlicher Moralsysteme« (Puff 1995: 187). Benoits Streben nach einem Weg jenseits von Gut und Böse sowie jenseits einer Verbotsethik sucht das Moralsystem in diesem Sinn zu überwinden und nimmt dabei in Kauf, gegenüber Roland Gewalt anzuwenden.

Die Rekurrenz auf intergenerationale Homoerotik wird in *Gilgamesch* nicht nur anhand der Figur Benoits deutlich, sondern auch an der Figur Stockermanns, dessen sexuelle Handlungen im Text jedoch nie beschrieben werden. Ausserdem kommt sie am Beispiel des Psychiaters Servais ins Spiel als institutionell anerkannte Form des Voyeurismus und in Form sexueller Übergriffe auf die Knaben – Übergriffe, die von den Repräsentanten der Macht jedoch nicht als solche angesehen werden. Dies lässt sich als eine Reminiszenz Bachmanns auf das Modell der antiken Knabenliebe deuten, demzufolge intime Beziehungen zwischen erfahrenen, älteren Männern und adoleszenten Knaben deren Erziehung dienten. Der Jüngling sollte durch Liebe und Freundschaft des Älteren zum tugendhaften Bürger heranreifen (Gorgerat 2013: 33ff.). Dieses pädagogische Modell intergenerationaler Homoerotik wird jedoch bei Bachmann kritisch beleuchtet, indem

er die Machtposition und Dominanz des Älteren anhand verschiedener Figuren problematisiert. Am stärksten gilt dies für Stockermann, der seinen Reichtum dafür einsetzt, marginalisierte Knaben auszunutzen. Am ambivalentesten wird Benoit dargestellt, der in Roland seinen einstigen Geliebten wiedererkennt, um den er mit gleicher Intensität getrauert hat wie Roland um Christian. Im Lauf des Textes wird er immer mehr zu Rolands Beschützer. Durch die handgreifliche Auseinandersetzung zwischen ihm und Roland bei ihrer letzten Begegnung bleibt er in seiner Bedeutung für Roland jedoch ambivalent, eine Figur jenseits von Gut und Böse.

5.1.4.4 Heterosexuelle interpersonelle Scripts: Prostitution, Voyeurismus und Vergewaltigung

Obwohl homoerotisches Begehren Rolands Erzählhandlungen vorantreibt und sexuelle Begegnungen vorwiegend unter Männern stattfinden, können auch weibliche Figuren sein Begehren entfachen. So die Prostituierte Maria, die ihn am Abend seines Rauswurfs aus dem elterlichen Haus von der Gasse in ihre Mansarde aufnimmt. Während sie Besuch von Freiern erhält, muss sich Roland verbergen: »Ich wohne im Kämmerchen nebenan. Niemand würde dort das Kämmerchen vermuten. [...] Ich schaue durchs Schlüsselloch, und ich schaue zu, wie es die Männer treiben mit Maria. Roland Steinmann, stud.hur.« (Bachmann 1998: 43). Roland sitzt hier buchstäblich im *closet* und beobachtet von dort aus das Geschehen mit den Freiern. In einem betrunken wütenden Gespräch mit der Wirtin, die ihm keinen Schnaps mehr einschenken will, wird deutlich, was er bei seinem sogenannten Studium der Prostitution gelernt hat: Die Freier treiben es mit Maria, sie sind in der aktiven, Maria in der passiven Position.

In einer späteren Szene, als er schon längst ausgezogen ist, kehrt er einmal zurück, um sich bei Maria zu bedanken. Plötzlich ängstigt ihn ihre dunkle Schönheit und er verlässt die Wohnung so schnell wie möglich wieder. »Es war ruhig im Treppenhaus. Seine Finger zitterten. Ihm wurde schwindlig. Hier oben war er allein. Er hielt inne und horchte. Aus Marias Mansarde drang kein Laut. Er fuhr fort und kämpfte gegen das Keuchen. In den Adern des Halses klopfte das Blut. Er atmete heftig und starrete einige Sekunden erlöst und benommen auf die Schwelle« (Bachmann 1998: 81). Es kommt zu keinem direkten sexuellen Kontakt zwischen Roland und Maria, aber diese Passage verdeutlicht, dass Roland von ihr sexuell erregt wird. Ähnlich wie in der Szene mit Ruben werden hier vor allem physiologische Prozesse beschrieben – wenn auch die Ejakulation selbst diesmal eine Leerstelle im Text bleibt. Bezüglich Rolands sexueller Identität wird die Grenzziehung von Homosexualität und Heterosexualität in dieser Szene auf physiologischer Ebene durchlässig (vgl. auch Puff 1995: 188). Dennoch ist dieser Eros im Vergleich zum reinen und

überhöhten Knaben-Eros des Unausweichlichen »profan« an ein physiologisches Bedürfnis geknüpft, dessen Spuren als Fleck auf Marias Schwelle zurückbleiben.

Im Gegensatz zu Roland, der sich von Maria im Moment seiner sexuellen Erregung distanziert, macht Ruben sie zum Opfer monströser sexueller Handlungen. Er versteckt sich bei ihr im Kleiderschrank, vergewaltigt sie und schwängert sie – entsprechend seinem Plan. Ruben entwickelt sich im Verlauf des Textes immer mehr zum Inbegriff des zerstörerischen Sittenmonsters. Er nimmt später bei ihr eigenhändig eine Abtreibung vor, dann verspeist er sein eigen Fleisch und Blut – eine kultische Handlung, die Benoit entdeckt und die alle in Angst und Schrecken versetzt. Bereits in den interpersonellen sexuellen Scripts mit Roland erweist sich Ruben als brutal – doch gegenüber Maria, als er ihre »Leibesfrucht« nicht nur zerstört, sondern sich auch einverleibt, zeigt er sich exzessiv gewalttätig. Nach diesem Akt verschwindet Maria als Person und als Stimme aus dem Text. Puff merkt zu den Frauenfiguren in Bachmanns Trilogie *Zeit und Ewigkeit* an: »Frauen [...] nehmen in dieser Abfolge von Männergenerationen eine kümmerliche Position ein. Frauen werden überlistet, nicht selten vergewaltigt« (Puff 1997: 37). Tatsächlich tritt im Text keine Frauenfigur auf, die mit *agency* ausgestattet wäre. Maria als einer der beiden bedeutsamen Frauenfiguren in *Gilgamesch* gelingt es zwar, sich aus der Prostitution zu befreien und mit ihrem ersparten Geld einen Gemüseladen zu eröffnen. Doch wird sie durch Rubens Brutalität stark beschädigt und ihr weiteres Schicksal bleibt offen. Die zweite wichtige Frauenfigur im Text, Rolands Mutter, stirbt an Syphilis, mit der sie sich durch ihren Ehemann angesteckt hatte. So ist Puff beizupflichten, dass die Frauenfiguren in diesem Text kümmerliche Positionen einnehmen.

5.1.5 Kulturelle sexuelle Scripts

5.1.5.1 Disziplinierung homosozialen Begehrens und Doppelmoral bei den Vertretern der Ordnung

Wie in Kapitel 2.4 bereits erwähnt, hat Sedgwick den Begriff eines homosozialen Begehrens (*homosocial desire*) geprägt. Es benennt ein nicht anerkanntes gleichgeschlechtliches männliches Begehren, das auf einem Kontinuum zwischen Männerfreundschaften und homosexuellem Begehren basiert. Da ein homosexuelles Begehren aus der Männlichkeit der bürgerlichen Ordnung rigoros ausgeschlossen wird, kann die Vehemenz von Homophobie als Ausdruck eines Bruchs mit diesem Begehren, das nicht anerkannt werden will, interpretiert werden.

So beispielsweise in der Wirtshausszene: In dieser Szene, die in der Chronologie der Erzählung zum Zeitpunkt von Rolands Einweisung in die Besserungsanstalt stattfindet, lässt Bachmann den Jugendanwalt, den Rektor des Gymnasiums, den Psychiater der Beobachtungsklinik Servais und den Klassenlehrer Rolands aufeinandertreffen. Während diese Herren essen, trinken, verdauen, sich über körperliche Gebrechen austauschen und Karten spielen, verurteilen sie Rolands Unmoral.

Ihre Eifrigkeit, Gründe zu benennen, die es unabdingbar machen, Roland von jeder weiterführenden Ausbildung auszuschließen und wegzusperren, lässt sich mit Sedgwards Begriff des homosozialen Begehrens fassen, das sich hier als Homophobie zeigt. Die Amtspersonen werden keineswegs als besonders mannhaft geschildert: Sie sind meist übergewichtig, trinken gehörig, haben Verdauungsprobleme oder sind hoch asthmatisch. Sie pochen auf die Notwendigkeit einer moralisch züchtigen Jugend und ergehen sich gleichzeitig in Erinnerungen an ihren Besuch bei der Prostituierten Maria – so beispielsweise der Jugendanwalt (Bachmann 1998: 18). Roland sei »unilateral pueril«, »labil«, ein »Fremdkörper«, ein »Defraudant« und ein »Verbrecher« (Bachmann 1998: 20f.), erklären die Ordnungshüter. Dabei vermischen sie juristische und psychiatrische Stigmatisierungen ohne Unterscheidung. Der Jugendanwalt, der Roland kurz darauf verurteilt, und der Psychiater der Beobachtungsstation sind männliche Prototypen, deren homosoziales Begehren sich einerseits als dezidierte Homophobie artikuliert, sich andererseits jedoch auch Nischen schafft, um dieses Begehren auszuleben. Die Handlungen des Psychiaters Servais sind besonders bezeichnend, da er den sogenannten Knaben gerne beim Duschen zuschaut oder sich ihre Träume erzählen lässt. Roland schildert die Begegnungen mit dem Psychiater in der Beobachtungsstation wie folgt: »Es wird einem heiss während der Konsultationen beim Psychiater, und Gänsehaut kriecht über den Rücken, wenn man vor dem Schielenden liegt, der immer unanständige Fragen stellt und dabei schrecklich mit den Zähnen knirscht« (Bachmann 1998: 24). Durch die Stigmatisierung der Knaben wird der Psychiater in eine machtvolle Position versetzt. Die Gänsehaut ist die emotional körperliche Manifestation der latenten Bedrohung bei Roland. Der Psychiater reagiert auf ihn mit Disziplinierung und Verachtung. So sagt er zu ihm im Austrittsgespräch: »Dieser Aufenthalt hat dir gut getan. Du willst jetzt ordentlich arbeiten, [...] mit Klavierspielen kann man sein täglich Brot nicht verdienen. [...] Ganz abgesehen davon, dass du nicht aus jenem Milieu stammst, das einer derartigen Neigung entspräche« (Bachmann 1998: 23). Nicht nur seine Devianz, auch sein Milieu setzen nach Meinung des Psychiaters Rolands künftigen Weg Grenzen. Da er Rolands gesamte Person abwertet, braucht Servais sein Begehren für ihn nicht anzuerkennen. An solchen Textstellen entlarvt Bachmann die Repräsentanten der Macht in ihrer Doppelmoral und ihrem von Gewalt gezeichneten Verhalten gegenüber Roland und den übrigen Knaben sowie in ihrem nicht anerkannten homosozialen Begehren.

Die Verurteilung von Homosexualität durch den Klerus wird in *Gilgamesch* von Beginn an ambivalent dargestellt, da der geistliche Würdenträger Benoit als zutiefst in homoerotisches Begehren verstrickt eingeführt wird. Die Doppelmoral der Kirche kommt darin zum Ausdruck, dass Benoit im Laufe der Geschehnisse vom kirchlichen Dienst ausgeschlossen wird, der sexuelle Übergriff auf den Adoleszenten jedoch geheim bleibt und Roland nie nach seinem Erleben des Vorfalls befragt wird.

5.1.5.2 Männliche gleichgeschlechtliche Sexualität im Zeichen von Stigma und Gewalt in der Knabenerziehungsanstalt

Die Züchtigung Rolands in der Beobachtungsstation wird dadurch gesteigert, dass der Umgang der Adoleszenten untereinander ebenfalls von Gewalt geprägt ist: »Das Schicksal teilt man sich mit, ohne viel Worte: Zwei Sätze und ein Kuss. Man lehrt einander Vorteile: wie man es anstellt, Schlösser zu öffnen; zu erpressen; zu vergewaltigen; aus den Taschen zu stehlen; zu erwürgen; [...] Zigaretten zu drehen; andere Sachen zu drehen; auf den Strich zu gehen; [...] man lernt alles hier oben« (Bachmann 1998: 32f.). Die – durchaus auch mit Ironie lesbare – Aneinanderreihung und damit Gleichsetzung davon, eine Zigarette zu drehen oder jemanden zu vergewaltigen oder zu erwürgen, zeigt, dass wer einmal stigmatisiert und ausgegrenzt ist, nicht mehr zu unterscheiden braucht. Die Kriminalisierung macht die Knaben allesamt zu Sittenmonstern (vgl. Foucault 2003: 108f.). Im Licht von Marginalisierung und Stigmatisierung erscheint homoerotisches Begehren keiner Erklärung zu bedürfen, es ist selbstverständlicher Bestandteil des Alltags – »zwei Sätze und ein Kuss«. Die gesellschaftliche Ausgrenzung führt jedoch zu einer Gewaltspirale, aus der es kaum mehr ein Entkommen gibt. In der Beobachtungsstation teilt Roland das Zimmer mit dem gewalttätigen Perduzzi, der sich bei Auspeitschritualen sexuell befriedigt und sich im Kuhstall »den Harnstrahl pissender Kühe in den Mund spritzen« (Bachmann 1998: 26) lässt, wobei ihm die Knaben gegen Entgelt zuschauen dürfen. Auch wird er entdeckt, als er es »wie der Zuchtstier« mit den Kühen »treibt« (Bachmann 1998: 25; 30). Eines Morgens findet Roland Perduzzi erhängt mit erigiertem Penis im gemeinsamen Schlafrum (Bachmann 1998: 31). Die Beobachtungsstation für männliche Adoleszente erweist sich in Bachmanns Text als ein Ort, der drastische Formen der Transgression hervorbringt und sämtliche dort Eingewiesene in sie hinein sozialisiert. Roland wird Zeuge dieser Praxen, die ihn in höchstem Mass verängstigen. Da es ihm gelingt, den kräftigen, gehörlosen Mitinsassen Fritz durch das Erzählen der Odyssee zu seinem Beschützer zu machen, behauptet sich Roland in der Beobachtungsstation relativ unbeschädigt. Denn Fritz versteht nur Roland, er liest ihm alles von den Lippen ab (Bachmann 1998: 30). Dafür beschützt er ihn weitgehend vor den anderen Knaben.

5.1.6 Intrapsychische sexuelle Scripts

5.1.6.1 Alpträume und Penetrationsmetaphern

Wie bereits erwähnt, lässt Bachmann seinen Roman mit Rolands Alptraum vom kleinen grauen Mann beginnen, mit einer Szene der schmerzhaften Versehrung des männlichen jugendlichen Körpers: »Der kleine graue Mann stach den Knaben mit einer Sicherheitsnadel in die Brust. Roland stöhnte leise. Erwachend setzte er sich auf und betastete mit schweissnassen Fingern die schmerzende Stelle«

(Bachmann 1998: 7). In *Gilgamesch* löst die Traumimagination beim aufschreckenden Sechzehnjährigen körperliche Symptome von Schmerz und Schweiß aus. Sie ist eine Angstvision als Ausdruck inkorporierten Leidens. Wie Puff festhält: »Nicht zufällig umschreibt dieser Traum symbolisch eine Penetration« (1995: 184). Als wiederkehrendes Motiv sticht der kleine graue Kapuzenmann im Traum zu, das körperliche Einschreiben der Erfahrung des Stigmas sexueller Devianz wie auch die Penetration symbolisch immer wieder aufgreifend. Die Brust wird zum Ort dieses Stigmas. Auf intrapsychischer Ebene, wie im eben zitierten Alptraum, ist es Zeichen von Bedrohung, erzeugt von Devianz und moralischem Scheitern gegenüber den herrschenden Normen der Heterosexualität. Als solches entfaltet das Stigma seine furchteinflößende und leidvolle Qualität im Traum wie im Leben und prägt Rolands intrapsychisches sexuelles Script. Wie bereits erwähnt, symbolisiert das geträumte Eindringen eines scharfen Gegenstands in die Brust des Adoleszenten die Versehrung der Psyche, im Sinne Cvetkovichs sind Penetration und Trauma immer miteinander verstrickt. Schmerz und Angstschweiß sind die körperlichen Symptome, die aus dieser Versehrung resultieren. Indem Bachmann das Trauma, das in seiner psychischen Dimension meist von aussen nicht wahrnehmbar ist, durch die Einschreibung in die Materialität des Körpers – in diesem Traum in Form der Sicherheitsnadel – spür- und sichtbar macht, visualisiert er das psychische Leiden durch die Figur des Kapuzenmanns.

Generell nehmen Träume und Visionen viel Raum ein in *Gilgamesch*. Das Motiv von Penetration und Bedrohung tritt darin immer wieder auf. So etwa in der Beobachtungsstation, als Roland »während heisser Nächte« einen Dialog mit Christian imaginiert: »Ich träumte von dir, bevor du durch die rote Tür tratest [...] Ich träumte von der grossen Axt, die an meiner Seite lag; die manchmal über mir drohte; die auf mich niedersank; die mit kalter Scheide zwischen meine Schenkel drang; die mich bedrohte und liebte. Unsere Mütter wissen alles, Christian. Deine Mutter will dich nehmen – sie will mich vernichten« (Bachmann 1998: 28f.). Die Metapher der Sicherheitsnadel wird in diesem Traum durch die martialische Axt abgelöst. Die Axt kann in mehrfacher Hinsicht metaphorisch gedeutet werden: Einerseits werden mittelalterliche Epen aufgerufen, in denen die an der Seite liegende Axt einen Keuschheitsgarant darstellt. Das Motiv der Axt im Traum tritt aber auch im mesopotamischen Epos auf: *Gilgamesch* träumt von einer Axt, die er nicht zu bewegen vermag – einer Axt, die Engidu symbolisiert. Engidu wird als *Gilgamesch* an Kräften gleich eingeführt – er ist, von den Göttern geschaffen, das einzige männliche Gegenüber, das *Gilgamesch* gewachsen ist (Leick 194: 267). In Bachmanns Text dringt die Axt dem Protagonisten imaginativ zwischen die Schenkel, das Thema der Verstrickung von lustvoller Penetration, Versehrung und moralischem Verstoss drastisch aufgreifend. Dabei symbolisiert die Axt auch eine Kastration und greift auf intrapsychischer – oder auch psychoanalytischer – Ebene den Kastrationswunsch von Christians Mutter auf. Sie tritt in der Erzäh-

lung in direkte Konkurrenz zu Roland, erscheint einmal nachts nackt im Zimmer ihres Sohnes und setzt alles daran, dass Roland in der Beobachtungsstation verwahrt bleibt. Wie im Traum vom Kapuzenmann wohnt der Penetrationsmetapher im Traum mit der Axt eine angsteinflößende Bedrohung inne. Hier wird die Bedrohung direkt auf den Vernichtungswunsch – also den Hass – der Mutter auf den »Verführer« Roland bezogen (Bachmann 1998: 35). Gleichzeitig tritt das Motiv eines lustvollen Begehrens für diese Axt – oder das Symbol des Geliebten auf. Die sexuellen Fantasien des Protagonisten sind meist von Mehrdeutigkeiten begleitet, in denen die Angst vor und die Lust in der Transgression thematisiert werden. Sie greifen Ängste auf, die durch die prinzipielle Verletzbarkeit von Körpern in der sexuellen Begegnung von vornherein gegeben sind. Sie werden aber auch durch Personen und Instanzen geschürt, die diesem Begehren jegliche Legitimität absprechen und so die adoleszente homosexuelle Körperlichkeit als in hohem Masse bedrohte kennzeichnen.

5.1.6.2 Rolands Tagtraum in der psychiatrischen Klinik: Sexuelle Scripts als Trauma

Fulminant ist der zum Schluss des Textes beim psychischen Zusammenbruch geschilderte kafkaeske Tagtraum Rolands, in dem Bachmann den Psychiater Grün als Grossinquisitor sowie den Klinikleiter Abendrot als Direktor auftreten lässt (Bachmann 1998: 201ff.). Dieser angsteinflößende Tagtraum vermischt Momente der Einweisung Rolands in eine psychiatrische Klinik mit Alptraum-Elementen. Immer wieder wird Rolands Körper in diesem Traum versehrt und werden Metaphern für Penetration in Verbindung mit Trauma als blutrote Höllenfahrt inszeniert.

In der Erzählhandlung tritt der Tagtraum ein, als Roland nach dem Tod seiner Mutter zusammengebrochen ist und in seiner Verzweiflung versucht, Christians Leiche auf dem Friedhof zu exhumieren und in Stockermanns Gruft zu bringen. Zwei Männer der psychiatrischen Klinik holen ihn ab und weisen ihn in einer Zwangsjacke in die Klinik ein. Dieser Tag- oder Alptraum ist im Übergangsbereich von Realität und Traum angesiedelt. Er lässt sich als ein Palimpsest des gesamten Romans lesen, alle von Roland durchlaufenen Stationen werden darin aufgerufen, wobei Bachmann die Metapher des »schneeschmutzigen« Pergaments (1998: 211) explizit in den Text einbringt. In diesem Klinik-Alptraum muss Roland als Erstes mit einem Lineal selber in sich eindringen und vor den Augen des Grossinquisitors in eine Schale ejakulieren. »Zur Auswertung Abteilung Jünglinge. Hier wird konserviert, eugenisiert, genetisiert, spezialisiert« (Bachmann 1998: 202) – die Auswertung seines Samens und dessen Verwahrung dienen also der eugenischen und genetischen Abklärung. Mit dem Begriff der Eugenik verweist der Text auf die Gefahr einer Auslöschung, sollte sich das Erbgut nicht als wertvoll erweisen. Der Begriff der Genetisierung wiederum greift den medizinischen Diskurs auf, Homosexua-

lität sei möglicherweise im Erbgut aufzufinden. Der Grossinquisitor beobachtet Roland beim Ejakulieren, so wird die traumatische Verletzung von Rolands Intimsphäre und körperlicher Integrität erst einmal auf Ebene der Schaulust inszeniert. Denn dem Grossinquisitor kommt die Macht zu, seinen Voyeurismus ungehemmt auszuleben. Im Traum wie in der Wirklichkeit befindet er sich gegenüber Roland in einer unanfechtbaren Machtposition in der totalen Institution der Klinik.²⁷ Kurz darauf wird Roland vom Grossinquisitor zu seiner Zeit in der Beobachtungsstation befragt. Als er sich darüber beklagt, dass ihm der dortige Psychiater Servais gemeine Fragen stellend an die Genitalien griff (Bachmann 1998: 204), antwortet der Grossinquisitor, falls er dies getan habe, sei dies zu Therapiezwecken geschehen. An solchen Textstellen vermag Bachmann den Zynismus der Macht sehr deutlich zu exponieren.

Der Alptraum nimmt seinen Gang: Da Roland bekennt, auf der Suche nach seinem Freund zu sein, wird er vom Grossinquisitor in die Welt entlassen. Dann wird er durch einen Roboter von Station zu Station seines Lebens getrieben. Dabei schlägt ihm dieser Roboter immer wieder auf den Rücken: »Hunderttausend Facetten des Lebens. Ein blutroter Name auf schneeschnitzigem Grunde des Pergaments. [...] Der Beichtstuhl. [...] Und der Priester liebte einen nackten Knabenleib. Im gläsernen Bach lag Eustache. Roland wollte ihn berühren. Aber der Roboter stiess ihn weiter in die Sekunden des Lebens hinein [...] Lügen, Grimassen, Spekulationen, Möglichkeiten waren wirr aufgereiht an der Lebensschnur« (Bachmann 1998: 211f.). Das blutrote Traumszenario führt gegen Ende dazu, dass Roland sein eigenes Leben und das Leben aller daran beteiligten Personen in Brand setzt. Er wird ausgepeitscht und geköpft – sein Kopf aber wieder angeschraubt; er wird gekreuzigt, das Kreuz zerbricht jedoch. Der versehrte und verstümmelte Körper wird immer wieder ins Leben zurückgestossen. Er wird vom Grossinquisitor angeklagt: »Sie sind schuldig, ein Mensch zu sein!« (Bachmann 1998: 215).

Das mit dem eigenen Blut beschriebene, schneeschnitzige Palimpsest des Lebens besteht also aus unentwirrbaren, rotglühend brennenden Schichten schuldvoller wie auch lustvoller Verstrickungen, aus einer ununterscheidbaren Gleichzeitigkeit von Lügen, Möglichkeiten, Träumen und Traumata, die immer mit der Schuld des Menschseins beladen sind. Mit dieser Wende zur Schuldhafteit des Menschseins per se wird der gleichgeschlechtliche adoleszente Eros in eine *conditio humana* eingereiht. Diesem Eros wird, wie in Cvetkovichs Einführung von Sexualität und Trauma, eine Brüchigkeit und Verletzlichkeit der darin verstrickten Menschen zugeschrieben, welche die Durchlässigkeit und Ko-Konstitution der intrapsychischen, interpersonellen und kulturellen Scripts in der Transgression von Normen schmerzhaft exponieren. Bei aller brutalen Expressivität, die in diesem Tagtraum zum Ausdruck kommt, kann mit Cvetkovich von einer »sex positivity

27 Zum Begriff der »totalen Institution« siehe Goffman (1973).

which can embrace negativity, including trauma« (Cvetkovich 2003: 63) gesprochen werden: Sexualität schliesst hier sowohl tiefes Leid als auch lustvolle Verstrickung mit ein. Sexualität und Trauma werden durch mächtige Institutionen wie die Psychiatrie in Bahnen gelenkt, aus denen sich der Protagonist jedoch zum Schluss wieder befreien kann.

Dass Roland dem »Grossinquisitor« wieder entkommt, verdankt er vor allem zwei Figuren: Benoit und Kissling. Benoit, als ehemaliger Arzt, leitet das Verfahren des Blutstauschs mit Kissling ein, das tatsächlich zu Rolands physischer und damit verbunden auch psychischer Genesung führt. Der Blutstausch vereint hier medizinisches und metaphysisch-transzendierendes Wissen. Werden die drei Szenen von Blutstausch dialektisch gelesen, so repräsentiert der Blutstausch mit Christian die These, der Blutstausch mit Ruben die Antithese und dieser dritte Blutstausch als Synthese gleichsam die Aufhebung des Gegensatzes zwischen Geist und Körper, die zu Rolands Rettung führt.

5.1.6.3 Kunst als transformativer Eros der De- und Rekombination von Trauer

Mehrmals wird im Roman sehr deutlich, dass der Verlust von Christian eine Trauer in Roland auslöst, die ihn zu abgründtiefer Verzweiflung und zu Selbstmordversuchen treibt. Wie bereits erwähnt, lässt sich mit Butler (2009) das menschliche Leben von Beginn an als mit dem Leben anderer zutiefst verbunden verstehen, da sie von einer grundlegenden Sozialität ausgeht, die für das Selbst konstitutiv ist (Butler 2009: 36).²⁸ Diese grundlegende Sozialität ist in ein Spannungsverhältnis eingebettet: Einerseits treten sich Menschen als voneinander abgetrennte Subjekte gegenüber und andererseits sind sie als diese voneinander getrennten Subjekte immer auch mit den anderen verbunden. Der Verlust von Christian führt in *Gilgamesch* weitgehend zu einer Dekomposition von Roland, er bleibt nicht intakt, er tritt ekstatisch aus sich heraus (vgl. Butler 2009: 38). In solchen Momenten zeigt sich die Ekstase in einem Selbstverlust, einem Zustand des »Ausser-sich-Seins«, und Roland selbst als gefährdet und haltlos. Im Klinik-Alptraum kommt diese Dekomposition, wie erwähnt, in Metaphern der Zerteilung und Kreuzigung des eigenen Körpers zum Ausdruck. Zum Schluss des Romans *Gilgamesch* findet Roland zurück ins Leben, indem, in Analogie zur mesopotamischen Vorlage, ein Dialog mit Christian möglich wird. In der Gruft von Stockermann trägt er am Sarg des toten Freundes seine Komposition der Totenklage aus dem mesopotamischen Epos vor:

»Engidus Totengeist entfuhr der Erde
Und gesellte sich zu Gilgamesch.

28 Vgl. auch Kapitel 2.5 sowie Binswanger und Zimmermann (2018).

Da umarmten sich die Freunde und setzten sich zusammen.
 Zu ratschlagen hatten sie und liebten sich dabei«
 (Bachmann 1998: 235).

Während Roland diese Totenklage in der Gruft erklingen lässt, erscheint ihm Christian: »Er schloss die Augen und sah Christian: Wie er auf dem Bett stand, eine nackte Gestalt. Roland gab sich dem Unausweichlichen preis« (Bachmann 1998: 235f.). Nach dieser Wiederbegegnung und Wiedervereinigung gelingt Rolands endgültiger Ausbruch aus Rubens Welt. Das Unausweichliche als Inbegriff von Eros, Vitalität, Transgression und Kunst entfaltet nun seine reparative Wirkung und setzt das ekstatische Subjekt, das zu sehr ausser sich geraten war, wieder zusammen. Dies geschieht nicht in der Abgrenzung vom Geliebten, sondern in der Transformation des Begehrens für ihn in ein musikalisches Werk. Roland wird so, unterstützt von Kissling, wieder Teil der Gesellschaft. Die Trauer um Christian – in der Form von Gilgameschs Totenklage – wird zu Kunst als einer gesteigerten Form der Wirklichkeitserfahrung, die das Begehren zu sublimieren vermag. Kissling sagt zu Roland zum Schluss: »Gestaltend wird man seiner selbst gewahr, der Fülle, die nicht Ich, sondern Welt ist. Komm!« (Bachmann 1998: 236). Und Roland folgt ihm.

5.1.7 Palimpsestische Lektüre: Trauma und Transgression als konstitutiv für den gleichgeschlechtlich männlichen Eros in *Gilgamesch*

Auf interpersoneller Ebene kommen zwei Typen von transgressiven homoerotischen Scripts im Text zum Ausdruck: auf der einen Seite die »wahre« Liebe zwischen Christian und Roland, deren Eros mit dem Begriff des Unausweichlichen seine mythisierende Kraft aus dem babylonischen Epos bezieht. Auch Rolands Begegnung mit Eustache ist eine Spielart des Unausweichlichen, die in die Sphäre der Natur und der Wildnis verschoben ist. Eustache tritt als ein Wiedergänger sowohl von Christian wie auch von Engidu in Bachmanns Text auf. Auf der anderen Seite lebt der Text vom satanischen, destruktiven, von Qual gezeichneten und gleichwohl lustvollen sexuellen Script mit Ruben.

Zwischen diesen beiden Typen ist der Geistliche Benoit angesiedelt, der eine Position zwischen Gut und Böse einnimmt. Er wird Rolands Retter, auch wenn er ihn mehrmals sexuell bedrängt. Benoit bringt in seiner Zerrissenheit zum Ausdruck, dass moralische Grenzen keine Orientierungshilfe bieten und der Eros sich, gerade auch in seiner reparativen Kraft, »jenseits von Verbotsethik« (Bachmann 1998: 117) vitalisiert, in einem Erlebnisraum jenseits gesellschaftlicher Moral. Diese Kraft entfaltet gerade in der Adoleszenz ihre Vitalität. Mit Puff: »Die Pubertät, welche im *Gilgamesch* als ganz eigenständige Lebensphase des Menschen (genauer: des Mannes) literarisch re-konstruiert und in ihr Recht gesetzt wird, gewinnt ihre Bedeutung aus der Sprengkraft, die in ihr ontogenetisch gewahrt ist [...]« (1995:

187f.). Puff betont in seiner Analyse, dass sich bei Bachmann »Gewalt und Verbrecen mit dem Eros als aggressiver, Ordnung zerstörender, neue Ordnungen schaffender Energie« (1995: 183) verbinden.

Obwohl ich dieser Charakterisierung des Bachmannschen Eros beipflichte, nehme ich hinsichtlich der archaisch-pubertären Sprengkraft in *Gilgamesch* eine etwas andere Gewichtung als Puff vor: Diese Sprengkraft kennzeichnet den Text in seiner Vitalität, doch dominiert auf metaphorischer wie auch buchstäblicher Ebene meines Erachtens die Leidensdimension der Hauptfigur. Die adoleszente Eigengesetzlichkeit zerbricht um ein Haar an den gesellschaftlichen Stigmatisierungen und Disziplinierungen sowie am Vorwurf der Schuld. Die Figuren Rubens und Perduzzis sind in ihrer vermeintlich unerschütterlichen aggressiven Energie hierfür zwar Gegenbeispiele: Je gewaltsamer die Transgression, umso mehr blühen sie auf. Doch bleibt der Blick in ihr Inneres im Roman verwehrt. Perduzzi bezahlt denn auch mit seinem Leben für eine sexuelle Grenzerfahrung. Und Ruben, der den Embryo, den er durch die Vergewaltigung Marias selbst gezeugt hat, eigenhändig abtreibt und verspeist, erscheint als prototypisches Sittenmonster im Foucaultschen Sinne (vgl. Foucault 2003: 139): als ein zerstörerischer Despot »von unten«, eine Doppelfigur des Vergewaltigers und Menschenfressers, der in *Gilgamesch* auch vor seiner eigenen Zeugung nicht haltmacht. Rubens affektive Verbindung mit anderen besteht allein in seinem minutiösen Plan für deren Auslöschung und Einverleibung. So repräsentiert er das Diabolische, das ihn jenseits von positiven affektiven Bindungen an andere situiert. Bezüglich seiner sexuellen Scripts kann deshalb nicht von einer doppelten Bewegung von Negation und Affirmation die Rede sein: Er repräsentiert das Zerstörerische schlechthin, darin liegt im sexuellen Akt seine Verführungskraft. Interpersonelle sexuelle Scripts werden monologisch autoritär als ein Herrschaftsverhältnis von Ruben diktiert, seien sie homo- oder heterosexuell. Roland unterschreibt mit seinem eigenen Blut zwar einen Pakt mit Ruben. Dieser Pakt beruht aber keinesfalls auf einem Konsens, wenn er auch stark libidinös aufgeladen ist. Er zielt auf Rolands Auslöschung und Einverleibung durch Ruben und intendiert keine Form von dialogischer Verständigung. Ruben und auch Perduzzi, der sich versehentlich bei einem sexuellen Akt selbst stranguliert, tragen zwar zur transgressiven Vitalität des Textes bei, sind aber auf affektiver und sozialer Ebene mit weniger Tiefe als Roland, Christian, Kissling oder Benoit gezeichnet, da sie sich als marginalisierte Sittenmonster vor allem durch schockierenden Normverstoss, durch den transgressiven Bruch mit jeglichem Gesellschaftsvertrag auszeichnen.

Die Stigmatisierung und Marginalisierung Rolands wird affektiv besonders bedrohlich, als sein geliebter Freund stirbt: Die Dekomposition (Butler 2009: 38f.), die ihm in seiner ekstatischen Trauer widerfährt, kann erst nach mehreren Selbstmordversuchen und einem psychischen Zusammenbruch durch die Transformation der Trauer in Kunst überwunden werden. Der Klavierlehrer Kissling fungiert im

Text als Gegenfigur zu leidvollen Dynamiken. In dieser intergenerationalen Beziehung zwischen Schüler und Lehrer findet keine sexuelle Interaktion statt. Kisslings Beziehung zu Roland ist von Musik bestimmt. Roland als begabter Klavierschüler und Kissling als Musiker, der seinerseits komponiert, begegnen sich auf dem Terrain von Schöpfertum, ihre Verbindung gründet in künstlerischem Eros.

Die Bandbreite möglicher Lesarten und die Vielfalt von männlich-männlichen Begehrenskonstellationen, einschliesslich sexualisierter Gewaltszenarien, wie auch Rolands einmal aufflammendes Begehren für das weibliche Geschlecht situieren *Gilgamesch*, wie bereits erwähnt, jenseits von »typischer Schwulenliteratur« (Puff 1997: 35). Indem der Text aufzeigt, wie verstrickt Grenzziehungen von Devianz und Normalität mit ausbeuterischen männlich-homosoziellen Machtdynamiken und Begehrensstrukturen sind, stellt er gesellschaftliche Dichotomisierungen und Praxen von Ein- und Ausschluss radikal in Frage. Auf Ebene der Figuren und Figurationen ist die von Bachmann beschriebene Welt jedoch eine Welt der Männer, in der Frauen über sehr wenig *agency* verfügen. Rubens Vergewaltigung von Maria sowie Töten und Verspeisen des Embryos lassen sich als ein Gewaltgebaren lesen, in dem zum Ausdruck kommt, dass Frauen für die Reproduktion zwar noch notwendig sind (oder sein können), sich der aggressive und zerstörerische Eros ansonsten aber in einem männlich-homosoziellen Raum entfaltet (vgl. hierzu auch Puff 1997). Leicks (1994: 267ff.) Interpretation des altbabylonischen *Gilgamesch*-Epos bietet für die Interpretation der Geschlechterverhältnisse in Bachmanns *Gilgamesch* Parallelen an, obschon dort sehr starke Frauenfiguren auftreten. Mit Leick ist die Beziehung von *Gilgamesch* zu *Enkidu*²⁹ das erste literarische Zeugnis einer Männerfreundschaft, die in der absoluten gegenseitigen Identifikation der beiden Auserwählten und gemeinsam bestandenen Abenteuern der Erziehung zum »wahren Mann« dient. Bislang, so Leick, zeigte sich wahre Mannhaftigkeit in erster Linie in der Sicherstellung der Genealogie, also in der Verbindung mit einer geeigneten weiblichen Person. Im Epos ist *Gilgamesch* vor seiner Begegnung mit *Enkidu* ein feminisierter Mann, was sich vor allem in seiner sexuellen Unersättlichkeit manifestiert.³⁰ *Enkidu* repräsentiert als Wilder den wahren, phallischen und beherrschten Mann, dessen Männlichkeit nicht durch Befriedigung im heterosexuellen Akt, sondern durch das Bestehen gefährlicher Abenteuer hervorgebracht wird. Erst nachdem sich *Gilgamesch* ganz mit ihm als seinem Alter Ego identifiziert und mit ihm gegen die Götter antritt, wird auch er zum wahren Mann und überwindet seine Effeminierung. Folgerichtig muss *Enkidu* im Mythos nun sterben. In Bachmanns *Gilgamesch* kann die Aufhebung klarer

29 Die Schreibweise *Enkidu* ist häufiger als die Schreibweise *Engidu*. Vgl. hierzu Fussnote 10 in Kapitel 5 dieser Arbeit.

30 Sexuelle Unerstättlichkeit gilt im altbabylonischen Mythos als typisch weibliche Eigenschaft, personifiziert durch die Göttin *Ishtar* (Leick 1994: 268).

Geschlechterdichotomien in einem homosozialen Raum angesiedelt werden, in dem Männlichkeit und männlicher Eros in einer Vielfalt repräsentiert werden. Im Gegensatz zum altbabylonischen Mythos lenkt Bachmann das Augenmerk jedoch auf den männlichen Eros, weibliche sexuelle Scripts spielen nur eine sehr marginale Rolle. In den Fokus geraten somit männliche und weibliche Eigenschaften innerhalb des homosozialen Raums, an dem weibliche Figuren wenig partizipieren. Mit Puff ist der Übergang vom mann-männlichen Eros zum Eros zwischen Mann und Frau bei einzelnen Figuren denn auch nicht als Bruch aufzufassen: »Die starre Zweiheit von moralisch Gutem und Bösem [...] ist in dieser Gemeinschaft der Gleichen [...] ebenso aufgehoben wie die binäre Einteilung in Hetero- und Homosexuelle« (Puff 1995: 188).

Gilgamesch ist fraglos ein wichtiger Bestandteil von deutschsprachiger Literatur, die gleichgeschlechtliches männliches Begehren und somit Männlichkeit in der Nachkriegs-Schweiz thematisiert. Stigmatisierungsprozesse prägen die in den 1950er und 1960er Jahren devianten sexuellen Scripts von Homosexualität und Prostitution, im Text sind sie zentrale handlungsgenerierende Momente. Die Dichte des Textes wie auch die unterschiedlichen eingenommenen Perspektiven und Tonarten eröffnen eine Vielzahl von Lesarten, die es erschweren, *Gilgamesch* im Sinne einer eindeutigen Aussage zu lesen. Meines Erachtens setzt sich Bachmann in *Gilgamesch* intensiv mit psychischer Stigmatisierung und Trauma auseinander, die im Text mit der leidvollen Disziplinierung adoleszenter Homosexualität einhergehen. Das in mehreren Selbstmordversuchen, in den Alpträumen und in Rolands Irrwegen so sprachgewaltig inszenierte Leiden, welches das intrapsychische sexuelle Script prägt, wie auch die Reinheitsdarstellungen des Knabeneros entlarven die gesellschaftlichen Disziplinierungen als zerstörerische Handlungen gegenüber adoleszenter Homosexualität als Teil eines nicht anerkannten homosozialen Begehrens. So pflichte ich Valiukonyté bei, die den Text als »heftige [...] Religions- sowie Gesellschaftskritik« (2003: 14) auffasst. Die Identitätskonstruktion der Hauptfigur in *Gilgamesch* ist äusserst brüchig, gesellschaftlich besteht im beschriebenen Handlungszeitraum, wie erwähnt, wenig Akzeptanz für die Homosexualität der Hauptfigur und somit bleibt auch das Befreiungsnarrativ ambivalent und von Transgression bestimmt. Gleichzeitig weist der Text Merkmale von *Coming out*-Narrativen auf: »*Coming out*-Erzählungen dienen der Durchsetzung und Vergewisserung der neu gefundenen Identität und ausserdem der Aufarbeitung und Bewältigung traumatischer Erfahrungen, z. B. während der Kindheit und Jugend« (Woltersdorff 2004: 140).

Wie zu Kapitelbeginn erwähnt, verbindet Bachmann sein eigenes Schreiben explizit mit der Aufarbeitung eines Kindheitstraumas. Die Traumfigur des Kapuzenmanns, der für dieses Trauma steht, tritt in *Gilgamesch* mehrmals in Erscheinung. Der Skandal um den Text zeigt, dass er von vielen zeitgenössischen Leser_innen als eine Kritik an der Schweizer Nachkriegsordnung wahrgenommen wurde, die Wel-

len schlug. Unter anderem wurde die Forderung laut, Literatur als einen Artikulationsraum für adoleszente homosexuelle Scripts anzuerkennen und als eine Intervention in gesellschaftliche Disziplinierungsmechanismen zu respektieren und zu reflektieren (Lerch 2010: 464ff.). Bachmann formuliert sprachgewaltig adoleszente homosexuelle Scripts, die vor transgressiver, sexualisierter Gewalt innerhalb der Gruppe stigmatisierter Jugendlicher nicht haltmacht. Bei aller brutalen Expressivität, die im Text immer wieder formuliert wird, kann mit Cvetkovich von einer »sex positivity which can embrace negativity, including trauma« (Cvetkovich 2003: 63) gesprochen werden. Diese Sprachfindung und Benennung können als narrative Form der Identitätsfindung einen subversiven Ort besetzen, ähnlich wie Woltersdorff die Subversion von BDSM-Praxen beschreibt: Indem die Angst vor Gewalt und Trauma in Sprache gefasst wird, wird sie berechenbar und beherrschbar und kann gleichzeitig libidinös aufgeladen werden. Das Transformationspotential von Sexualität und Geschlecht in *Gilgamesch* liegt nicht zuletzt im Akt der Sprachfindung für verschiedenste Facetten homoerotischer Scripts. Dabei zeigen sich die Grenzen von Homo- und Heterosexualität als durchlässig. Bachmanns Text spielt sich zwar vorwiegend in einem homosozial männlichen Raum ab, innerhalb dieses Raumes verlieren die Grenzen von Männlichkeit und Weiblichkeit allerdings an Konturen.

5.2 Elfriede Jelinek *Die Klavierspielerin* (1983)³¹

5.2.1 Einführung

Unsere weibliche Problematik besteht ja darin, einerseits eine weibliche Identität ausbilden zu müssen und andererseits zu realisieren, daß das Sprechen einer Frau als Anmaßung gesehen wird. Das Patriarchat spricht der Frau jegliche Kulturleistung ab.

Elfriede Jelinek (1995: 9)

Seit der Nobelpreisverleihung im Jahr 2004 zählt Elfriede Jelinek zu den bekanntesten Schriftstellerinnen des deutschsprachigen Raumes. In dieser kurzen Einführung hebe ich zwei Themenbereiche hervor: ihr Engagement als Feministin und Kritikerin des Patriarchats sowie die damit einhergehende permanente Suche nach einer Sprache, die diesem Engagement in der künstlerischen Umsetzung Ausdruck zu verleihen vermag. Patriarchatskritik ist bei Jelinek eng mit Sprachskepsis verbunden, da Frauen das Sprechen als Kulturleistung, wie eingangs zitiert, nicht zugestanden wird. Diese Kritik ist Ausgangspunkt der ästhetischen Gestaltung ihrer

31 Ich zitiere im Folgenden die Rowohlt Taschenbuchausgabe von 1991, die auf der Erstausgabe von 1983 beruht.

literarischen Figuren. Jelineks Schreibstil sperrt sich sowohl gegen identifizierende wie auch psychologisierende Lesarten: Parodie, (Selbst-)Ironie, Sprachspiele, Groteske und Übertreibung sind viel diskutierte Merkmale ihres Schreibens (Janz 1995; Heselhaus 1998; Löffler 2007; Scheurer 2007). Fischer fasst Jelineks Sprache als ein satirisches, anti-utopisches Schreiben in Trivialmythen, die sowohl auf Roland Barthes *Mythen des Alltags* wie auch auf Adorno/Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* zu beziehen sind (Fischer 1991: 19f.). Jelineks Auseinandersetzung mit Mythen des Alltags führt zu einer Ästhetik der Übersteigerung oder Hyperrealität, welche diese Mythen ironisiert und deren Trivialität entlarvt (Chamayou-Kuhn 2012: 29).³² Der reflexive Zwischenraum, der durch die distanzierende Übertreibung in der Jelinekschen Hyperrealität entsteht, dient also keinesfalls der Trennung von Realität und Fiktion, sondern zielt auf das Exponieren gewaltsamer Machtverhältnisse. Und diese Machtverhältnisse sind von patriarchalen Strukturen geprägt. Bei der Analyse dieser Hyperrealität ist Sprachskepsis auf Seiten der Lektüre gefordert, und zwar sowohl gegenüber Jelineks literarischen Texten wie auch gegenüber Interviews und autobiographischen Selbstaussagen und Genres. Dies lässt sich beispielsweise anhand einer kurzen Selbstaussage zeigen, die sich auf der Website der Autorin findet. In *Kurze biographische Anmerkung* schreibt sie einleitend: »eine kurze Notiz in eigener Sache, die leider nie wirklich meine gewesen ist (so wie Ich leider ja auch nie ich geworden ist)« (Jelinek 2007b). Die Autorin spricht hier die Unmöglichkeit an, in einem autobiographischen Sinne »ich« – oder »Ich« – zu sagen. Einerseits meint sie damit die prinzipielle Unmöglichkeit, als Verwalterin der eigenen Geschichte und als Subjekt anerkannt zu sein. Andererseits spielt sie mit der Gross- respektive Kleinschreibung von »ich« auf die spezifisch in der Psychoanalyse angenommene Spaltung von Ich und Über-Ich an. So artikuliert sie hier ihre ambivalenten Erfahrungen mit Psychoanalyse und ihre Kenntnisse darüber, die auch in der *Klavierspielerin* sehr präsent sind. Eine interpretative Lektüre muss Jelineks grundlegende Sprachskepsis also immer bedenken, auch bezüglich autobiographischer Aussagen.

Anja Meyer untersucht in *Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse* (1994) printmediale Diskurse zu *Die Klavierspielerin*. Meyer arbeitet heraus, dass sich die publizistischen Reaktionen zum Roman auf die Formel Jelineks als »weibliches Mediensubjekt« (1994: 144) bringen lassen. In einer Vielzahl von Presstexten manifestieren sich eine Überblendung von Biographie und Geschlecht als eine Kritik an der Person

32 Chamayou-Kuhn greift bei ihrer Analyse von Jelineks »facettenreichem Feminismus« auf Baudrillards Begriff der »Hyperrealität des Körpers« zurück. Das Hyperreale verweise auf eine zweite, durch verschiedene Diskurse bzw. Medien kreierte Realität, die an die Stelle des Realen trete, wobei die Grenzen zwischen wahr und falsch, Realität und Fiktion verschwinden. Realität wird so als Simulierung resp. Simulacrum etabliert. Dabei exponiere die »Groteskierung« in vielen Jelinekschen Wortfiguren und Sinnübertragungen den Konstruktionscharakter jeglicher (Hyper-)Realität (Chamayou-Kuhn 2012: 29).

der Autorin, da die journalistischen Beiträge »gegen den Text als Beispiel ›fehlgeleiteter Fraulichkeit‹ polemisieren« (Meyer 1994: 144). Folge davon ist, so Meyer, ein deutliches Defizit in Bezug auf die Analyse der Literarizität der *Klavierspielerin*. Jelineks Texte in einer identifikatorisch biographisierenden Lektüre zu analysieren, verfehlt sowohl die ästhetische Gestaltung der literarischen Texte wie auch Jelineks feministisches Engagement überhaupt, das in der expliziten Thematisierung der eigenen Biographie als Projektionsfläche besteht, wie eben anhand eines Beispiels von ihrer Website dargelegt. Und es verstellt den Blick für ihre entlarvende, enttarnende Darstellung der Verstrickung von Geschlecht, Unterdrückung und Sexualität.

Schon Texte der 1970er Jahre wie *wir sind lockvögel baby!* (1970), *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972) oder *Aufforderung zur Unfreundlichkeit* (1975) zeugen vom sprachgewaltigen Einarbeiten populärer Alltagsmythen in ihre Texte, gerade wenn es um das Geschlechterverhältnis geht. Doch auch später verfasste Texte verlangen nach der Entmythologisierung trivialer oder populärer Diskurse und Mythen. So bricht Jelinek beispielsweise in einem kurzen Text auf ihrer Webseite radikal mit dem Muttermythos (Jelinek 2007a). *Anruf zu Hause. Hallo, Mama?* schildert die Mutterbeziehung in der Ich-Form, was einen autobiographischen Bezug evoziert. Doch setzt Jelinek ästhetische Mittel ein, die keine Innigkeit aufkommen lassen. Der Textbeginn macht deutlich, dass die Mutter bereits gestorben ist. Und dass die Trauer um die Mutter von grosser Ambivalenz geprägt ist: »Kein Plaudern, kein vor dem Fernseher Gesellschaft Leisten, aber, was noch besser ist: überhaupt kein Leisten mehr, ich tauche meinen Fuß in deine Ewigkeit und ziehe ihn gleich wieder zurück, weil ich ihn mir in deiner Nähe, wie üblich, verbrannt habe, von dem wird mir keiner mehr den Leisten abnehmen. Und du wirst das auch nie mehr tun. Mein Leisten gehört jetzt mir allein. Mama. Du sollst doch nicht um deine Tochter weinen, die Tochter soll selber weinen, hat sie ja auch [...]« (Jelinek 2007a). Ambivalenz prägt nicht nur die Bewegungen auf die Mutter zu und von ihr weg, Ambivalenz prägt auch die Trauer über den Tod der Mutter. Die Verdrehung der Situation – die Mutter soll nicht um die Tochter weinen – lässt sich als eine Zurückweisung einer Machtposition, die im Überleben selbst liegt, wie auch als eine Verneinung eines ekstatischen Selbstverlusts (im Sinne Butlers) lesen. Die Mutter wird als eine Instanz der Kontrolle und des Verfügungsanspruchs über die Tochter gezeichnet, wo Nähe und Leistungsanspruch nahtlos ineinander übergehen. Der Machtanspruch über die Leistungen der Tochter leitet sich über die Gebärfunktion der Mutter ab: »denn hier gilt nur der Körper etwas, den sie gemacht hat, die Mutter, den du gemacht hast, Mama, und zwar, indem du ihm, kaum daß er da war, mit deinem blöden Leisten eins übergezogen hast« (Jelinek 2007a). Strukturell findet sich diese Konfiguration von einer dominierenden und kontrollierenden Mutter und einer von den Leistungsanforderungen disziplinierten Tochter auch in *Die Klavierspielerin*. Die Mutter fungiert in diesem Roman nicht nur als Hauptinstanz

zur Einforderung töchterlicher Leistung, sondern auch als Barriere zur Herausbildung einer eigenen sexuellen Identität. Die Tochter soll keinesfalls Subjekt eines eigenen Begehrens werden; insofern verhindert sie bei der Tochter jeden Versuch der Ausbildung einer eigenen Subjektivität, um die Mutter-Tochter-Dyade intakt zu halten.

Als *Die Klavierspielerin* erscheint, ist die Autorin siebenunddreißig Jahre alt. Geboren ist Elfriede Jelinek 1946 in der Steiermark, aufgewachsen ist sie in Wien. Parallel zum Gymnasium besucht sie Ballettunterricht sowie Unterricht in Klavier, Orgel und Blockflöte am Wiener Konservatorium. Von 1964 bis 1967 absolviert sie ein sechssemestriges Studium der Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Wien; 1969 stirbt ihr Vater, psychisch erkrankt in einem Sanatorium. 1971 schliesst Jelinek das Konservatorium als geprüfte Organistin ab. Zu diesem Zeitpunkt sind bereits mehrere Texte von ihr erschienen, darunter *wir sind lockvögel baby!* (1970) und *Die endlose Unschuldigkeit* (1980). In den folgenden Jahren publiziert Jelinek regelmässig und wird durch mehrere Stipendien und verschiedene Preise gefördert, so z.B. durch das österreichische Staatsstipendium für Literatur 1972. Von 1974 bis 1991 ist sie Mitglied der KPÖ. Für *Die Klavierspielerin* erhält sie 1983 den Würdigungspreis für Unterricht und Kunst (Janz 1995: 148f.). Der Text gilt als ihr autobiographischstes Buch, wenn sich der Bezug zu ihrem Leben auch auf »autobiographische Momente« beschränkt (Janz 1995: 71). Parallelen der literarischen Hauptfigur Erika Kohut zur Autorin Elfriede Jelinek bestehen in der Ausbildung zur Berufsmusikerin, der psychischen Erkrankung des Vaters und seinem frühen Tod in einer Klinik sowie in der Mutter-Tochter-Konstellation: Die Mutter zieht die Tochter allein auf und lebt, nachdem diese erwachsen geworden ist, noch mit ihr zusammen. Gleichwohl sollte die Lektüre keinesfalls auf die autobiographische Dimension reduziert werden. Es bleibt zu beachten, dass die Sprache eine deutliche Verfremdung der Wirklichkeit in der Fiktion signalisiert.

Jelineks feministisches Engagement ist zentral für ihr Schreiben. In der *Klavierspielerin* kommt zum Geschlechterverhältnis als Kriegszustand der intergenerationale Mutter-Tochter-Konflikt als weitere Dimension eines Faschismus in menschlichen Beziehungen (Jelinek 1983: 49ff.)³³ hinzu. Weil Jelinek vor der Schilderung weiblicher Partizipation an Gewalt nicht haltmacht und sich Opfer-Täter_innen-Dichotomien, bei aller Kritik an patriarchalen Verhältnissen, immer wieder verschieben, ist ihr Schreiben in einigen feministischen Rezeptionen auf Irritation gestossen. Jelinek selber kommentiert: »[I]ch [habe] die Frau nie als das bessere und höhere Wesen, als das sie die Frauenbewegung gerne sehen würde, geschildert [...], sondern eben als das Zerrbild einer patriarchalischen Gesellschaft, die

33 Vgl. Jelineks Ingeborg Bachmann gewidmeten Essay *Der Krieg mit anderen Mitteln*, den sie wie *Die Klavierspielerin* ebenfalls 1983 verfasst hat.

sich ihre Sklaven letztlich anpaßt. Patriarchat heißt nicht, daß immer die Männer kommandieren, es kommandieren auch die Frauen, nur kommt das letztlich immer den Männern zugute. Ich habe die Frauen sehr kritisch als die Opfer dieser Gesellschaft gezeigt, die sich aber nicht als Opfer sehen, sondern glauben, sie könnten Komplizinnen sein. [...] sobald die Frauen sich zu Komplizinnen der Männer machen, um sich dadurch einen besseren sozialen Status zu verschaffen, muß das schiefgehen« (Jelinek nach Winter 1991: 12f.). Meines Erachtens liegt gerade im Verzicht auf vereinfachende Dichotomien Jelineks Stärke. Dieser Verzicht steht jedoch nicht im Gegensatz zu einem feministischen Engagement, sondern läßt sich vielmehr als reflektierender und (selbst-)kritischer Bestandteil dieses Engagements verstehen. Eine Position positiv besetzter weiblicher Authentizität kann aufgrund ihrer sehr grundlegenden Sprachskepsis, die in ihren Texten Weiblichkeit wie auch Männlichkeit betrifft, nicht Bestand haben. Die damit einhergehende distanzierende Ästhetik ihrer Texte ist deshalb für eine Analyse mit der Sexual Script Theory geeignet. Indem Jelinek die Prozesshaftigkeit, Beeinflussbarkeit und gleichzeitige Kontingenz identitär geprägter Geschlechterpositionen betont, verweist sie auf deren Formbarkeit durch gesellschaftliche Machtmechanismen. Eine Formbarkeit, die sich in ihrem kritischen Blick auf die Welt als – zumindest erhoffte – Komplizenschaft mit der Position der Macht erweist. Die Skepsis in ihrer Sicht auf die Welt ist von Burger als der »böse Blick« Jelineks bezeichnet worden, der eine »Logik des Zerfalls« beinhaltet (Burger 1990: 19). Und diese Logik macht auch vor Sexualität nicht Halt. Mit Pontzen fungiert weibliches Begehren bei Jelinek lediglich in seiner Kaschierung und sublimierenden Verkitschung zu romantischer Liebe und Mutterschaft. Diese sublimierende Verkitschung führt zu einer Zurichtung von Begehren und Sexualität, in der weibliche Authentizität ihre Unschuld verliert und sich in erster Linie als Maskierung von Machtstreben entpuppt: »Jelinek klagt nicht nur die Unterdrückungsmaschinerien von Kapitalismus, Kirche und Kulturindustrie an, sondern auch – nicht ohne Misogynie – die Frauen. [...] Ob Frauen den Wunsch nach Sexualität – ohne Hinter- oder Folgegedanken – überhaupt hegen oder ihn gar körperlich empfinden, das lassen Jelineks Erzähltexte mehr als fraglich erscheinen« (Pontzen 2005: 30). Begehren wird bei Jelinek, sei es gelebt oder imaginiert, nie per se positiv konnotiert, es ist unerbittlicher Motor und Austragungsort des Geschlechterkampfes – was ich im Folgenden anhand der *Klavierspielerin* vertieft diskutiere.

5.2.2 Die Klavierspielerin: Plot und Erzählanlage

»Die Klavierlehrerin Erika Kohut stürzt wie ein Wirbelsturm in die Wohnung, die sie mit ihrer Mutter teilt. Die Mutter nennt Erika gern ihren kleinen Wirbelsturm, denn das Kind bewegt sich manchmal extrem geschwind. Es trachtet danach, der Mutter zu entkommen. Erika geht auf das Ende der Dreißig zu« (Jelinek 1991: 5). In

den ersten vier Sätzen von Jelineks *Klavierspielerin* wird bereits ein ganzes Bündel von Angaben exponiert, die den Gang der Ereignisse bestimmen. Sie geben Auskunft über die gemeinsame, von Erika Kohut und deren Mutter geteilte Wohnung, das Alter der Klavierlehrerin, die Infantilisierung der längst erwachsenen Tochter als »das Kind« und als »Wirbelsturm«, die Versuche der Tochter, der Mutter zu entkommen. Wenig später wird angeführt, dass die Tochter in ihrer Adoleszenz als »Pubertärin in dem Reservat der Dauerschönzeit« (Jelinek 1991: 35) durch die Mutter, auch unter Anwendung von Gewalt, festgehalten wurde. Und dieses Reservat erscheint zu Beginn des Textes immer noch intakt, obschon Erika Kohut auf das Ende der Dreissig zugeht. Die erste detaillierte Szene nach der Heimkehr der Tochter schildert einen Konflikt: Die Mutter zürnt über den Kauf neuer Kleider durch die Tochter, woraufhin es zu Handgreiflichkeiten zwischen den beiden Frauen kommt.

Mutter und Tochter wohnen allein zusammen. Der abwesende, zuerst im Irrenhaus untergebrachte, bei Beginn der Erzählhandlung bereits tote Vater ist nur noch in Gegenständen präsent. Diese dienen Erika allesamt dazu, sexualisierte Handlungen auszuführen. So nutzt sie das ehemals väterliche Fernglas, um im Prater auf die Pirsch nach menschlichen Paaren in sexueller Interaktion zu gehen und sich als Voyeurin zu betätigen. Oder sie verwendet Vaters Rasierklinge – »die väterliche Allzweck-Klinge, ihr kleiner Talisman« (Jelinek 1991: 88) –, um sich selbst an Händen, Armen, Beinen oder an der Vagina zu verletzen, erhascht sie einmal einen von der Mutter unbeobachteten Moment zu Hause. Erika Kohut wird in grosser Abhängigkeit von der Mutter und deren Überwachungsregime gezeichnet, das sehr klar das Begehren der Tochter besetzt und diszipliniert: »Sie bedroht das Kind mit Erschlagen, sobald es mit einem Mann gesichtet werden sollte. Am Ausguck sitzt die Mutter, kontrolliert, sucht, rechnet nach, zieht Konsequenzen, straft« (Jelinek 1991: 83). Gleichzeitig lebt Erika Kohut als Klavierlehrerin aber eine institutionell machtvolle Position gegenüber ihren Schülerinnen und Schülern aus. Musik ist ihr Instrument der Macht, mit dem sie die ihr Überantworteten schonungslos diszipliniert. Sie selbst hat als Jugendliche einmal in einem Klaviervortrag kläglich versagt, der für den Aufstieg zur Solistin hätte gelingen müssen. Seither bleibt ihr nur noch die Ausübung der Lehrtätigkeit. Die Figur dieser ambitionierten, aber an einer Solokarriere gescheiterten Musikerin ist von einem Hass gegenüber den sie umgebenden Schülerinnen und Schülern bei gleichzeitiger Selbstüberhöhung geprägt: »Miese Menschenmengen umdrängen SIE ununterbrochen. Ständig zwingt sich jemand in IHRE Wahrnehmung. Der Pöbel bemächtigt sich nicht nur der Kunst ohne die leiseste Bezugsberechtigung, nein, er zieht auch noch in den Künstler ein. [...] Für die meisten besteht der Hauptreiz der Kunst im Wiedererkennen von etwas, das sie zu erkennen glauben. [...] Einer drängt sich sogar noch in die Gedanken des anderen hinein, in seine innerste Aufmerksamkeit. Dafür werden sie bestraft. Von IHR« (Jelinek 1991: 22f.). Die Grossschreibung von SIE und IHR drückt

die absolute Züge annehmende Selbstüberhöhung Erika Kohuts aus, die von ihrer Mutter ständig geschürt wird. Meist setzt die Klavierlehrerin zur Bestrafung ihrer Schülerinnen und Schüler beissende Abwertung und Verhöhnung ein. Im Lauf des Textes fühlt sie sich zunehmend von ihrem Schüler Walter Klemmer angezogen. Als sie eine Schülerin als potentielle Konkurrentin identifiziert, wird diese gewaltsam ausser Gefecht gesetzt: In einer Pause legt ihr Kohut heimtückisch Glasscherben in die Manteltasche, woran sich die Schülerin wenig später stark verletzt. In ihrem Hass auf die Trivialität des sie umgebenden miesen Pöbels, der sich besonders stark zeigt, wenn Schülerinnen sich im Minirock präsentieren und gepflegtes blondes Haar tragen, schreckt sie auch vor physischer Verletzung der potentiellen Konkurrentin nicht zurück.

Eine weitere Dimension, die im Text viel Raum einnimmt, sind Reflexionen zu Kunst und Musik. Obschon die Musik ein Mittel zur Machtausübung gegenüber Schülerinnen und Schülern ist, unter dem Erika Kohut selber in ihrer Kindheit und Jugend durch die Mutter zu leiden hatte, fühlt sie sich einzig in der Kunst aufgehoben. Klemmer entdeckt sein Begehren für sie nicht zufällig an einem Kammermusikabend: »Er bewundert uneigennützig die Technik Erikas und wie sich ihr Rücken rhythmisch mitbewegt. [...] Das Fleisch gehorcht der inneren Bewegung durch Musik, und Klemmer fleht, daß seine Lehrerin dereinst ihm gehorchen möge« (Jelinek 1991: 65). Doch ihr Aufgehen in Musik schliesst zu Beginn der Erzählhandlung die gesamte sie umgebende Welt wie auch die Empfindung eigener Körperlichkeit aus: »Das Kreatürlich-Körperliche ist Erika ein Abscheu und eine ständige Behinderung auf ihrem gerade vorgezeichneten Weg. Sie ist vielleicht nicht so behindert wie ein Krüppel, aber eingeschränkt in ihrer Bewegungsfreiheit ist sie schon. Die meisten bewegen sich nämlich liebevoll auf das Du, den Partner zu. Das ist alles, was sie sich je ersehnen. [...] Es soll sich keiner an Erika anlehnen, nur das Flaumgewicht der Kunst darf sich auf Erika niederlassen« (Jelinek 1991: 92). Eine Orientierung auf ein Gegenüber hin ist für Erika Kohut, mit Ausnahme der Mutter, nicht denkbar. Die Autorin inszeniert hier ein satirisches Sprachspiel, das die Protagonistin als seelischen »Krüppel« und gleichzeitig als schöngestiges Wesen in Szene setzt. Abscheu erzeugende Leiblichkeit wird der Ausübung entkörperlichter Kunst als unvereinbar gegenübergestellt. Kunst ist Erikas Leben, so die Setzung, die von der Mutter tatkräftig unterstützt wird. Denn solange die Tochter von Kunst besetzt ist, bleibt das Mutter-Tochter-Reservat unbedroht.

Ein kurzer Blick auf Heinz Kohut, Namensspender für die Protagonistin, ergibt in Bezug auf das Thema Musik weitere Deutungsangebote. Wie Heselhaus (1998: 93) ausführt, war Heinz Kohut einerseits berühmter Psychoanalytiker mit Schwerpunkt Narzissmus-Forschung, andererseits hat er sich intensiv mit Musik auseinandergesetzt. Das narzisstische Bedürfnis nach festen Sinnstiftungen mit dem Wiedererkennen und Wiederholen beim Hören von Musik hat er als vermeintliche Herrschaft über die Zeichen interpretiert (Heselhaus 1998: 94). »Was Heinz

Kohut aus der Sicht des Psychoanalytikers beschrieben hat, entlarvt *Die Klavierspielerin* sarkastisch als den Hauptreiz der Musikkunst [...]: das Wiedererkennen wird in den Augen des bewundernden Hörers zur eigenen Erkenntnisleistung hochstilisiert. Das musikalische Thema der *Klavierspielerin* stellt immer wieder die Bedeutung der Zeichen in den Vordergrund, verweist auf die textuellen Vorgaben, die im Spiel auch der Sexualität den Ton angeben: immer wieder sind es Bruchstücke von Liebesliedern, z.B. aus Schuberts ›Winterreise‹, Kompositionen von Beethoven, Brahms oder Bach, die Melodien Chopins, die im Buch, durch Sprache wiedergegeben, den fiktiven sexualisierten Körper in Gang setzen sollen« (Heselhaus 1998: 95). Erika Kohut wird gerade durch Musik immer wieder aus rein vergeistigten Sphären heraus auf die Materialität ihres Körpers und dessen Begehren verwiesen. Zu Beginn des Textes bestehen sexualisierte Szenarien, in welche die Protagonistin involviert ist, ausser in der Musik vor allem in selbstverletzendem Verhalten und Voyeurismus. Im Laufe der Ereignisse verlagert sich ihr Begehren mehr und mehr auf ihren Schüler Walter Klemmer – ein Begehren, das sie im Rahmen eines sadomasochistischen Pakts mit ihm in die Tat umsetzen möchte, zu dem sie ihn schriftlich auffordert. Die Versuche sexueller Interaktionen zwischen Kohut und Klemmer münden in einen Gewaltexzess Klemmers gegenüber Erika, in dem er sie vergewaltigt, schlägt und ihr Knochenbrüche zufügt. Wie in der *Klavierspielerin* sexualisierte Körper in Gang gesetzt werden und welche Rolle hier traumatische Erfahrungen und Gewalt gegenüber dem eigenen wie auch gegenüber anderen Körpern spielen, analysiere ich nun in den folgenden Kapiteln zu sexuellen Scripts im Detail.

5.2.3 Sexuelle Scripts in *Die Klavierspielerin*

Wie bereits erwähnt, hat Jelineks Verfahren der Erschaffung einer »Wirklichkeit zweiter Ordnung« oder »Hyperrealität« (Chamayou-Kuhn 2012) zur Folge, dass intrapsychische und kulturelle Scripts in den Texten nahtlos ineinander übergehen, ja meist nicht unterschieden werden können. Janz hat in ihrer Textinterpretation beispielsweise aufgezeigt, dass im ersten Teil des Textes die klassischen Freud'schen psychoanalytischen Stereotype der Weiblichkeit ironisch aufgegriffen und parodiert werden (Janz 1995: 71). Die Wirkmächtigkeit psychoanalytischer Verstehensweisen von Sexualität wird auch im Mutter-Vater-Tochter-Verhältnis mobilisiert, dabei erweist sich die Familienaufstellung der Kohuts als problematisch. Aus dieser Sicht ist Erika Kohut eine gesunde sexuelle Entwicklung versagt, da sie gleich nach der Geburt an die Stelle des Vaters tritt: »Nach vielen harten Ehejahren erst kam Erika auf die Welt. Sofort gab der Vater den Stab an seine Tochter weiter und trat ab. Erika trat auf, der Vater ab« (Jelinek 1991: 5). Mit Janz wird die Tochter somit phallisch von der Mutter besetzt und zum Ersatz für ihren Mann, während der Vater – wie Ödipus – blindwerdenden Auges symbolisch kastriert wird (Janz

1995: 71). Der Vater hat von vornherein jeglichen Subjektstatus eingebüsst, er ist ein Schatten seiner Selbst, der bald stirbt. Die psychoanalytische Lesart der Familienkonstellation geht nahtlos in die Selbstwahrnehmung der Figuren über und erweist sich so als machtvoller Diskurs – nicht zuletzt in der Abwertung der weiblichen und Aufwertung der phallischen Position. Auch Frauen können, wie bereits erwähnt, an der phallischen Macht als Komplizinnen partizipieren. Diese Partizipation verlangt jedoch ihren Preis. Die Wirkmacht der Psychoanalyse wird aber auch in der Figur Klemmers aufgezeigt. Wird etwa Erika im Blick ihres Schülers als »Rätsel Frau« (Jelinek 1991: 67) beschrieben, geht der Freudsche psychoanalytische Diskurs, der die Frau auf Ebene kultureller sexueller Scripts als letztlich nicht verstehbar eingestuft hat, nahtlos in das intrapsychische Script Klemmers über, wobei die Taxierung des Lehrerinnenkörpers durch den Schüler als Rätsel, das es zu enträtseln gilt (es folgt eine sehr abschätzige Beurteilung der Lehrerin), und die Ironisierung der Freudschen Aussage durch Jelinek untrennbar verschmelzen. Diese gegenseitige Durchdringung, diese Mehrstimmigkeit oder auch Kakophonie unvermittelt ineinander übergehender intrapsychischer und kultureller Scripts erschwert die Orientierung im Text und macht dadurch als ästhetisches Verfahren sichtbar, dass die Grenze im Roman fließend ist. Die Gewaltförmigkeit von Existenzweisen geht somit vom »Kulturbrei, der nie fertig gekocht ist« (Jelinek 1991: 190), aus, da sich Alltagsdiskurse und deren oft verächtliche und negative Sicht auf die Welt in den literarischen Figuren ausbreiten, ohne dass diese sich ihnen entziehen könnten. Das egoistisch handelnde Subjekt Jelineks wird jedoch nicht allein als Opfer, sondern immer auch als Täter_in gezeichnet. Da sich die Grenzziehung zwischen kulturellen und intrapsychischen Scripts in Jelineks *Klavierspielerin* aus Gründen der Textästhetik nicht umsetzen lässt, behandle ich im Folgenden kulturelle und intrapsychische Scripts gemeinsam.

5.2.4 Kulturelle und intrapsychische sexuelle Scripts

5.2.4.1 Mutterbeziehung, Trauma und weibliches Begehren

In der *Klavierspielerin* werden intrapsychische sexuelle Scripts Erikas mit einem nie abbrechenden, mütterlich kontrollierenden Redefluss auf der einen Seite und mit wirkmächtigen Trivialmythen von Liebe und Lust auf der anderen Seite vermischt. Als Klemmer sie zum ersten Stelldichein einlädt, geht ihr als erstes durch den Kopf, dass dies ein ungünstiger Abend für ein Treffen ist, weil sie dann den Lubitsch-Film verpassen wird, auf den sie sich schon so lange gefreut hat und den sie gemeinsam mit der Mutter schauen will (Jelinek 1991: 198). Lubitschs Hollywoodromanzen sind der ideale mediale Konsum für Mutter und Tochter am Feierabend. Obwohl die Tochter längst erwachsen ist, wird die Mutter-Kind-Dyade dabei Tag für Tag machtvoll re-inszeniert: »Das Hauptproblem der Mama besteht darin, ihr Besitztum möglichst unbeweglich an einem Ort zu fixieren, damit es nicht davonläuft.

Diesem Zweck dient der Fernsehapparat, der schöne Bilder, schöne Weisen, vorfabriziert und verpackt, ins Haus liefert« (Jelinek 1991: 7). Damit einher geht die tägliche Beteuerung der Einzigartigkeit der Tochter durch die Mutter. Zu Hause lässt die monologische, von der Mutter diktierte Weltdeutung keinen wie auch immer gearteten Dialog zu. Widerspricht die Tochter oder handelt sie gar gegen den Willen der Mutter – wie in der Eingangsszene, in der die Mutter entdeckt, dass sie selbstbestimmt ein Kleid gekauft hat –, so kommt es leicht zu kleinen Gewaltausbrüchen. Gehorcht sie, so werden in der behaglichen Wärme und Gemütlichkeit des Wohnzimmers, unter Ausschluss der sie umgebenden Welt, gemeinsam Serien, Dokumentar- und Nachtfilme konsumiert. Kehrseite der von der Mutter hergestellten Behaglichkeit in der gemeinsamen Wohnung ist also der absolute Macht- und Besitzanspruch über die Tochter und deren Körper.

In einer Rückblende in die Pubertät werden die Mutter wie auch die Grossmutter als bewaffnete Frauenbrigade und Fleischverzehrerrinnen der Tochter dargestellt: »Die Pubertärin lebt in dem Reservat der Dauerschonzeit. Sie wird vor Einflüssen bewahrt und Versuchungen nicht ausgesetzt. Die Schonzeit gilt nicht für die Arbeit, nur für das Vergnügen. Mutter und Oma, die Frauenbrigade, steht Gewehr bei Fuß, um sie vor dem männlichen Jäger [...] notfalls handgreiflich zu verwarnen. Die beiden älteren Frauen mit ihren zugewachsenen verdorrten Geschlechtsteilen werfen sich vor jeden Mann, damit er zu ihrem Kitz nicht eindringen kann. Dem Jungtier sollen nicht Liebe, nicht Lust etwas anhaben können. Die kieselsäurig erstarrten Schamlippen der beiden Altfrauen schnappen unter trockenem Rasseln wie die Zangen eines sterbenden Hirschkäfers, doch nichts gerät in ihre Fänge. So halten sie sich an das junge Fleisch ihrer Tochter und Enkelin und reißen es langsam in Stücke, während ihre Panzer vor dem jungen Blut wachen, damit kein anderer kommt und es vergiftet« (Jelinek 1991: 35). Hier wird also die Mutter – und als Verstärkung dieser auch die Grossmutter – als Kannibalin am Fleisch der Tochter dargestellt. Zugleich werden die Genitalien der Mutter (und Grossmutter) in den Metaphern des sterbenden Hirschkäfers, der zugewachsenen verdorrten Geschlechtsteile und der kieselsäurig erstarrten Schamlippen zur sarkastisch morbiden Schreckensvision. In hyperrealistischer Überzeichnung macht der Text klar, dass die Bewachung des Tochterkörpers wie auch das metaphorisch beschriebene Reissen des junges Fleisches die vollkommene Auszehrung der Tochter durch die Mutter (und Grossmutter) bewirkt, die ihrerseits sexuell vertrocknet sind. Erikas Körper wird dabei mit Kunst kolonisiert und körperlich empfundenes Begehren ausgelöscht: »Hauptsache ist, [...] daß das Kind über die Tonleiter in höhere Sphären aufgestiegen und der Körper als tote Hülle untengeblieben ist« (Jelinek 1991: 36). So wird dieser Körper »fühllos und keinem zum Fühlen preisgegeben« (Jelinek 1991: 37). Der mütterliche Verfügungs- und Besitzanspruch auf die Tochter bewirkt noch in der Jetztzeit der Erzählung bei dieser die Fantasie einer Rückkehr in den Mutterleib: »Erika will in ihre Mutter am liebsten wieder hineinkriechen,

sant in warmem Leibwasser schaukeln« (Jelinek 1991: 76). Diese Regressionsfantasie entsteht jeweils in Situationen, in denen Klemmer seiner Klavierlehrerin Avancen macht. Je stärker die Wirkung Klemmers auf Erika Kohut, desto stärker auch ihr Wunsch, in den Mutterleib zurückzukehren. Gleichzeitig bleibt ihr Körper dabei fühllos, keiner sexuellen Erregung fähig. Jelinek macht überdeutlich, dass die Kolonisierung des Tochterkörpers durch die Mutter einer ähnlichen Verzehrungslogik folgt wie explizit sexuelles Handeln. Mehrmals im Text wird die Fühllosigkeit von Erika Kohuts Körper direkt mit dem Bewachungsregime der Mutter in Verbindung gebracht. Die Mutter wacht auch nachts über Erikas Hände, die keinesfalls zur Selbstbefriedigung eingesetzt werden dürfen (Jelinek 1991: 89). Bei solchen Versuchen hält die Mutter Erikas Hände fest, um sie am Masturbieren zu hindern. Erikas Sehnsucht nach der Mutter ist, wie bereits angesprochen, von Ambivalenz geprägt: »Die häusliche Abendessenfreude [...] ist das schwarze Loch für den Stern Erika. Sie weiß, diese mütterliche Umschlingung wird sie restlos auffressen und verdauen, und doch wird sie von ihr magisch angezogen« (Jelinek 1991: 118).

Der Psychoanalytiker Hannes Fricke (2000) hat sich mit der *Klavierspielerin* im Hinblick auf Trauma und selbstverletzendes Verhalten auseinandergesetzt: »Ein traumatisches Ereignis definiert die ICD 10³⁴ [...] als »ein belastendes Ereignis oder eine Situation außergewöhnlicher Bedrohung oder katastrophalen Ausmaßes (kurz- oder langanhaltend), die bei fast jedem eine tiefe Verstörung hervorrufen würde« [...] Dazu gehört u.a. »erhebliche emotionale und/oder somatische Deprivation« (Fricke 2000: 59). Die Deprivation des Tochterkörpers Erikas von der Entwicklung eines eigenen sexuellen Begehrens durch die Mutter (und Grossmutter) ist zweifelsohne ein Merkmal des Romans. Der Tochterkörper kann als traumatisierter Körper gelesen werden, da jede sexuelle Regung psychisch wie auch physisch diszipliniert, verurteilt und verhindert wird. Eingedenk der Hyperrealität dieses literarischen Textes sind direkte Übertragungen aus psychiatrischen oder psychoanalytischen Diskursen auf den Text jedoch mit Vorsicht zu vollziehen. Wenn auch das Mutter-Tochter-Verhältnis, was Sexualität betrifft, von einer höchst verstörenden Deprivation geprägt ist – sowohl psychisch, indem die Sexualität der Tochter negiert wird, als auch physisch, indem der Körper zu einer Fühllosigkeit hin diszipliniert wird –, wird Erika gleichzeitig von einem Zuviel an Mutterzuwendung gezeichnet. Und so ist es immer wieder die Ambivalenz eines Zuviel an Zuwendung, in Form einer Verzehrungslogik, und eines Zuwenig, in Form einer Abtrennung der Tochter von eigenen Wünschen, eigenem Begehren und eigenem Körper, das die Spezifik des Verhältnisses ausmacht. Wie bereits erwähnt, soll mit aller Kraft verhindert werden, dass Erika als von der Mutter abgetrenntes sexuelles Subjekt eine eigene sexuelle Identität ausbildet. Auch mit Cvetkovich lässt sich die traumatische Kolonisierung des Tochterkörpers als eine

34 ICD, so heisst die internationale Klassifikation psychischer Störungen.

mütterliche Dominanz lesen, die männlich geprägt ist. Diese Kolonisierung geht so weit, dass dem Tochterkörper durch die Deprivation eines positiven affektiven Bezugs zu seiner Umwelt – Erika empfindet in erster Linie Hass für die sie umgebende Welt – ein Begehren oder eine positive Bezogenheit auf andere verunmöglicht wird. Denn so bleibt die Mutter-Tochter-Dyade intakt. Im folgenden Unterkapitel zu ihrem selbstverletzenden Verhalten werde ich darauf nochmals eingehen. Jelinek hat in einem Gespräch mit dem Psychoanalytiker Adolf-Ernst Meyer folgende Lesart dieses Verhältnisses angeboten: »Die Tochter, die nie geboren wurde und immer ein Teil vom Körper der Mutter geblieben ist. Das steckt psychoanalytisch wahrscheinlich hinter dem Doppelgeschöpf. [...] eine weibliche Instanz, die unglaublich beherrschend ist, auch wenn sie sich in dieser Kultur nicht so einschreibt wie das Männliche« (Jelinek und Meyer 1995: 37). Das Trauma Erika Kohuts besteht nach dieser Lesart darin, dass sie den Mutterkörper nie hat verlassen dürfen – ein Trauma, das durch die Mutter verursacht ist, das aber, wie weiter unten diskutiert, auch mit dem Trauma des Vaterverlusts zusammenhängt. Dieses durch die Mutter verursachte Trauma führt zu einer völligen Entfremdung Erikas gegenüber ihrem eigenen Körper, gegenüber ihrem eigenen sexuellen Begehren und gegenüber ihrer Umwelt, da soziale Verbindungen ausserhalb der Mutter-Tochter-Dyade untersagt sind. So bleibt die mütterliche Umschlingung einziges magisches Ziel ihres Begehrens und einziger Hort von Geborgenheit.

5.2.4.2 Selbstverletzendes Verhalten, Trauma und Angst

Eine besonders drastische Stelle über die unlösbare Verstrickung von Erikas sexuellem Begehren mit ihrer Mutter und mit ihrem Vater schildert, wie sich Erika mit der väterlichen Rasierklinge in die Vagina schneidet, sobald die Mutter einmal die Wohnung verlassen hat: »Wenn kein Mensch zu Hause ist, schneidet sie sich absichtlich in ihr eigenes Fleisch. [...] Im Umgang mit Klingen ist sie geschickt, muß sie doch den Vater rasieren, diese weiche Vaterwange unter der vollkommen leeren Stirn des Vaters, die kein Gedanke mehr trübt und kein Wille mehr kräuselt. [...] SIE setzt sich mit gespreizten Beinen vor die Vergrößerungsseite des Rasier spiegels und vollzieht einen Schnitt, der die Öffnung vergrößern soll, die als Tür in ihren Leib hineinführt. Erfahrung hat sie mittlerweile darin, daß so ein Schnitt mittels Klinge nicht schmerzt [...] Sie ist sich selbst ganz ausgesetzt, was immer noch besser ist, als anderen ausgesetzt zu sein. [...] Sie fühlt nichts. Einen Augenblick lang starren die beiden zerschnittenen Fleischhälften einander betroffen an, weil plötzlich dieser Abstand entstanden ist [...] Dann kommt entschlossen das Blut hervorgeschossen. [...] Sie sieht ja nicht vor lauter Blut, was sie da eigentlich aufgeschnitten hat. Es war ihr eigener Körper, doch er ist ihr fürchterlich fremd. [...] SIE muß erst einmal die Blutung zum Stillstand bringen und bekommt dabei Angst. Der Unterleib und die Angst sind ihr zwei befreundete Verbündete, sie

treten fast immer gemeinsam auf. Betritt einer dieser beiden Freunde ohne anzuklopfen ihren Kopf, kann sie sicher sein: der andere ist nicht weit. Die Mutter kann kontrollieren, ob SIE ihre Hände des Nachts auf der Bettdecke behält oder nicht, doch um die Angst unter Kontrolle zu bekommen, müßte sie ihrem Kind erst die Schädelkapsel aufstemmen und die Angst persönlich ausschaben« (Jelinek 1991: 88f.). Kaum hat die Mutter die Wohnung verlassen, greift die Tochter also zur väterlichen Rasierklinge. Das selbstverletzende Verhalten ist deutlich von beiden Elternteilen gerahmt: auf der einen Seite das Verbot der Mutter, an den eigenen Körper Hand anzulegen, das in einem unbeobachteten Moment umgangen werden kann, auf der anderen Seite das weiche, ausdrucksleere Gesicht des Vaters, der »blindwerdenden Auges« (Jelinek 1991: 95) an Ödipus erinnert und von der Tochter ödipal besetzt wird, jedoch real kaum eine Rolle in ihrem Leben spielte (vgl. Janz 1995: 71). Jelinek überblendet die Tatsache, dass der Vater schon tot ist, mit dem Rasieren seiner Wange durch die Tochter, das diese beim Herausholen der Klinge erinnert. Hier, wie an anderen Textstellen, verfügt dieser Vater über keine Stimme und auch nur über eine leere Stirn – er ist einzig gelegentlich als Objekt der Pflege für die Tochter vorhanden gewesen, ansonsten abwesend. Wenn es überhaupt gelebt wird, dann ist das Vater-Kind-Verhältnis für Erika umgedreht: Die Tochter hat für den Vater zu sorgen. Da er selber zu keiner emotionalen Regung mehr fähig und kein Blickkontakt mehr möglich ist, kann Erika affektiv nicht mit ihm in Beziehung treten, ihre Gefühle für ihn finden keinerlei Echo. Der endgültige Vaterverlust tritt ein, als Mutter und Tochter ihn in die psychiatrische Klinik bringen: »Der Vater begreift nicht, weswegen er hier ist [...] Was er tut ist falsch, daran ist er freilich gewöhnt, von seiner Gattin her. [...] Die einen leben davon, daß er zu ihnen kommt, die anderen davon, daß er gegangen ist und ihnen nicht mehr vor Augen kommt. Aufwiedersehn, es war so schön« (Jelinek 1991: 96f.). Der Vater will nicht in der Klinik bleiben, wird aber nicht nach dem eigenen Willen gefragt. Diese Schilderung lässt weder Innigkeit noch Mitgefühl aufkommen. Insgesamt sind die Vaterpassagen in *Die Klavierspielerin* sehr knapp gehalten. Die Ironie zum Schluss der Passage, wo ein Volksliedduktus des Abschieds und eines geplanten Wiedersehens verfremdend eingesetzt wird, betont nochmals den vollkommenen Mangel an Sentimentalität von Mutter und Tochter in dieser Szene. Nichtsdestotrotz kann der Mangel und Verlust des Vaters als traumatischer Anteil im Selbstverhältnis der Protagonistin ausgemacht werden, der beispielsweise in der kurzen Erinnerung an die Rasur der weichen Vater-Wangen durchscheint. In der Szene der Selbstverletzung geht es, im Gegensatz zum schonenden Rasieren des Vaters, beim Einführen der Klinge ins Fleisch des eigenen Genitals für Erika darum, ihrem Körper eine Verletzung zuzufügen. Diese Selbstdefloration ist symbolisch durch das Werkzeug der väterlichen Rasierklinge inzestuös konnotiert. Auf Ebene der Schaulust kann die Szene als beissende Ironisierung des Lacanschen Spiegelstadiums interpretiert werden: Gilt bei Lacan die Selbstwahrnehmung des Körpers im Spiegel gleichsam

als Initiation in eine falsche Selbstwahrnehmung eines idealen Ichs (Mulvey 2012: 299), so dient die Spiegelszene in *Die Klavierspielerin* dazu, die Vagina als weibliche Körperöffnung zu verdoppeln oder zu ersetzen, da diese als Zugang zu körperlichem Begehren den Dienst versagt. Weil der eigene Körper Erika vollkommen fremd ist, kann er nicht als idealer Körper introjiziert werden – auch dann nicht, wenn das Blut aus ihm hervorschießt. Dieses Hervorschießen von Körperflüssigkeit lässt sich mit einem Samenerguss vergleichen, denn das selbstverletzende Verhalten führt zur erhofften Entladung von Spannung. Insofern kann diese Handlung als phallische Handlung gedeutet werden.

Wie Fricke ausführt, wird selbstverletzendes Verhalten (SVV) im psychologischen und psychoanalytischen Diskurs durch folgende Merkmale gekennzeichnet: Es handelt sich »um eine geplante, zugelassene Berührung«, [...] »die selbst bestimmt werden kann«, die Frauen entscheiden, »wann und wie stark ihr Körper bluten soll« [...] »15 bis 30 Sekunden nach einem Hautschnitt ist der Kopf wieder klar, der Körper ist lebendig, die Körpergrenzen sind spürbar, die Gefühle sind konturiert, [...] »der Druck ist raus« (Reddemann, Sachsse und Teuber nach Fricke 2000: 62). So ist Fricke beizupflichten, dass man mit Erika Kohut in Jelineks *Klavierspielerin* »geradezu einen paradigmatischen Fall von SVV vor sich [hat]« (Fricke 2000: 63).

Mit dem Hervorschießen des Bluts bricht bei ihr aber auch ein Angstgefühl um den eigenen Körper aus, obschon das Schmerzempfinden ausbleibt. Angst ist bei der Protagonistin mit jeder sexuellen Regung des Unterleibs verbunden, sie geht hier jedoch mit der Schutzbedürftigkeit des eigenen Körpers einher. Wie bereits erwähnt, ist Angst von intrapsychischen sexuellen Scripts in der bürgerlichen (Spät-)Moderne nicht zu trennen. Zumindest bewirkt die Selbstverletzung, dass Erika diese Emotion empfindet. Die Selbstkontrolle, die dem Akt zu Beginn noch anhaftet – besser sich selber als anderen ausgesetzt zu sein –, geht in dem Moment verloren, als sie die Verletzung des eigenen Körpers sieht: Das Blut ergießt sich aus ihrem Körper und macht dessen Grenzen wieder wahrnehmbar. Erst da empfindet sie auch Angst um den eigenen Körper, für den eine Verletzung eine existentielle Gefahr darstellt. Die Gewaltfantasie, welche die Szene abschliesst, in der ihr die Mutter den Schädel aufsägt, um die Angst daraus zu entfernen, macht erneut die Gewaltförmigkeit des Mutter-Tochter-Verhältnisses deutlich. Gleichzeitig exponiert sie, dass sogar die Mutter dieser Angst nicht beikommen kann, dass sich diese Emotion ihrer Kontrolle entzieht, ja dass sie ursächlich mit der mütterlichen Allmachtsfantasie der Kontrolle über den Körper der Tochter zusammenhängt.

Ähnlich wie in der eben diskutierten Szene gestaltet sich schon das erste im Roman geschilderte selbstverletzende Verhalten der Protagonistin in der Adoleszenz während eines Sommerurlaubs bei der Grossmutter. Durch den Anblick und eine kurze Berührung der Hoden ihres Cousins, des »rote[n] Päckchen[s] voll Geschlecht« (Jelinek 1991: 44), empfindet sie dort erstmals ein starkes sexuelles Begeh-

ren und verletzt sich anschliessend mit dem väterlichen Rasiermesser am Handrücken. Auf den bereits in dieser Szene voyeuristisch gerahmten Ausbruch der »Steinlawine« (Jelinek 1991: 44) von Erikas Begehren wird weiter unten noch eingegangen. An der Szene mit dem Cousin erscheint relevant, dass sich Erika die an die Erregung anschliessende Verletzung schon beim ersten Mal mit dem väterlichen Rasiermesser zufügt und sie mit inzestuösem, sexuellem Begehren gerahmt ist: »Die Klinge lacht wie der Bräutigam der Braut entgegen« (Jelinek 1991: 45). Der aus ihrem Körper hervorbrechende Blutstrom ist eine der Techniken Erikas, ihrem Begehren Ablass zu verschaffen – um den Preis, dann von Angst überwältigt zu werden. Angst und Lust sind also bereits bei Erikas erstmalig empfundenem sexuellen Begehren untrennbar miteinander verstrickt.

5.2.4.3 Weibliche Sexualität als Mangel und Verwesungsfantasie

Mit Fokus auf Erika Kohuts intrapsychische sexuelle Scripts und deren Verwobenheit mit kulturellen Scripts lassen sich in einigen Szenen verschiedene Bedeutungsebenen weiblicher Sexualität als Mangel ausmachen.³⁵ So etwa in einer Szene in der Peepshow, in der Erika Kohut in einer Schar männlicher, meist türkischer Gastarbeiter eine Kabine besetzt und gemeinsam mit den Männern durch ein Guckloch auf die Vagina einer Darstellerin schaut: »Der Mann schaut auf das Nichts, er schaut auf den reinen Mangel. Zuerst schaut er auf dieses Nichts, dann kommt die restliche Mutti auch noch dran« (Jelinek 1991: 54). Mit Sprachwitz und beissender Ironie rekurriert der Text hier auf Freuds Beschreibung der weiblichen Genitalien als Mangel, als Defekt, als fehlender Penis, als »Tatsache der Kastration« (Freud 1955: 522). Freuds Argumentation zufolge würde dieser »Mangel«, dieses »Nichts« die Männer – und Erika – zum Zahlen bewegen. Denn die Zeit läuft und immer wieder muss eine Münze in den Schlitz gesteckt werden, damit sich das Guckloch nicht schliesst. Die sexualisierte Handlung des Zahlens wird im Text sehr direkt in eine Marktlogik eingebunden. Jelinek führt hier vor, dass auch die Psychoanalyse, ähnlich wie die pornographische Vermarktungslogik des weiblichen Körpers, über eine Abwertung des Weiblichen funktioniert und sich dadurch mit der kommerziellen Vermarktung des weiblichen Körpers verbinden lässt. In dieser Szene setzt die Autorin für Erikas Körper die Metapher eines hölzernen Geräts ein: »Hier, in dieser Kabine, wird sie zu garnichts. Nichts paßt in Erika hinein, aber sie, sie paßt genau hinein in diese Kartause. Erika ist ein kompaktes Gerät in Menschenform. Die Natur scheint keine Öffnungen in ihr gelassen zu haben. Erika hat ein Gefühl von massivem Holz dort, wo der Zimmermann bei der echten Frau

35 Der Übergang zwischen intrapsychischen und interpersonellen sexuellen Scripts ist in voyeuristischen oder Peepshow-Szenarien fließend. Die hier beschriebene Szene fokussiert darauf, wie sich Erika Kohut in der Kabine in der Peepshow selber wahrnimmt, deshalb wird sie in diesem Unterkapitel besprochen.

das Loch gelassen hat. Es ist schwammiges, morsches, einsames Holz im Hochwald, und die Fäulnis schreitet voran« (Jelinek 1991: 53). Jelinek spielt hier mit dem kulturellen Script Lacanscher geschlechterkodierter Unterscheidung, einen Phallus zu haben oder ein Phallus zu sein – Erika avanciert einerseits dazu, der Phallus zu sein, indem sie genau in die Kartause passt, so wie das männliche Genital ins weibliche. Phallisch gerahmt ist in dieser Szene auch ihre voyeuristische Schau lust, auf ein weibliches Genital zu blicken. Andererseits wird sie mittels ihres biologischen Geschlechts darauf verwiesen, »garnichts« zu sein, sondern der reine Mangel, wie die Vagina im Freudschen Diskurs *Über weibliche Sexualität* gefasst ist.³⁶ Wie am Beispiel dieser Szene dargelegt, ist die Freudsche Psychoanalyse ein wichtiger Bezugspunkt für den Roman. Janz benennt diese Referenz wie folgt: »Die Pointe des erzählerischen Verfahrens von *Die Klavierspielerin* ist es geradezu, daß der Text gleichsam nichts mehr zu deuten übrig läßt, sondern selber die Psychoanalyse der Figuren ausspricht und sie zu deren Figurationen werden läßt« (Janz 1995: 72). Zwar pflichte ich Janz bei, dass Jelinek beispielsweise das Freudsche Verständnis weiblicher Genitalen als Mangel hier artikuliert und zur Figuration werden lässt, doch mir scheint die gleichzeitige Ironisierung von Freuds Lesart ebenfalls relevant: Denn in der Peepshow-Szene bewegt dieser Mangel die Männer und Erika dazu, immer weitere Münzen einzuwerfen, um auf dieses Nichts zu schauen. So fließt durch die Ironisierung der psychoanalytischen Lesart des weiblichen Genitals als Mangel eine Kritik an dieser Diskurskonstellation in den Text ein, die für Leser_innen durchaus etwas zu deuten übriglässt.

Erikas Vagina selbst wird in dieser Szene als Fühllosigkeit von Holz metaphoriert und auf »das Loch« reduziert, was allerdings bei Erika zu fehlen scheint. Auch ist das Holz bereits von Fäulnis erfasst; intrapsychisch empfindet sie also eine morbide Körperlichkeit der Genitalien – wie bereits erwähnt, sind die Geschlechtsorgane von Mutter und Grossmutter ebenfalls von Morbidität gekennzeichnet. Die Erzählperspektive ist hier, wie so oft, uneindeutig: Ob wir es »nur« mit Kohuts Selbstwahrnehmung oder einer auktorialen Aussenperspektive zu tun haben, bleibt offen. Immer wieder wird im Text ihr Geschlecht als absterbende, verfaulende Materialität geschildert. So auch nach einem Gespräch mit Klemmer, in dem er versucht, ihr näher zu kommen, doch mit einem Brief weggeschickt wird: »Zwischen ihren Beinen Fäulnis, gefühllose weiche Masse. Moder, verwesende Klumpen organischen Materials. Keine Frühlinglüfte erwecken etwas. Es ist ein stumpfer Haufen kleinlicher Wünsche und mittelmäßiger Sehnsüchte, die sich vor Erfüllung scheuen. Einer Beißzange gleich, werden ihre beiden auserwählten Lebenspartner sie umschließen, diese Krebscheren: Mutter und Schüler Klemmer«

36 Ich gehe hier nicht im Detail auf die Rezeptionsgeschichte von Freuds Beschreibung weiblicher Sexualität als Mangel ein. Ein differenziertes Bild hierzu gibt beispielsweise Quindeau (2005).

(Jelinek 1991: 198). Die Ambivalenz der Begehrensstrukturen zwischen Mutter und Schüler, die Erika Kohut in dieser Figuration umgeben, wird als hochgradig beengend dargestellt und mit der Materialität des Körpers in einem Zustand von Vermodern und Verwesung verbunden. Potentielle sexuelle Erregung verweist im Roman somit immer direkt auf die Vergänglichkeit von Körperlichkeit, mit Burger (1990: 19) unterliegt sie einer Logik des Zerfalls. In der Zurückweisung der Möglichkeit einer »Erweckung« im Sinne einer positiven Erregung wird deutlich, dass sexuelle Interaktion in Jelineks *Klavierspielerin* keine positive Transformation beinhalten kann.

5.2.4.4 Penetration als Instrumentalisierung, Schmerz und Auslöschung des Selbst

In weiteren Scripts manifestiert sich bei Erika Kohut eine Logik des Zerfalls, die von Selbstauflösungsfantasien begleitet ist. Während eines Annäherungsversuches von Klemmer in einer Klavierstunde, als sie seinen Blick spürt, entwickelt sie folgende sexuelle Fantasie: »Ihr Körper hört auf, Fleisch zu sein, und etwas dringt auf sie ein, das sich gleichfalls verdinglicht. Eine zylindrische Metallröhre. Ein sehr einfach gebauter Apparat, der angesetzt wird, um hineinzustoßen. Und das Bild des Gegenstands Klemmer wird in Erikas Leibeshöhle glühend projiziert, [...] und in diesem Augenblick, in dem er für sie zu einem Körper geworden ist, den man mit Händen greifen kann, ist er auch gleichzeitig vollkommen abstrakt, hat sein Fleisch eingebüßt. Schon im Augenblick, da die beiden für einander körperlich geworden sind, haben sie gegenseitig alle menschlichen Beziehungen abgebrochen. [...] Nicht mehr der eine Körper erfaßt den anderen, sondern das eine wird für das andere zu einem Mittel, zu der Eigenschaft des Andersseins, in das man schmerzhaft einzudringen wünscht, und je tiefer man vordringt, desto heftiger fault das Gewebe des Fleisches, wird federleicht, fliegt weg von diesen beiden feindlichen Kontinenten, die krachend gegeneinander und dann gemeinsam zusammenstürzen, nur mehr klapperndes Gestell mit ein paar Leinwandfetzen daran, die sich bei der geringsten Berührung lösen und zu Staub zerfallen« (Jelinek 1991: 115f.). Diese Textstelle ist eine Schlüsselstelle für das Sexualitätsverständnis der Figur Erika Kohuts. Hier wird Sexualität zwar eine transformative Kraft zugeschrieben, denn die gegenseitige Wahrnehmung von Lehrerin und Schüler verändert sich radikal in dem »Augenblick, in dem er für sie zu einem Körper geworden ist« (ibd.). Der Wandel bleibt auf die intrapsychische Dimension beschränkt, auf verbaler oder interaktiver Ebene kommt es zu keinem Austausch darüber zwischen den beiden. Die Transformation trägt weder ein positiv besetztes, intensives Körpergefühl noch eine Utopie von Dialog, Annäherung oder Verschmelzung von Selbst und Gegenüber in sich. Bricht das Begehren zwischen zwei Menschen auf, bedeutet dies für Erika Kohut, dass »das eine [...] für das andere zu einem Mittel, zu der Eigenschaft des Anders-

seins, in das man schmerzhaft einzudringen wünscht« (ibd.) wird. Dieses Mittel zu werden bedeutet also einerseits unversöhnliche Differenz, die das Gegenüber auf seine instrumentelle Verwendungsmöglichkeit reduziert, andererseits das Begehren, diesem Anderen Schmerz beizufügen. Penetration ist immer nur als für das Gegenüber traumatische Grenzverletzung denkbar. Nicht im Sinne Cvetkovichs, welche die Intensität sexueller Berührung als potentiell traumatisch fasst und dabei den Traumabegriff affektiv erweitert, sondern im Sinne einer schmerzhaften Versehrung, die den Beginn der Aufhebung materieller Körperlichkeit darstellt. Wieder greift Jelinek zur Metapher der Auflösung des Fleisches. Einem Alltagsverständnis romantischer sexueller Begegnung radikal entgegengesetzt, bedeutet die imaginierte Penetration für Erika Kohut, dass der Körper aufhört, materiell zu sein. Doch nicht nur ihr eigener Körper büsst in ihrem intrapsychischen sexuellen Script seine Materialität ein, sondern auch der begehrte Körper Klemmers wird zur Abstraktion. Ausserdem bedeutet dieser Moment, dass sie von nun an »alle menschlichen Beziehungen abgebrochen« haben. Affektiv impliziert die imaginierte Penetration also einen Abbruch, ein »Off« (vgl. Kapitel 2.5 zu Sedgwick und Frank). Dialogische sexuelle Scripts, welche die Dimensionen von Affekt und Begehren positiv verbinden, sind unmöglich. Das sexuelle körperliche Verlangen nach dem oder der Anderen bedeutet keine positive Form von Menschwerdung, sondern ist dieser genau entgegengesetzt, es bedeutet Entmenschlichung. Und diese lässt den Kriegszustand des Geschlechterkampfes ausbrechen. Die imaginierte sexuelle Begegnung – oder besser das sexuelle Aufeinanderstürzen – ist dabei von Morbidität gerahmt: Beim Eindringen in den Anderen beginnt das Gewebe des Fleisches zu faulen, die beiden feindlichen Körper stürzen krachend zusammen – in der Metapher zweier feindlicher Kontinente den Kriegszustand evozierend –, lösen sich auf und zerfallen zu Staub. Die Bildersprache ist in ihrer Drastik intensiv, auf dieser Ebene bildet sie die Wirkmächtigkeit von Begehren ab. Gleichzeitig betreibt die Autorin in dieser Szene mit aller Deutlichkeit die Entmystifizierung von sexueller Begegnung zwischen Mann und Frau als positiver Annäherung zwischen den Geschlechtern, die über eine psychoanalytische Analyse hinausweist. Nicht etwa die Intensität einer *Amour fou* führt zur Todesfantasie eines Aufgehens im Anderen, sondern das Verfaulen des Gewebes auf beiden Seiten. Das intrapsychische sexuelle Script der Figur Erika Kohuts kulminiert hier in morbiden Auslöschungsfantasien für das Selbst wie auch für den Anderen – also gleichsam im Geschlechtergrenzen überschreitenden Mangel, welcher der Sexualität prinzipiell für beide Geschlechter anhaftet. Diese Fantasie ist eines der Scripts, auf deren Grundlage sich das interpersonelle sexuelle Script von Lehrerin und Schüler, respektive das gewaltsame und traumatische Scheitern daran, im Text entwickelt. Jelinek verschliesst das Transformationspotential von Sexualität so für jegliche positive Entwicklung. Das sexuelle Subjekt und sein Gegenüber können keine dialogischen Scripts finden, es ist keine gemeinsame, neue Sinnggebung möglich, sondern die gegenseitige Durchdringung

symbolisiert den Zerfall der Körper. Begehren und Affekt sind von Negativität und Trauma gerahmt, *sex positivity* tritt im Text nicht auf und Faschismus in den Beziehungen wird so zum konstitutiven Teil menschlicher Beziehungen überhaupt (Jelinek 1983: 149ff.).

5.2.4.5 Markt- und Konsumlogik der Fleischeslust

Kulturelle sexuelle Scripts werden bei Jelinek sehr oft in Jagdmetaphorik gefasst. Auch Klemmers Haltung gegenüber Erika ist vom Jagdtrieb bestimmt: »Die Jagd ist für den Mann das größere Vergnügen als die unausweichliche Vereinigung« (Jelinek 1991: 168). Wie bereits aufgezeigt, wird die Jagdmetaphorik in Schilderungen von sexuellen Beziehungen zwischen den Geschlechtern – oder auch der Besitzanspruch der Mutter über ihre Tochter – mit dem Reissen des Fleisches oder der Einverleibung des Gegenübers verbunden. Im gegengeschlechtlichen Script bedeutet die Metapher der Einverleibung immer die Ablehnung der Frau als denkendes Subjekt, denn es »nimmt weiblicher Wert mit [...] zunehmender Intelligenz stark ab« (Jelinek 1991: 169). Doch das Klemmer-Kohut-Verhältnis lässt sich nicht mit einer einfachen Opfer-Täter-Dichotomie fassen. Was Erika und Klemmer einander ähnlich – und wohl auch deshalb unvereinbar – macht, ist ihr Ehrgeiz: »Zusammen sind sie verpuppt wie Zwillinginsekten im Kokon. Ihre spinnwebartigen Hüllen aus Ehrgeiz, Ehrgeiz, Ehrgeiz und Ehrgeiz ruhen schwerelos, mürb auf den beiden Skeletten ihrer körperlichen Wünsche und Träume. Erst diese Wünsche machen sie schließlich einer dem anderen real. Erst durch diesen Wunsch, ganz zu durchdringen und durchdrungen zu werden, sind sie die Person Klemmer und die Person Kohut« (Jelinek 1991: 169f.). Die oft gewaltsamen, Verletzungen enthaltenden Metaphern, die ich als intrapsychische Scripts lese, rücken sexuelle Gefühlsökonomien der beiden – meist als Lust oder Gier gefasst – in ein Kampffeld des Fleisches. Dieses Kampffeld des Fleisches lässt die Beteiligten erst zu eigentlichen Personen werden. Der Begriff der Person lässt sich als eine weitere Bezugnahme auf die Freudsche Psychoanalyse lesen, die postuliert, dass erst durch sexuelle Interaktion mit einem gegengeschlechtlichen Partner das Erwachsenenalter und somit der Status einer Person erreicht werde. Diese Annahme fasst Jelinek als den gewaltsamen Wunsch nach Durchdringung im Sinne einer Verletzung. Erneut erweist sich *sex positivity* im Rahmen zwischenmenschlicher Beziehungen als reine Verletzungsfantasie, die es zu entlarven gilt. Positive sexuelle Gefühle werden in *Die Klavierspielerin* ironisiert, da die Lust immer egoistisch von Ehrgeiz gerahmt wird. Fleischeslust wiederum wird mehrmals direkt mit dem Fleischer respektive einer Fleischerei assoziiert. In der sich anbahnenden sexuellen Vereinigung werden Klemmer und Kohut beschrieben als »Zwei Stück Fleisch in der gut gekühlten Vitrine eines Vorstadtfleischers, mit der rosigen Schnittfläche dem Publikum zugewandt [...] Verpackt werden sie beide in fettundurchlässiges Pergamentpapier. [...]

Und die beiden Klumpen, das Filet und das Schweineschnitzel, schmiegen sich, dunkelrot das eine, hellrosa das andere, innig aneinander« (Jelinek 1991: 170). Die Materialität des Körpers wird, ist er von sexuellem Begehren erfasst, auf Fleisch reduziert. Erneut wird Sexualität dabei äusserst morbide gerahmt, da das Fleisch, das im Schaufenster eines Schlachters liegt, ja bereits tote Materie ist. Nichtsdestotrotz lässt die Autorin diese Fleischklumpen sich innig aneinander schmiegen. An anderer Stelle schafft sie eine Analogie zwischen den Schaufenstern des Fleischers und des Softpornokinos: »In den Schaufenstern des Metro-Kinos hockt derweil ungehindert das rosa Fleisch in verschiedenen Formen, Ausführungen und Preiskategorien« (Jelinek 1991: 107). Der begehrende Mensch selbst wird so unweigerlich zur reinen Marktware, die sich, in Schaufenstern ausgestellt, auf die Frage der Preiskategorie reduzieren lässt. Emotionen werden hier vom Begehren komplett abgespalten, das begehrende Subjekt verfügt über keine erwähnenswerte psychische Dimension. Die sich daraus ergebende »on/off«-Logik nach Sedgwick und Frank (vgl. Kapitel 2.5) entwickelt vor allem für den weiblichen Part von Erika zerstörerische Konsequenzen. Erneut bricht Jelinek hierbei radikal mit jeglicher Romantisierung von Begehren.

5.2.4.6 Weibliche Unterwerfung im männlichen Script

Die Konsumlogik eines Machtstrebens über das Gegenüber wird auch deutlich in Klemmers Blick auf seine Klavierlehrerin. Klemmers intrapsychisches sexuelles Script, als er sein Begehren für die Klavierlehrerin entdeckt, situiert die ältere und deshalb erfahrene Lehrerin als Übungsobjekt für spätere sexuelle Begegnungen mit jüngeren Frauen: »Er ist der ganz persönlichen Ansicht, daß Fräulein Kohut genau jene Frau ist, die ein junger Mann sich zum Einspielen ins Leben wünscht. [...] Er wird bald die Anfängerstufe verlassen können, genau wie der Anfänger beim Autofahren sich zuerst ein gebrauchtes Kleinauto kauft und dann, beherrscht er es einmal, auf ein größeres und neues Modell umsteigt. [...] Lernen möchte er im Umgang mit einer um vieles älteren Frau – mit der sorgsam umzugehen nicht mehr nötig ist –, wie man mit jungen Mädchen umspringt, die sich weniger gefallen lassen« (Jelinek 1991: 65f.). Die Wahl Erika Kohuts als geeignetes Objekt des Begehrens für Walter Klemmer wird also überdeutlich in einer Marktlogik angesiedelt, welche die Klavierlehrerin, da sie älter ist als er, sogleich abwertet. Sie ist ein bereits ge- oder verbrauchtes Modell, das sich Klemmer zum Übungsobjekt erwählt, um sich später ein attraktiveres Modell zu suchen. Doch nicht nur ihr Alter und ihre Erfahrungen werden ins Feld geführt. Mit sehr deutlicher Ambivalenz, die zwischen Anerkennung und beissender Abwertung und Aggression hin und her schwankt, wird Klemmers Machtanspruch über ihren Körper zum Ausdruck gebracht: »Herr Klemmer will so gern Erikas Freund werden. Dieser formlose Kadaver, diese Klavierlehrerin, der man den Beruf ansieht, kann sich schließlich noch entwickeln, denn zu

alt ist er gar nicht, dieser schlaaffe Gewebesack. [...] Dieses krankhaft verkrümmte, am Idealen hängende Witzwesen, veridiotet und verschwärmt, nur geistig lebend, wird von diesem jungen Mann auf das Diesseits umgepolt werden. Die Freuden der Liebe wird sie genießen, warte nur! [...] Erika Kohut, seine Lehrerin, wird er auch noch unterwerfen« (Jelinek 1991: 67). Diese innere Rede exponiert Klemmer als typischen Vertreter einer patriarchalen Männlichkeit im Werk Jelineks: Unterwerfungsfantasien und Verachtung des weiblichen Körpers begründen das Recht auf die Definitionsmacht über diesen und rahmen die »Freuden der Liebe« mit Gewalt. Die Textstelle macht deutlich, dass Klemmers Gewaltgelüste nicht erst durch Erikas Aufforderung entstehen, ihr sexuelles Verhältnis mit einem sadomasochistischen Pakt zu rahmen, sondern dass sie von Beginn an in seinen intrapsychischen männlichen Scripts verankert sind, die ihrerseits wirkmächtig mit kulturellen Scripts verstrickt sind. Klemmers männliches sexuelles Script als Unterwerfungsfantasie mündet gegen Ende des Romans in die brutale Vergewaltigung und Verprügelung seiner Lehrerin, dies ist eine der zentralen kritischen Botschaften dieses Textes.

5.2.5 Interpersonelle sexuelle Scripts

5.2.5.1 Weibliches Script zwischen erregender Schaulust und Fühllosigkeit

Eingeführt in sexuelles Begehren für das andere Geschlecht wird die adoleszente Erika Kohut durch ihren Cousin bei einem der Sommeraufenthalte mit der Mutter bei der Grossmutter. Von der Autorin mit dem sprechenden Namen Burschi versehen und meist mit knapper Badehose bekleidet, vermag dieser junge Mann Grossmutter, Tante wie auch die weibliche Dorfbevölkerung insgesamt für sich einzunehmen. Unter dem Blick von Mutter und Grossmutter, die Erika sonst von jeglichem männlichen Wesen fernhalten, führt der Cousin einmal einen viel erprobten Ringergriff an der Cousine aus, wobei er sie schmerzvoll auf den Rücken wirft und dann auf die Knie zwingt. So werden schon in dieser Initiation Begehren und Unterwerfung direkt aneinander gekoppelt. Die Pose will es, dass dabei Hoden und Penis von Burschi in Erikas Blickfeld gelangen: »Das rote Päckchen voll Geschlecht gerät ins Schlingern, es kreiselt verführerisch vor IHREN Augen. [...] Einen Augenblick ist SIE die Empfängerin dieses Pakets. SIE streift mit den Lippen darüber hin oder war es mit dem Kinn? Es war wider die eigene freie Absicht. Der Burschi weiß nicht, daß er eine Steinlawine losgetreten hat bei seiner Cousine« (Jelinek 1991: 44). Kurz darauf gibt er sie wieder frei und eilt zu seinen Freunden. Wie bereits dargestellt, greift die zurückgelassene Erika, kaum kann sie sich in ihr Zimmer zurückziehen, zur väterlichen Rasierklinge und schneidet sich mehrmals in den Handrücken. In dieser Initiationsszene wird Erikas Körper zwar von sexueller Erregung erfasst, ein Ventil für ihre Erregung kann sie jedoch einzig in einem selbstverletzenden Verhalten finden. Die Selbstverletzung baut ihre Erregung zwar ab und macht für sie die Grenzen ihres Körpers wieder spürbar, die

Durchlässigkeit wird konturiert und holt sie also gleichsam in den Körper zurück. Doch eine sexuelle Befriedigung bleibt dabei weder denk- noch erlebbar.

Die wenigen folgenden, vor der Mutter verheimlichten sexuellen Begegnungen mit Männern im Erwachsenenalter sind unerfreulich für Erika Kohut: »Sie hat nichts verspürt. Sie hat überwältigende Lust angedeutet, damit der Mann endlich wieder aufhört. Der Herr hört zwar auf, doch ein anderes Mal kommt er wieder. Erika spürt nichts und hat nie etwas gespürt. Sie ist empfindungslos wie ein Stück Dachpappe im Regen« (Jelinek 1991: 77). In den Begegnungen, die sie vor Klemmer erlebt hat, hat sich ihr Körper nie geregert, sie ist völlig gefühllos geblieben. Das interpersonelle Script war für sie bislang enttäuschend, die jeweiligen Männer – eine »kümmerliche Ansammlung weißhäutiger Stubenhocker« – erzeugten bei Erika jeweils lediglich den Wunsch, »so rasch wie möglich zu ihrer Mutter zurückzugelangen« (Jelinek 1991: 76). Die Fühllosigkeit ihres Körpers wird auch hier durch die Besetzung durch und das Begehren nach der Mutter gerahmt. Folge der sexuellen Interaktionen ist männlicher Spott über ihre Ungeschicklichkeiten. Die Beziehungen haben immer nur kurz gedauert (Jelinek 1991: 77). Mit Sedgwick und Frank (2003) liegt die sexuelle Impotenz Erikas in der heterosexuellen Begegnung also sowohl auf affektiver wie auch auf physischer Ebene. Bahnt sich eine sexuelle Interaktion in der Realität an, welche die sexuelle Fantasie in die Realität verschiebt, so ereignet sich bei der Protagonistin gar nichts mehr. Physisch wie auch affektiv breitet sich eine unüberwindbare Fühllosigkeit aus. Der Körper ist so sehr vom Mutterkörper besetzt, dass keine andere Person zu ihr durchdringen kann.

Ganz anderes geschieht Erika und ihrem Körper, wenn sie ihre Schaulust befriedigt. So streift sie beispielsweise durch den Prater. Jelinek greift an dieser Stelle erneut zur Jagdmetaphorik. »Jagdlich webt sich das Schiffchen Erika locker durchs Revier, das sich über den ganzen grünen Teil des Praters erstreckt« (Jelinek 1991: 135). Zum Einsatz kommt hier der väterliche Feldstecher, Erika Kohuts Voyeurismus ist also väterlich instrumentell situiert. Als Erika in der Szene im Prater zwei Beobachtungsobjekte in heterosexueller Interaktion entdeckt, rekurriert die Autorin auf die erste Strophe des Volkslieds *Im schönsten Wiesengrunde*: »Im schönsten Wiesengrunde ist meiner Heimat Haus. Da zog ich manche Stunde ins Tal hinaus ...« (Ganzhorn 1853). Diese Strophe wird in der voyeuristischen Szene in *Die Klavierspielerin* sarkastisch intertextuell umgeschrieben zu: »Endlich Heimat für die Schauende. [...] Wie der Heimat Haus fickt sich das Paar aus dem schönsten Wiesengrunde heraus und in Erikas Augäpfel hinein. Ausländisch jauchzend schraubt sich ein Mann in eine Frau« (Jelinek 1991: 141). Das im Volkslied artikulierte Naturerlebnis und Heimatgefühl werden auf der Praterwiese durch die voyeuristische Teilnahme von Kohut am sexuellen Akt zweier ihr fremder Personen ironisiert. So wird das ausländische Jauchzen einem heimatlich patriotisch gerahmten, romantischen Liebesverständnis entgegengesetzt. Und durch die Verwendung explizit sexueller Sprache wird ein Bruch mit einem in der Natur begründeten idyllischen (Heimat-)

Gefühl inszeniert. Die männliche Penetration, die die Protagonistin beobachtet, wird zur Penetration ihres Augapfels, ihr Schauobjekt »fickt sich« metaphorisch in ihren Visus hinein. Die rein visuelle Teilhabe am sexuellen Akt der anderen ist höchst erregend für sie. »Diese Augen wittern, wie das Wild mit der Nase wittert, es sind hochempfindliche Organe, sie drehn sich wendig wie Wetterfahnen. Das tut Erika, damit sie nicht ausgeschlossen ist [...] In der Zuschauerin arbeitet es zerstörerisch. Es zuckt ihr in den Pfoten, sich in den aktiven Dienst stellen zu lassen [...] Sie macht, ohne daß die beiden es ahnen, aus deren Zweiergruppe eine Dreiergruppe. Irgendwelche Organe in ihr arbeiten plötzlich, ohne daß sie es kontrollieren kann, in doppeltem Tempo oder noch rascher. Ein starker Druck auf der Blase, ein lästiges Leiden, das sie immer überkommt, wenn sie sich aufregt« (Jelinek 1991: 143f.). Erika Kohuts Augen vermögen also zu wittern und ihren Körper sexuell zu erregen. Durch die Augen wird sie zur Teilnehmerin an einer sexuellen Interaktion, ohne ihren Körper einer haptischen Begegnung mit anderen Körpern auszusetzen. Das Eindringen sexueller Bilder vermag ihren Körper zu erregen – im Gegensatz zu jeder bislang erlebten körperlichen Penetration durch einen Mann. Wenn ihre Erregung auch hier als zerstörerisch und lästig taxiert wird, worin sich wohl nicht zuletzt das mütterliche Verbot spiegelt, so bringt sie diese doch immer wieder dazu, sich in den Wiener Parks auf die Pirsch zu begeben. Dabei werden die Augen zum Geschlechtsorgan per se, die Erika durch die Penetration der Bilder, die in sie eindringen, in sexuelle Erregung zu versetzen vermögen – eine Erregung, die in der genitalen, interpersonellen Begegnung nicht entsteht. Ausser auf der Pirsch im Prater oder in der Peepshow befriedigt sie ihre Schaulust im Pornokino. Besonders erregend empfindet sie harte Pornos: »sie bevorzugt kräftigere Kost, was Pornos betrifft. [...] Der Schmerz ist selbst nur die Folge des Willens zur Lust, zum Zerstören, zum Zugrunderichten, und, in seiner höchsten Form, eine Art von Lust. Erika würde die Grenze zu ihrer eigenen Ermordung gerne überschreiten« (Jelinek 1991: 108). Je härter und extremer die beobachtete Szene im Pornokino, desto erregender ist sie für Erika, wobei Schmerz und Lust konstitutiv miteinander verbunden werden – bis hin zur Fantasie der eigenen Ermordung. Wieder tritt die Figuration von Begehren und Schmerz als Auslöschungsfantasie in Erscheinung. Das mütterliche Verbot gegenüber Erika, als sexuelles Subjekt zu fühlen und zu handeln, ist so machtvoll, dass ein gelingendes palimpsestisches Script, das die verschiedenen Ebenen affektiv und körperlich positiv verbinden könnte, nur als Selbstausslöschung figurieren kann. Als autonomes sexuelles Subjekt hat Erika keinen Bestand neben ihrer Mutter. Erregung und Angst ums eigene Leben werden enggeführt – ein Mechanismus, der auch die Schaulust im Horrorfilm antreibt (vgl. Dietze 2005). In *Die Klavierspielerin* ist sexuelle Lust damit immer mit der Angst vor einer Selbstausslöschung verstrickt.

5.2.5.2 Inzestuöse Tochter-Mutter-Transgression

Es gibt eine Schlüsselszene im Roman, in der Erika Kohut aus dem Dominanzverhältnis zur Mutter ausbricht. Die regressive Fantasie einer Rückkehr in den Mutterleib führt eines Nachts nach einer gescheiterten sexuellen Interaktion mit Klemmer zu einem sexuellen Übergriff Erikas auf die Mutter. Als Erika ins gemeinsame, vom Vater verlassene Ehebett steigt, wirft sie sich über die Mutter »und deckt diese mit Küssen vollauf ein. [...] Die Mutter wirft ihren Kopf wild herum, um den Küssen entkommen zu können, es ist wie bei einem Liebeskampf, und nicht Orgasmus ist das Ziel, sondern die Mutter an sich, die Person Mutter. [...] Erika gesteht der Mutter ihre Liebe, und die Mutter keucht das Gegenteil, nämlich, daß sie ihr Kind ebenfalls liebe, doch solle dies Kind sofort aufhören! Wirds bald! Die Mutter kann sich gegen diesen Gefühlssturm nicht wehren, der von Erika zu ihr herüberweht, doch sie ist geschmeichelt. Sie fühlt sich mit einemmal umworben« (Jelinek 1991: 234f.). Die Eroberung der Person Mutter wird Erika zwar nicht vollends gelingen; die zeitweilige Beherrschung des Mutterkörpers, der sonst immer sie beherrscht, jedoch schon. Denn sie küsst diesen Körper nicht nur leidenschaftlich, wo immer sie will, bis sie halb erschöpft darauf liegenbleibt. Es gelingt ihr auch, »das bereits schütter gewordene dünne Schamhaar der Mutter betrachten [zu] können« (Jelinek 1991: 236). Ein Anblick, den ihr die Mutter stets verwehrt hat. »Erika hat ihre Mutter sinnvoll aufgedeckt, damit sie alles, aber auch alles betrachten kann. [...] Die Mutter schweigt, um es ungeschehen zu machen« (Jelinek 1991: 237). Mit der Aufdeckung des Schamhaars, als Beweis für die Existenz einer mütterlichen Vagina, hat die Tochter an das grosse Tabu zwischen den beiden Frauen gerührt. Da es der Tochter vollkommen versagt ist, sich als Wesen mit möglichen sexuellen Bedürfnissen wahrzunehmen, ist diese Aufdeckung notwendig, um auch die mütterliche Sexualität aufzuzeigen. Dieser Anblick entlarvt die Mutter, weil sichtbar wird, dass sie keinen Phallus besitzt, obschon sie symbolisch diese Position zu besetzen einfordert. So könnte die materielle Existenz dieses sexualisierten Körperteils als Legitimierung dafür dienen, dass auch die Tochter ein Recht auf Sexualität hat. Ein Umstand der – für die Mutter vollkommen ungewohnt – in Schweigen gehüllt wird, weil er nicht denkbar sein soll. Dieses Schweigen soll die bisherigen Machtverhältnisse wiederherstellen, innerhalb welcher die töchterliche Sexualität vollkommen von der Mutter besetzt, diszipliniert und kontrolliert wird; es bedeutet aber gleichzeitig, dass die Mutter auch über den sexuellen Übergriff der Tochter hinweggeht. Für ein Mal schweigt die Mutter; für ein Mal eröffnet dieses Schweigen einen Raum für andere Deutungshorizonte von Sexualität. Die subversive, übergriffige und inzestuöse sexualisierte Handlung der Tochter lässt sich als das grosse Ausbruchsmoment aus der mütterlichen Disziplinierung deuten. Doch schon bald lässt das Schweigen über das Geschehene dieses wieder in den Hintergrund treten.

5.2.5.3 Unterwerfung, S/M und die Re-Inszenierung von Trauma im heterosexuellen Script

Wie werden aber nun interpersonelle sexuelle Scripts zwischen der Klavierlehrerin Erika Kohut und dem Schüler Walter Klemmer geschildert? Klemmer wagt vorerst im institutionellen Rahmen des Konservatoriums, in dem die Mutter nicht gegenwärtig ist, mehrere Annäherungsversuche an Kohut. Zu Beginn stösst er erst einmal auf vehemente Ablehnung bei seiner Lehrerin, nimmt aber gleichzeitig wahr, dass sie sich für ihn zu interessieren beginnt. Sein Wille, ihren Willen zu bezwingen, wird, wie bereits erwähnt, deutlich ökonomisch gerahmt, denn es geht ihm um Profit. Die Überzeugung von seiner Überlegenheit durch Jugendlichkeit und Draufgängertum erlaubt ihm eine gleichzeitige Abwertung seiner Lehrerin. Aus der vermeintlichen Überlegenheit seines jungen Körpers und der Abwertung ihres alternden weiblichen Körpers, der als weiterer Nachteil auch mit weiblicher Intelligenz gekoppelt ist, werden seine Unterwerfungsfantasien entwickelt. Kompliziert wird die Konstellation Klemmer/Kohut durch die institutionelle Einbindung ihres Verhältnisses: Im institutionellen Rahmen ist die Lehrerin diejenige, die Klemmer taxiert, bewertet und Macht über ihn ausüben kann. Da der Schüler Klemmer bereits ein volljähriger junger Mann ist, erlaubt sein Alter zwar, eine sexuelle Beziehung zu seiner Lehrerin aufzunehmen. Dennoch ist die Umkehrung des Machtverhältnisses gewagt und für ihn besonders reizvoll: »Erika ist Lehrerin und gleichzeitig noch ein Kind. Klemmer ist zwar Schüler, aber gleichzeitig der Erwachsene von beiden. Er hat erfaßt, daß er in dieser Situation der bestimmende Teil ist, nicht seine Lehrerin« (Jelinek 1991: 176).

Die Szene auf der Toilette, in der es zur ersten sexuellen Interaktion zwischen Klemmer und Kohut kommt, ereignet sich innerhalb der Institution des Konservatoriums, ist also räumlich vom Spannungsverhältnis der Lehrerin-Schüler-Konstellation geprägt und ausserhalb der Reichweite der Mutter angesiedelt. Vorerst dominiert Klemmer die Situation, als er in die Kabine, in der Erika uriniert, eindringt und sie sich greift. Auch diese Szene macht von Anfang an klar, dass die Eroberung des Lehrerinnenkörpers bei Klemmer keinerlei Zärtlichkeit oder dialogische Kontaktaufnahme zum Ziel hat: »Sie soll ihre Persönlichkeit als Lehrerin ablegen und einen Gegenstand aus sich machen, den sie ihm dann anbietet. Er wird für alles Sorge tragen. Klemmer ist jetzt ein Konkordat aus Bürokratie und Gier. Einer Gier, die keine Grenze kennt und, erkennt sie sie doch, nicht respektiert« (Jelinek 1991: 175). Die Lehrerin lässt sich vorerst aus der Latrine ziehen, küssen und zwischen die Beine fassen, doch dann dreht sie das Blatt. »Sie holt seinen Schwanz heraus« (Jelinek 1991: 179) und gebietet ihm, sie nicht mehr anzufassen. Er begreift nicht sofort, doch da sie droht, die Szenerie zu verlassen, wenn er nicht gehorcht, willigt er schliesslich ein und lässt von ihr ab. Erst bringt sie seinen Penis zum Schwellen, Klemmers Körper immer auf Armeslänge von

sich fern haltend und den Vorgang genau beobachtend, bis er eine Ejakulation ankündigt; doch in diesem Moment fügt sie ihm Schmerzen zu – »[s]ie tut ihm mit Absicht weh« (Jelinek 1991: 181) – und verbietet Klemmer zu ejakulieren. Darauf hält sie das Objekt ihrer Beobachtung weiterhin auf Armeslänge von sich entfernt, bis der Penis unter Jammern Klemmers zu schrumpfen beginnt. »Schmerzhaft verkleinert er sich« (Jelinek 1991: 183), bis er wieder »lächerlich klein« (Jelinek 1991: 183) wird. Dann erlaubt sie ihm, seinen Penis wegzupacken – immer unter ihrem kontrollierenden Blick. So geschieht in dieser ersten sexuellen Begegnung genau die Umkehr davon, was Klemmer imaginiert hat: Nicht er als Mann dominiert die Szene, nicht er unterwirft sie und macht die Frau zum Gegenstand seiner Lusterfüllung, sondern sie macht ihn zum Gegenstand ihrer dominierenden und sadistischen Schaulust, die ihre Lust nicht zuletzt aus seinem Schmerz gewinnt. Wird die Szene sadomasochistisch gelesen, so wählt Erika Kohut hier den sadistischen Part für sich aus und setzt sich in dieser Rolle durch, wobei sie die Kontrolle behält, Distanz wahrt und Klemmer als erregtes Gegenüber ihr ausgeliefert ist. Klemmer, der weder in ein solches Script eingewilligt hat noch sich dessen bewusst ist, zieht keine Lustbefriedigung aus dieser Szene. Er wird nicht befriedigt, sondern schmerzhaft diszipliniert und gedemütigt.

Sein Verlangen, diese Lust zu befriedigen, ist nun angestachelt. Kurz darauf folgt er ihr nach dem Unterricht nach Hause. Er verbarrikadiert sich mit Erika in ihrem Zimmer, damit die Mutter nicht ungebeterweise eintreten kann. »Erika und Klemmer sind damit okkupiert auszuloten, wer wen mehr liebt und dadurch der Schwächere in diesem Paar ist« (Jelinek 1991: 207). Klemmer sucht sich seiner Lehrerin dadurch zu nähern, dass er »eine utopische Partnerschaftlichkeit, durch liebende Gefühle gut gewürzt« (Jelinek 1991: 213), schildert – in der Überblendung von Begehren, Partnerschaft und Utopie zitiert er hier romantische kulturelle Scripts von dialogischer Sexualität auf der Basis einer Verhandlungsmoral (vgl. Schmidt 2004: 10f.). Erika Kohut aber übergibt ihrem Schüler einen Brief mit der Aufforderung, in einen sadomasochistischen Pakt einzuwilligen. Sie zwingt ihn, ihre schriftlich fixierten Fantasien von sadomasochistischen Gewaltexzessen zu lesen, bevor er sich ihr nähert. Dies löst bei ihm vorerst grosses Unverständnis aus: »Klemmer ist die Norm« (Jelinek 1991: 216) – gegen die Erika Kohuts Aufforderung zu Gewalt verstösst. Zumindest zu Beginn der Szene situiert sich Klemmer noch innerhalb des Paradigmas konsensualer sexueller Begegnungen: »die Grenze beginnt dort, wo Schmerz empfunden würde« (Jelinek 1991: 218). Gleichzeitig begreift er ihr Schreiben sofort als Machtanspruch: »Hat er recht verstanden, daß er dadurch, daß er ihr Herr wird, ihrer niemals Herr werden kann?« (Jelinek 1991: 217). Der von Erika Kohut skizzierte sadomasochistische Pakt ist ganz von der Fantasie einer Gewaltorgie angetrieben: von der Bitte, sie zu fesseln, ihren Mund mit einem Gummischlauch zu knebeln, ihr die Knie in den Leib zu bohren und sie dann stundenlang liegen zu lassen, über das Verlangen nach einer Vergewaltigung

oder die Aufforderung, »sie oft und ausgiebig« anzupissen, bis hin zum Wunsch, »an Klemmers steinhartem Schwanz zu ersticken« (Jelinek 1991: 228), rahmt Erika Kohut ihr Begehren mit exzessiver Gewalt, die ein Angstgefühl nährt, das mit der Intensität des Begehrens korrespondiert. Wie bereits erwähnt, schaut sie auch besonders gern harte Pornos (Jelinek 1991: 108). Immer wieder kann die konstitutive Verbindung von Angst und exzessiver Gewalt ihr Begehren anstacheln – sei es als Schaulust oder als Fantasie einer sadomasochistischen Szene. Sigusch hält fest, dass die durch die sadomasochistische Szene freigesetzte Erregung und Lust nicht mit *sexueller* Erregung und Lust gleichzusetzen ist: »Wenn sexualisiert wird, dann Macht und Ohnmacht, Hierarchie und Gewalt [...] Bemerkenswert ist, dass die Fantasien (verachten oder verachtet werden, überwältigen oder überwältigt werden, bestrafen oder bestraft werden usw.) wichtiger sind als die körperlich sexuelle Reaktion oder bestimmte Techniken. Sie produzieren im erfolgreichsten Fall gewissermaßen metasexuelle rausch- oder trancehafte Zustände (die Szene spricht auch von ›Kopforgasmus‹)« (Sigusch 2013: 368). Sigusch geht als Sexualwissenschaftler und Sexualtherapeut davon aus, dass die seelisch soziale Genese von Sadomasochismus in die Kindheit zurückreicht und der Bewältigung eines Traumas dient (ibd.). Wobei er gleichzeitig betont, dass »sadistische und masochistische Empfindungen und Verhaltensweisen als solche keine Krankheit« (Sigusch 2013: 367) und in der Fantasie hetero- wie homosexueller Männer und Frauen, auch in drastischer Form, gang und gäbe seien. Problematisch und behandlungsbedürftig seien Personen, die sich oder andere gefährlich verletzen oder gar töten oder bei welchen das Verhalten einen zwanghaften Verlauf nehme (ibd.). Wie bereits erwähnt, charakterisiert Woltersdorff S/M-Settings in einer kulturwissenschaftlichen Sicht dadurch, dass Rollen getauscht werden und letztendlich die Lusterfüllung und nicht deren Domestizierung auf die Agenda gesetzt wird (2011: 174f.). Die Trennung von Trieben und Gefühlen kann dabei spielerisch (re-)inszeniert und umgeschrieben werden (vgl. auch Binswanger 2013: 225). Eine sehr zentrale Rolle nimmt hier allerdings das *safeword*³⁷ als Möglichkeit ein, das Spiel jederzeit zu unterbrechen. Es macht die Angst beherrschbar, und sie wird gerade dadurch libidinös aufgeladen, dass diese sexuellen Scripts sowohl Angst wie auch Wunde und Schmerz als Luststeigerung miteinschließen. So lassen sie sich als eine subversive Spielart der Überschreitung des modernen Identitätsprojekts des Sexuellen und seiner Prägung durch geschlechtercodierte Angst und durch Politiken von Dominanz und Unterwerfung interpretieren – sei dies mit Sigusch als metasexueller Kopforgasmus oder als die Geschlechterordnung subversiv unterlaufende Form der Luststeigerung, wie sie Woltersdorff beschreibt. Erika Kohuts Gewaltfantasien in ihrem

37 Ein *safeword* ist ein »ausgemachtes Wort, das eine SM-Aktion beendet, auch Code-Wort genannt« (Sigusch 2013: 370).

intrapyschischen sexuellen Script mögen diese Aspekte beinhalten. Doch die Drastik der Fantasie Erikas trifft auf einen ambitionierten Schüler, den sie selbst schon unterdrückt hat. Dieser Umstand entwickelt im weiteren Textverlauf eine zerstörerische und gewaltvolle Dynamik. Der Protagonistin selbst ist die Ambivalenz bewusst, dass sie einerseits diese Gewalt herbeisehnt und sich gleichzeitig der Gewalt in der Realität entziehen will: »Erika wird sich Klemmer vollkommen entziehen, falls er sich weigern sollte, ihr Gewalt zuzumuten. Doch sie wird jederzeit glücklich über seine Zuneigung sein, die Gewalt ausschließt gegen das Geschöpf seiner Wahl. [...] wobei sie innbrünstig hofft, daß ihr erspart bleibe, was sie in dem Brief verlangt« (Jelinek 1991: 214). Diese Hoffnung formuliert sie jedoch nicht explizit. Als Klemmer befremdet durch das Gelesene den zaghaften Versuch unternimmt, sich an sie zu schmiegen, regt sie sich nicht: »Erika Kohut umhüllt sich nur selbst, keinen anderen« (Jelinek 1991: 226). Da Erika und Klemmer keinerlei gegenseitige Resonanz finden, kein *safeword* genannt wird und der sadomasochistische Pakt nicht zustande kommt, tritt seine Reaktion nur als libidinös besetzte Gewalt in Erscheinung. Im weiteren Verlauf der Szene lässt Jelinek die Aggression in Klemmer zusehends ansteigen. Obschon er zu Beginn beteuert, eine ganz andere, friedvolle Vision einer Umarmung zu hegen, münzt er sein Begehren und seine Lust zusehends in Gewaltfantasien um – gerade so, wie es der Brief entwirft. »Es zuckt in Klemmer nach einem Tritt, dessen Ziel Erika wird« (Jelinek 1991: 220). Wie bereits erwähnt, ist die sexuelle Eroberung seiner Lehrerin bei ihm zwar von Anfang an durch eine Unterwerfungsfantasie gerahmt, doch die Drastik der Gewalt im Brief löst eine immer grösser werdende Gewaltbereitschaft aus: »Klemmer hält sich für außerhalb der Begierde stehend und objektiv den Aussichtspunkt dieses weiblichen Körpers betrachtend. Doch unmerklich wird er schon ergriffen. Der Leim der Gier verklebt seine diversen Denkart, und die bürokratischen Lösungen, die Erika ihm vorschreibt, geben ihm die Richtlinien für ein Handeln im Sinne seiner Lust« (Jelinek 1991: 227). Die bald darauf erfolgende Vergewaltigung, die sich erneut in der Wohnung der Kohuts abspielt, leitet er mit dem Satz ein: »Nichts Schlimmeres als eine Frau, welche die Schöpfung neu schreiben will« (Jelinek 1991: 265). Der Satz ist insofern ironisch, als er ihr das Schreiben des Briefes als Willen einer Neuschöpfung zwar erst vorwirft, dann aber genauso gewalttätig wird, wie sie es in eben diesem Schreiben entworfen hat. Die gewaltsame Unterwerfung gehorcht hier jedoch keinem Script, das einen spielerischen Charakter oder ein *safeword* enthielte. Klemmer steigert sich in das Recht hinein, sie wie im Brief eingefordert zu prügeln und zu quälen: »Klemmer schlägt ohne zu zielen auf die Frau ein. Diese Wut hat nicht die Gelegenheit eines zugefügten Übels oder Unrechts gesucht, im Gegenteil. Die Wut wurde aus Anlaß von Verliebtheit langsam wenn auch gründlich ausgebildet. [...] Zwecks Weiterkommen in Leben und Gefühlen muß die Frau nun vernichtet werden, die über ihn sogar gelacht hat, zu Zeiten, da sie noch leicht triumphierte! Sie hat ihm Fesselung, Knebelung, Ver-

gewaltigung zugetraut und zugemutet, jetzt erhält sie, was sie verdient« (Jelinek 1991: 271). Zum Schluss wird Erika, bereits mit gebrochener Nase und Rippe, von ihm vergewaltigt: »Erika wünscht sich Begierde, doch sie begehrt nichts und empfindet nichts. Sie bittet deshalb den Mann, rasch aufzuhören! Dadurch, daß er sie jetzt wieder heftiger schlägt, mit der flachen Hand, unter ermüdenden Liebesbitten, wird es zu einer einzigen Gewalttour« (Jelinek 1991: 275). Erikas Begehren nach dem Begehren, das so oft in der virtuellen Welt durch ihr Beobachten von Gewaltanwendung und Schmerz in der Sexualität erzeugt wurde, bleibt in diesem Gewaltexzess aus, in dem ihr von gebrochener Nase und Rippen bis zu Vergewaltigung nichts erspart bleibt. Als Klemmer seine angestauten Aggressionen endlich ausgelebt hat und von ihr ablässt, verlässt er die Wohnung ungehindert. Trotz Versehrtheit und schmerzdem, von der Mutter eingepflastertem Körper macht sich Erika Kohut am nächsten Tag in zu engem Kleid ihrer Jugendzeit auf, Walter Klemmer aufzusuchen. »In der Küche steckt die Tochter ungesehen ein scharfes Messer in die Handtasche. [...] Die Tochter weiß noch nicht, ob sie einen Mord begehen wird oder sich dem Mann lieber küssend zu Füßen werfen« (Jelinek 1991: 279). Sie schreitet durch die Stadt zur Hochschule Klemmers und sieht ihn dort in einer Gruppe stehen und lachen. Als die Gruppe im Innern der Hochschule verschwindet, sticht sich Erika Kohut das Messer in die Schulter. Auch diese Selbstverletzung ruft keinen Schmerz hervor, mit der Hand an der blutenden Schulter geht sie nach Hause zurück, so das Romanende. Der Gewaltexzess Klemmers führt also nicht zu Gegengewalt, sondern – erneut – zu selbstverletzendem Verhalten der Protagonistin. Somit schreibt sie sich die traumatisierende Erfahrung – erneut – in den eigenen weiblichen Körper ein. Der männliche Täter bleibt dabei unbehelligt. Ignoranz und Desinteresse Klemmers zeigen die vollkommene Unterwerfung Erikas in diesem Verhältnis an. Indem Erika die psychische und physische Traumatisierung in Selbstverletzung ummünzt, unterwirft sie sich seiner männlichen Dominanz vollkommen. Dies kommt einer tatsächlichen Selbstausslöschung in ihrem Verhältnis zu ihm sehr nahe. Der zum Schluss des Textes vollzogene sexuelle Akt der Vergewaltigung der Protagonistin durch ihren Schüler schreibt sich in die Opfer-Täter-Logik patriarchaler Unterdrückung ein. Danach ist sie »verbraucht«, nicht einmal als Objekt von Klemmers sexuellen Fantasien existiert sie nun mehr, sie nimmt ganz den Ort der weiblichen Wunde ein – eine andere Form der Patriarchatskritik ist für Erika Kohut zum Ende der Geschichte nicht mehr zugänglich.

In der Rezeption der Kohut-Klemmer-Konstellation lässt sich in einigen psychoanalytischen Lesarten eine erschreckende Identifizierung mit der männlichen Position Klemmers ausmachen, die dessen Gewaltaffinität vergessen lässt. Die egoistische, aggressive und verächtliche Motivation von Klemmers Werben bleibt beispielsweise in der psychoanalytischen Konzentration Adolf-Ernst Meyers (Jelinek und Meyer 1995) auf die Figur Erika Kohuts unbenannt. So ist in Meyers Zusammenfassung von *Die Klavierspielerin* zu lesen: »Das Fräulein Professor Erika Kohut

ist Klavierlehrerin am Konservatorium der Stadt Wien und Kreatur ihrer Mutter [...] Als ihr halb so alter, ebenso talentierter wie gutaussehender, und nicht wenig eingebildeter Schüler, Walter Klemmer, sich in Erika verliebt und sie intensiv umwirbt, entsteht der Geschlechterkampf als Mißverständnis. In der ersten sexuellen Begegnung setzt Erika ihren Willen durch, dann aber schreibt sie Walter einen Brief, in welchem sie Fesselung, Schläge, Tritte und Peitschenhiebe erbittet und daß er sie anpißt. Das Motiv ist scheinbar klassisch masochistisch: »Erika möchte Schwäche zeigen, doch die Form ihrer Unterlegenheit selbst bestimmen ... Je mehr Gewalt er über sie erhalten wird, um so mehr wird er aber zu ihrem, Erikas, willigem Geschöpf«. Insgeheim, und deswegen unerfahrbar für Walter Klemmer (und leicht überlesbar für den Leser), erhofft sich Erika das Gegenteil: daß Klemmer aus echter Liebe auf Knechten und Strafen verzichtet. Folgerichtig wendet Erika ihr Messer dann doch nicht gegen Klemmer, sondern gegen sich selbst – allerdings ohne tödliche Folgen« (Jelinek und Meyer 1995: 36). Unbestritten benennt Meyer hier zentrale Momente des Textes in Bezug auf die gescheiterte sexuelle Beziehung zwischen der Klavierlehrerin Erika Kohut und ihrem Schüler Walter Klemmer. Die Problematik seiner Lesart, die hier exemplarisch genannt wird für eine Reihe psychoanalytisch motivierter Lektüren, liegt in der identifikatorischen Geste gegenüber dem männlichen Schüler. Der Abschnitt über die Beziehung von Lehrerin und Schüler bleibt vollkommen einseitig – obschon sich an mehreren Stellen im Roman auch ganz andere Deutungsangebote zu Klemmer finden, die jedoch übergangen werden. Die im Plot eskalierende Gewalt – die brutale Vergewaltigung von Erika durch Klemmer, bevor sie sich dann mit einem Messer selbst verletzt – bleibt unbenannt.³⁸ Ausserdem wird Klemmers Werben um seine Klavierlehrerin im Text von Jelinek explizit als einer egoistischen Marktlogik folgend benannt – was bei Meyer in der Formel von »verliebt«, »eingebildet« und »intensivem Umwerben« verschwindet. Heselhaus moniert zu Recht, dass Meyers Darstellung »zu glatt« ist (Heselhaus 1998: 93). Die Glätte einer psychoanalytischen Interpretation, wie sie Meyer vorlegt, wird in der Erzählung selbst an mehreren Stellen ad absurdum geführt, da die Psychoanalyse im Text in ihrer Wirkung auf das Geschlechterverhältnis ironischer Kritik unterzogen wird. Denn gerade im expliziten Exponieren innerer Scripts Klemmers, die von abwertenden Alltagsdiskursen zu alternder Weiblichkeit durchzogen sind, artikuliert sich Jelineks feministisches, kritisches Engagement.

38 Anja Meyer zeigt in ihrer Printmedien-Analyse zur Rezeption der *Klavierspielerin* auf, wie oft sich Journalistinnen und Journalisten mit Klemmer identifizieren und dessen negative Charakterzüge, die Jelinek anführt, unterschlagen. Diesen Befund deutet Meyer dahingehend, dass die Interpretationen oft in einer patriarchalen Logik verhaftet bleiben (vgl. Meyer 1994: 81ff.).

5.2.6 Palimpsestische Lektüre sexueller Scripts: Trauma und Kriegszustand im heterosexuellen Geschlechterverhältnis

Angst, Trauma und sich daraus ergebende Transgressionen der Geschlechterverhältnisse treten in der palimpsestischen Lektüre von *Die Klavierspielerin* in vielfältiger Weise in Erscheinung. Wie aufgezeigt, sind die Weiterentwicklung des Freud'schen Traumbegriffs durch Cvetkovich (2003), Siguschs (2013) sexualtherapeutische Lesart von Trauma, Mulveys (2012) Überlegungen zu visueller Lust und Woltersdorffs (2011) Anmerkungen zu Sadomasochismus für diese Lektüre aufschlussreich. Mulveys Konzept des *male gaze* unterlegt männliche visuelle Lust im Kino mit einer kulturwissenschaftlichen Rezeption von Psychoanalyse. »Das Paradox des Phallogentrismus in all seinen Manifestationen ist, daß er auf das Bild der kastrierten Frau angewiesen ist, um seiner Welt Ordnung und Sinn zu verleihen« (Mulvey 2012: 295). Mit dem Begriff des Phallogentrismus verweist Mulvey auf das psychoanalytische Verständnis, dass das Männliche als Repräsentant des Phallus die herrschende Ordnung vorgibt: »Die Sehnsucht der Frau ist ihrem Bild als Trägerin der blutenden Wunde unterworfen, sie existiert nur im Verhältnis zur Kastration, die sie nicht transzendieren kann. [...] Die Frau steht in der patriarchalischen Kultur als Signifikant für das männliche Andere, gefesselt von einer symbolischen Ordnung, in der Männer ihre Phantasien und Obsessionen durch die Herrschaft der Sprache ausleben können« (Mulvey 2012: 296). Wie anhand verschiedener sexueller Scripts aufgezeigt, sind psychoanalytische Annahmen eine wirkmächtige Folie für die Geschlechterverhältnisse in der Sexualität in Jelineks Text (Janz 1995: 71). Die Psychoanalyse wird – mit Chamayou-Kuhn (2012) – hyperrealistisch inszeniert, um dadurch die ihr innewohnende Misogynie lesbar zu machen. Die Protagonistin von *Die Klavierspielerin* bricht an manchen Stellen aus der geschlechterkodierte symbolischen Ordnung der Psychoanalyse Freudscher Prägung aus. Wenn sie sich der Skopophilie in der Peepshow, als Voyeurin im Park oder im harten Porno hingibt, so identifiziert sie sich mit der phallischen Position, ohne aber physisch über einen Phallus zu verfügen. In einer psychoanalytischen Lesart der phallogentrischen Ordnung kann die Frau weder je ihre Kastration überwinden noch die männliche Kastrationsangst, die sie dadurch verkörpert, jemals zum Verschwinden bringen. Mit Lacan ist zwar die phallische Position nicht mehr an den physischen Penis gebunden, doch ist auch diese Position von Kastrationsangst besetzt. Immer wieder wird das weibliche Genital der Protagonistin in *Die Klavierspielerin* mit Moder, Fäulnis und Verwesung assoziiert. Diese Metaphorik kann als der Jelineksche Ausdruck der Kastrationsangst verstanden werden, die das Genital intrapsychisch jenseits von Verletzungsoffenheit situiert, da es sich imaginativ bereits im Zustand von Zerfall und Selbstauflösung befindet. Somit weitet Jelinek die bei Freud männlich kodierte Kastrationsangst auf den weiblichen traumatisierten Körper aus, greift die Lacansche symbolische Besetzung der phallischen Position auf und stellt die

Angst gleichzeitig hyperrealistisch aus.³⁹ Das sexuelle Trauma ist in *Die Klavierspielerin* äusserst vielschichtig und facettenreich. Vom abwesenden, psychisch kranken Vater ebenso wie von mütterlicher Deprivation und Besitzanspruch geprägt, schreibt es sich in die von Freud bis Cvetkovich konstatierte konstitutive Verbindung mit Sexualität ein. Cvetkovich betont in ihrer Definition von Trauma, wie bereits erwähnt: »The violation of bodily boundaries need not be a literal moment of penetration, but it is experienced as equivalent to invasive physical contact [...] in other words, an experience of being touched« (Cvetkovich 2003: 50). Dabei ist ein traumatisches »being touched« im Sinne einer invasiven Berührung oder Verletzung von Körpergrenzen in eine Geschlechterdynamik eingebunden. Penetration ist bei Cvetkovich nach wie vor mit männlicher Dominanz verknüpft, mit einer männlichen Verletzungsmacht gegenüber einer weiblichen Verletzungsoffenheit, ohne diese essentialistisch zu verstehen (Cvetkovich 2003: 51f.). Diese Verhältnisse können in sexuellen Begegnungen unabhängig vom biologischen Geschlecht ausgelebt werden, auch wenn sie kulturell männlichen oder weiblichen Scripts folgen, sie können also in der sexuellen Interaktion *queer* gelebt und es können Geschlechterpositionen ausser Kraft gesetzt werden. In *Die Klavierspielerin* ist penetrierende Verletzungsmacht auch weiblich besetzt, so ist die Mutterfigur eine Repräsentantin einer traumatisch wirkenden Verletzungsmacht über die Tochter. Erika selbst wirkt psychisch oder auch physisch verletzend gegenüber ihren Klavierschüler_innen, und in der ersten sexuellen Interaktion mit ihrem Schüler Klemmer folgt sie einem sadistischen Script, in dem sie ihm absichtlich Schmerzen zufügt. Sexuelle Erregung ist für sie selbst jedoch nur in Form von Skopophilie möglich. Diese ist deutlich *queer* gerahmt, sie nimmt dabei die phallische Position ein. So etwa, wenn sie in einer Gruppe von Männern die Peepshow besucht, um ihre Lust beim Blick auf ein weibliches Genital zu stillen. Eine *körperliche* Berührung Erikas in einem interpersonellen heterosexuellen Script ist affektiv und physiologisch von vornherein zum Scheitern verurteilt – die Metaphorik von Verwesung und Moder zeigt an, dass der Körper der Protagonistin nicht (mehr) erregbar ist. In Bezug auf männliche Skopophilie macht Mulvey die folgenden, mit Geschlecht verbundenen Machtdynamiken geltend: »In Kategorien der Psychoanalyse stellt die weibliche Figur [...] ein [...] Problem dar. Sie konnotiert [...] die Abwesenheit eines Penis, die die Kasstrationsdrohung und, folglich, Unbehagen einschließt. [...] So droht die Frau als Abbild, zur Schau gestellt für den Blick und die Lust von Männern, immer wieder die Angst zu wecken, die sie ursprünglich bezeichnete. Das männliche Unbewusste [...] kann [...] das Trauma erneut durchleben (die Frau untersuchen, ihr Geheimnis entmystifizieren), wobei ein Gegengewicht durch Abwertung, Bestrafung oder Rettung des schuldigen Objekts geschaffen wird [...]« (Mulvey 2012: 303). Das sexuelle Trauma ist in Mulveys Lesart der Lust des männlichen Blicks auf den weib-

39 Zum Hyperrealismus bei Jelinek vgl. Chamayou-Kuhn (2012: 29).

lichen Körper diesem konstitutiv eingeschrieben, was zu einer Palette möglicher affektiver Strategien führt, von Abwertung, Bestrafung bis hin zu Rettung. Diese Strategien stellen allesamt die männliche Dominanz über den weiblichen Körper wieder her. Mulvey arbeitet eine Dialektik des erotischen Vergnügens im Film heraus, die den männlichen Blick in der Ambivalenz gegenüber dem Weiblichen fasst, das als bedrohlich und zugleich als begehrenswert wahrgenommen wird. Sie vertort männliche Subjektwerdung in ebendieser Ambivalenz. Auch in Mulveys Analyse wird männliche Sexualität also aktiv und weibliche Sexualität passiv gerahmt. »Entsprechend den Prinzipien der herrschenden Ideologie und den sie fundierenden psychischen Strukturen kann der Mann nicht zum Sexualobjekt gemacht werden« (Mulvey 2012: 301).⁴⁰ Wie bereits in Kapitel 4.1.4.4 diskutiert, muss die Frau in der von Mulvey herausgearbeiteten Skopophilie des Hollywoodkinos passiv bleiben – eine Sicht, die auch Jelineks Text zum Schluss bestätigt. Der sadomasochistische Pakt, den die Klavierlehrerin ihrem Schüler anbietet, kann als Versuch interpretiert werden, das mit Freud, Mulvey und Cvetkovich für Sexualität konstitutive vergeschlechtlichte Trauma zu bannen, indem die Fesselung durch die symbolische Ordnung buchstäblich re-inszeniert und das weibliche Genital als Mangel und Wunde exponiert wird. So könnte die Protagonistin in die symbolische Ordnung zurückkehren, aus der sie durch ihre männlich kodierte Schaulust ausgebrochen ist (vgl. auch Woltersdorff 2011). Dass Klemmer nicht in den Pakt einwilligt, aber dennoch zu sexueller Gewalt nach eigenen Regeln greift, schliesst die Lust am Schmerz für das weibliche Gegenüber aus und fügt es als Opfer sexualisierter Gewalt wieder in die patriarchale Ordnung ein. Was in den *sex wars* die innerfeministischen Debatten zu Sadomasochismus bestimmte – die Frage, ob konsensuale sadomasochistische Scripts als legitime Form gelebter Sexualität akzeptiert werden sollten oder nicht⁴¹ –, zeigt sich in Jelineks *Die Klavierspielerin* nicht auf die Wirklichkeit übertragbar, da diese Wirklichkeit von geschlechterkodierten Gewaltverhältnissen gezeichnet ist. Das *queering* von Erika als Figur stösst dort an seine Grenzen, wo männliches Begehren befriedigt werden will. Ganz anders in der Szene, in der es zum gleichgeschlechtlich inzestuösen Übergriff der Tochter auf die Mutter kommt: Erika kann sowohl ihre Schaulust auf das mütterliche Genital befriedigen als auch ihre Spannung durch das Küssen des Mutterkörpers entladen. In dieser Szene wird die Regressionsfantasie, in den Mutterleib zurückkehren zu wollen, in eine aktive Entladung ihres sexuellen Begehrens für diesen Mutterkörper gewandelt. Hier gelingt es ihr, das väterlich phallische Begehren in eine Handlung zu übersetzen, die sie befriedigt und die Mutter zum Schweigen bringt. Doch dieser Moment ist eine

40 Unterdessen hat sich die Diskussion um männliche und weibliche Skopophilie weiterentwickelt und die dieser Annahme unterstellte Geschlechterdichotomie ist in Frage gestellt worden. Für die Interpretation von *Die Klavierspielerin* scheint sie mir aber zutreffend.

41 Vgl. hierzu McKinnon (1994), Vance (2010), Schmitter (2010), Rubin (2010).

Ausnahme im Roman. Es ist der Moment grösster sexueller Handlungsfähigkeit der Hauptfigur, der aber in der Mutter-Tochter-Dyade gefangen bleibt. Durch das Schweigen der sonst so eloquenten Mutter wird er von Seiten der Mutter ignoriert. Auch ist die Szene nicht von Konsens, sondern von einem Übergriff der Tochter auf die Mutter geprägt, insofern re-inszeniert sie die phallische Dominanz über den weiblichen Körper der Mutter.

Bei Jelinek werden Frauen also nicht von der Partizipation an der Unterdrückungsmaschinerie in zwischenmenschlichen Beziehungen ausgenommen (vgl. Jelinek und Meyer 1995: 9). Die Geschlechterrollen sind dennoch nicht austauschbar, wie es beispielsweise sadomasochistische Scripts vorsehen würden, die an Konsens orientiert sind (vgl. Woltersdorff 2011). Jelineks literarische Held_innen sind auch »keine psychologischen Figuren. Ihr illusionäres Selbstverständnis wird durch ein in sich hochmusikalisches Textgefüge kunstvoll demaskiert [...] Es sind ebendiese Stilmittel, die auf einer anderen Ebene als der einfachen Identifikation mit der Perspektive der handelnden Charaktere beim Leser Involviertheit erzeugen und die oft beschriebenen ›Qualen‹ bei der Rezeption jelinekscher Prosa sogar lustvoll erscheinen lassen« (Scheurer 2007: 88f.). Die »lustvolle Qual« bei der Lektüre von *Die Klavierspielerin* entsteht nicht zuletzt, weil Jelinek vor der Schilderung weiblicher Partizipation an Gewalt nicht haltmacht und sich Opfer-Täter_innen-Dichotomien, bei aller Kritik an patriarchalen Verhältnissen, immer wieder verschieben. Eine positiv besetzte weibliche Authentizität kann dabei aufgrund ihrer Sprachskepsis nicht entstehen. Letztere mündet aber nicht – wie bei Stefan – in einer Suche nach einer besseren Sprache, sondern in einer Exponierung von Trivialmythen, welche die Sprache und die ihr inhärenten Gewaltförmigkeiten in sexuellen Scripts in ihrer palimpsestischen Verstrickung entlarvend ironisieren. So kann die *Klavierspielerin* »keineswegs einer weiblichen Bekenntnis- und Geständnisliteratur« (Janz 1995: 71) zugerechnet werden. Jelinek unterscheidet sich darin grundlegend von Autorinnen wie Stefan (vgl. Kapitel 4.2). Auch die Annahme einer prinzipiell besseren weiblichen Sexualität ist nicht denkbar. Der Text stellt mit aller Schärfe und Kompromisslosigkeit dar, dass der weibliche Körper einer Subjektwerdung im Wege steht, weil er dem männlichen Körper als Angriffsfläche dient und sich der Objektivierung im männlichen Blick unterwirft. Dies zeigt sich besonders deutlich in der Vergewaltigung der Protagonistin zum Schluss. In *Die Klavierspielerin* ironisiert die Autorin romantische Liebesdiskurse der bürgerlichen Spätmoderne als einer Markt- und Konsumlogik folgend, die den weiblichen Part instrumentalisieren und von intellektueller Tätigkeit ausschliessen – weibliches Wissen tritt im Text als »permanent absterbende[r] Geschlechtsreiz für den Mann« (Jelinek 1991: 215) auf. Begriffe wie Liebe und Sehnsucht werden als Bestandteil einer Kultur entlarvt, in der diese Liebe zu einer gewaltsamen Einverleibung und einem egoistischen Bedienen eines Konsumbedürfnisses reduziert wird. Die weibliche Hauptfigur ist zutiefst in diese Logik verstrickt und folgt im ersten Teil des Textes selbst

einem phallischen Täterinnen-Script in der Sexualität. Die schmerzhaft Qual und Demütigung, die sie ihrem Schüler in der sexuellen Begegnung bereitet, nimmt sie von einer weiblichen Opferlogik aus. Cvetkovichs Theoretisierung einer positiv gerahmten Sexualität, die auch Traumata einschliesst (Cvetkovich 2003: 63), kippt in Jelineks feministischer Gesellschaftskritik gänzlich ins Negative. Die Zurückweisung einer positiv verstandenen sexuellen Erweckung verneint die Möglichkeit einer positiven Transformation in einer (hetero-)sexuellen Begegnung und wird zu einer prinzipiellen *sex negativity*. Die transformative Kraft der Sexualität liegt bei Jelinek einzig in der Instrumentalisierung des Gegenübers, in der unauflöselichen Verbindung von Schmerz, Lust und Gier. Somit sind Trauma und Gewalterfahrung weiblicher wie männlicher Sexualität konstitutiv eingeschrieben, wobei das Gewaltmonopol auf männlicher Seite liegt. In der Sexualität bricht der Kriegszustand zwischen den Geschlechtern aus, es kommt zu einer Entmenschlichung beider Geschlechter, die das der Sexualität innewohnende Trauma immer und immer wieder gewaltsam lebendig werden lässt. In dieser Hinsicht ist Jelineks kritisches Sexualitätsverständnis radikal antiutopisch und monologisch. Ihre feministische Radikalität mag nicht zuletzt der Wirkmächtigkeit des romantischen Liebesideals in der bürgerlichen (Spät-)Moderne geschuldet sein, gegen das sie unerbittlich anschreibt. Dabei stösst sie einerseits den Topos weiblicher Sanftmütigkeit in der Sexualität um, andererseits beleuchtet sie die Verachtung und Abwertung von weiblicher Körperlichkeit kritisch, sobald die romantische Eroberung durch den männlichen Part einmal geglückt ist. Weist die Protagonistin in *Die Klavierspielerin* auch durch ihre aktive und väterlich-phallisch gezeichnete Schaulust *queere* Züge auf, so wird sie zum Schluss, im Moment der Vergewaltigung, brutal in die heterosexuelle bürgerliche Geschlechterordnung zurückverwiesen. In der Selbstverletzung ganz am Ende des Textes macht sie sich selber gewaltsam zur Wunde und unterwirft sich so gleichsam hyperreal (vgl. Chamayou-Kuhn 2012: 29) dieser Geschlechterordnung, die ihr als verbrauchtes und versehrtes Objekt jeglichen Subjektstatus versagt. Die Rückkehr zur Mutter und zur Ent-Subjektivierung im mütterlichen Besitzanspruch ist die einzige Möglichkeit, die ihr nun, als blutende weibliche Wunde, noch bleibt. So lässt sich der Text zwar in die Fokussierung feministischer Debatten auf sexualisierte Gewalt in den 1980er Jahren einordnen, doch besteht ein grundlegender Unterschied zur allgemeinen Stossrichtung dieser Debatten: Die Autorin lenkt immer wieder den Blick auf die weibliche Verstrickung mit der Unterdrückung in Geschlechter- und Familienbeziehungen und wird somit zu einer dezidierten Kritikerin eines generalisierenden weiblichen Opferdiskurses in der Sexualität.

5.3 **Synopse: Angst, Trauma und Transgression in *Gilgamesch* und *Die Klavierspielerin***

In der Synopse der beiden Texte werden nun die unterschiedlichen Auseinandersetzungen bei Bachmann und Jelinek mit Angst, Trauma und Geschlechterverhältnissen in der Sexualität in Dialog gebracht. Beide Texte können als Kritik an einer patriarchalen Ordnung in sexuellen Scripts gelesen werden, wenn auch mit verschiedener Perspektivierung: Bei Bachmann liegt der Fokus auf traumatisierenden Auswirkungen von Homophobie und Verlust der ersten Liebe auf die adoleszente männliche Hauptfigur. Bei Jelinek liegt er auf traumatisierenden Auswirkungen von gewalttätiger Misogynie und Sexualitätsfeindlichkeit in einer dyadischen Mutter-Tochter-Beziehung auf die weibliche Hauptfigur. In beiden Texten sind die Hauptfiguren Opfer von traumatisierender sexualisierter Gewalt, aber gleichzeitig auch selber in Gewalthandlungen oder Transgressionen involviert und nehmen somit in einer Opfer-Täter_innen-Dichotomie keine klare Position ein. In beiden Texten wird der Geschlechterdualismus von weiblicher Verletzungsoffenheit und Wunde gegenüber einer männlichen Verletzungsmacht und Beherrschung durchlässig. Und in beiden Texten sind die Hauptfiguren Teil eines Klavierlehrer_in-Schüler_in-Verhältnisses, in beiden Texten wird der Eros von Kunst, Musik und Schöpfung diskutiert. Bei Bachmann zeigt er sich in seiner reparativen Kraft; bei Jelinek wird der Kunst des Klavierspiels diese Kraft zwar nicht grundsätzlich abgesprochen, doch in der Figur der Klavierlehrerin Erika Kohut wird auch das Klavierspiel in erster Linie zum Austragungsort von Disziplinierung und Herrschaft.

Wie bereits erwähnt, kann mit Cvetkovich von einer ganzen Palette affektiver Reaktionen auf Trauma ausgegangen werden. Die Emotion der Angst ist in beiden Texten sehr präsent. In Bachmanns Text nimmt sie bedrohliche Dimensionen an, welche die Hauptfigur an die Grenzen des psychisch Ertragbaren bringen, nachdem sein Freund Christian gestorben ist und er als trauerndes, ekstatisches Subjekt allein in einer homophoben und disziplinierenden Umgebung zurückbleibt. Die Figur des Kapuzenmanns, der ihm in nächtlichen Alpträumen die Sicherheitsnadel in die Brust sticht, ist die Metapher für diese Angst, die den Text durchzieht. Als Penetrationsmetapher verbindet sie Angst, Verletzung, Trauma und Erregung und zeigt das adoleszente, homosexuelle Begehren als von Angst und zugleich von Lust besetzt. Nur die reparative Kraft der Transformation der Trauer in Kunst kann Roland nach einem langen und abenteuerlichen Leidensweg und dem Scheitern mehrerer Selbstmordversuche vor dem Selbstverlust retten. Unterstützung bekommt er von seinem Klavierlehrer, der mit ihm als positive, väterliche Figur durch den Eros der Kunst verbunden ist. Die Homophobie der Erwachsenenwelt, die von den Vertretern der Ordnung in erster Linie durch eine gewaltförmige Ablehnung der Hauptfigur, durch einen Bruch mit ihrem eigenen homosozialen Begehren und durch moralische Verurteilung und institutionelle Disziplinierung geprägt ist, wird

in der homosozialen Beziehung von Klavierlehrer und Schüler überwunden. Die weiteren intergenerationellen Beziehungen zu älteren Männern sind hingegen oft – »jenseits einer Verbotsethik« – von sexuellen Übergriffen bestimmt. Am Gegenpol zum Klavierlehrer Kissling steht Ruben, der aggressive Verführer, das Sittenmonster, der Vergewaltiger. Roland ist auch in seiner Beziehung zu Ruben, in der er physische Gewalt und sexuelle Nötigung erlebt, in sexuelles Begehren verstrickt. Die Grenzen von Leid und Lust werden in dieser angstbesetzten und traumatischen Beziehung durchlässig, sie intensivieren sich gegenseitig. So wird in der Figur Rubens das zerstörerische Potential von adoleszenter sexueller Transgression hervorgehoben und dabei lustvoll im Text inszeniert. Künstlerischer Eros wird somit nicht ausserhalb von Gewaltverhältnissen situiert, sondern partizipiert lustvoll daran. Intrapsychisch angstbesetzte Scripts, interpersonell gewaltförmige Scripts und kulturell deviante Scripts entfalten ihre palimpsestische Wirkung in der Sexualität gerade auch in der Intensität der Transgression. Insofern ist künstlerischer Eros in *Gilgamesch* von einer »sex positivity which can embrace negativity, including trauma« (Cvetkovich 2003: 63) geprägt. Ins Positive überhöht sind die sexuellen Begegnungen mit Christian und Eustache (dem Wiedergänger von Christian und von Engidu), auch wenn sie gegenüber der heteronormativen Ordnung als Transgression gelten. Durch den Begriff des »Unausweichlichen« gekennzeichnet, bezieht dieser Eros seine mythisierende Kraft aus dem babylonischen *Gilgamesch*-Epos und ist interpersonell von Dialog und Gegenseitigkeit geprägt. Nach dem Verlust von Christian gelingt es Roland am Ende seines Leidenswegs, diese mythisierende Kraft in Musik zu übersetzen.

Sowohl bei Bachmann wie auch bei Jelinek werden sadomasochistische Szenarien geschildert. Doch das subversive Potential, das Woltersdorff (2011) solchen Szenarien attestiert, kommt in beiden Texten nicht zur Geltung, da die Gewalt weder konsensual inszeniert noch durch ein *safeword* gestoppt werden kann. So wird die hegemoniale Geschlechterordnung, in der männliche (Selbst-)Beherrschung und Verletzungsmacht und weibliche Verletzungsoffenheit und Unterwerfung figuriert sind, reinszeniert. Rolands homosexuelles Begehren wird stigmatisiert, er wird aus der heteronormativen Geschlechterordnung ausgeschlossen und auf eine Position innerhalb dieses Herrschaftsverhältnisses verwiesen, die ihn schutzlos und verletzungsoffen macht. So entsteht eine Analogie zwischen Weiblichkeit und männlicher Homosexualität, auch wenn Rolands Männlichkeit in *Gilgamesch* nie in Frage gestellt wird. Seine soziale Herkunft aus ärmlichen Verhältnissen verstärkt die Stigmatisierung durch Homosexualität. Mit Sedgwick sind Misogynie und Homophobie mögliche Pole der Unterwerfung im erotischen Dreieck der Heteronormativität (1985: 21f.). Das typische erotische Dreieck zeichnet sich durch zwei männliche Rivalen aus, die um die Eroberung einer Frau rivalisieren (vgl. auch Bourdieu 2005). Wie genau sich Unterordnung dabei in die Geschlechterasymmetrie übersetzt, ob Homosexualität feminisiert wird oder beispielsweise in der grie-

chischen Antike als Ausdruck von Männlichkeit figuriert, ist historisch und kulturell variabel und von Klassendifferenzen geprägt (Sedgwick 1985: 27). In der Rekurrenz auf das babylonische Epos wird Rolands gleichgeschlechtliches Begehren jenseits von Feminisierung mythisiert. In der bürgerlichen (Spät-)Moderne hingegen wird Homosexualität verweiblicht, als Spielart von Sexualität stigmatisiert und so vom erotischen Dreieck ausgeschlossen. Mit Cvetkovich (2003) überkreuzen sich in dieser Geschlechterordnung Sexismus und *queeres* Trauma. Die Geschlechterdichotomie heterosexueller Scripts wird in *Gilgamesch* also durchlässig, ohne die Männlichkeit der Hauptfigur in Frage zu stellen. Ruben agiert sowohl gegenüber Roland als auch gegenüber der ehemaligen Prostituierten Maria sexuell gewalttätig, sein destruktives Begehren kann sich also auch auf das weibliche Geschlecht richten. Roland wird ebenfalls einmal von Maria sexuell erregt – auch wenn es zu keiner sexuellen Interaktion zwischen den beiden kommt. Solche Szenarien zeigen, dass die Grenzen von Homo- und Heterosexualität in diesem Text verfließen.

Die heteronormative Geschlechterkodierung in der Sexualität ist in *Die Klavierspielerin* in ganz anderer Weise aufgebrochen als in *Gilgamesch*. Erika Kohut ist als Klavierlehrerin eine Generation älter als Roland in *Gilgamesch*. Ganz im Gegensatz zu der positiven Figur des Klavierlehrers Kissling bei Bachmann grenzt sich die Hauptfigur in *Die Klavierspielerin* in ihrem Musikverständnis vollkommen von ihren Schüler_innen ab. Sie verachtet deren Dilettantismus, sie quält und diszipliniert sie mit Musik. Und obschon sie in und durch Musik lebt, verhindert der hyperrealistische Schreibstil Jelineks jegliche Überhöhung eines musikalischen Eros. Denn die Musik steht für Körperfeindlichkeit, sie ist ganz geistige Tätigkeit, und sie spielt eine zutiefst disziplinierende Rolle im Leben Erika Kohuts. Die phallisch besetzte Mutterfigur hat den Tochterkörper seit der Kindheit mit Klavierspiel diszipliniert und ihr ab der Adoleszenz jegliche sexuelle Aktivität untersagt. Sie kontrolliert auch in der Jetztzeit des Textes den Körper der Tochter – die ihrerseits ihre Schüler_innen diszipliniert. Wie bereits erwähnt, wird in der hyperrealistischen Schreibweise Jelineks die Psychoanalyse Freudscher Prägung kritisch exponiert. Die Wirkmacht der Misogynie eines Freudschen Verständnisses weiblicher Sexualität wird in den Familienverhältnissen der Hauptfigur gleichsam ausgestellt. Die weiblichen Genitalien, die bei Freud zum »Mangel« erklärt worden sind, werden bei Mutter und Tochter als metaphorisch verdorrt und verfault geschildert. Die Schamlippen der Mutter schnappen als »Zangen eines sterbenden Hirschkäfers« (Jelinek 1991: 35) nach der Tochter, um sie vor männlichem Einfluss zu bewahren. Die sexuelle Besetzung der Tochter durch die Mutter versetzt diese im ödipalen Dreieck in die phallische Position, die Position des Vaters ist leer, er ist verstorben. Diese Selbstpositionierung zeigt sich als Strategie der Mutter, als Komplizin an patriarchaler Macht zu partizipieren – und eine solche Komplizenschaft muss, wie in Kapitel 5.2.1 dargelegt, schiefgehen. Indem Erika als Tochter zum Vaterersatz wird, verhindert die Mutter ihre sexuelle Subjektwerdung. Bei Freud ist die ödipale Phase und die Um-

lenkung des Begehrens von der Mutter auf den Vater wie auch in der Folge vom Vater auf den (Ehe-)Mann eine Bedingung für die weibliche sexuelle Subjektwerdung (vgl. auch Quindeau 2008). Erika bleibt jedoch in der Mutter-Tochter-Dyade gefangen. Die Beziehung der Hauptfigur zur Mutter wird im Text sehr ambivalent dargestellt: Einerseits ist die Beziehung angstbesetzt, da das mütterlich disziplinierende Auge immer auf ihr ruht und es zu Tätlichkeiten kommt, wenn sie als Tochter nicht gehorcht. Andererseits ist die Mutter der einzige Ort der Geborgenheit, was sich bei Erika beispielsweise als Fantasie der Rückkehr in den Mutterleib äussert. Ihre selbstverletzenden Handlungen spiegeln die Ambivalenz von (sexueller) Erregung und der Emotion der Angst. Denn gerade in solch angstbesetzten Momenten der Selbstverletzung wird sie zum Subjekt. Lustbesetzte Angst ist in ihren grausamen sadomasochistischen sexuellen Fantasien ebenfalls präsent. Erika ist nicht nur als Vaterersatz phallisch gerahmt, sondern auch durch ihre »männliche« Schaulust und ihren Voyeurismus. Wenn sie ihr eigenes weibliches Genital in der Peepshow als »schwammiges, moderndes, einsames Holz« (Jelinek 1991: 53) wahrnimmt, kann diese Metaphorik als eine Materialisierung von Kastrationsangst gelesen werden, die Erika in der Einnahme einer phallischen Position und des *male gaze* (Mulvey 2012) empfindet. Die Drastik dieser Verwesungsmetaphorik macht für die Figur Erikas deutlich, dass eine Komplizenschaft mit patriarchaler Herrschaft schiefgehen muss. Die grösste transgressive, phallisch gerahmte Handlungsmacht entwickelt sie in der Szene, wo sie im elterlichen Ehebett den Mutterkörper entblösst, das Genital der Mutter anschaut und den Mutterkörper mit Küssen bedeckt. Als sie das mütterliche Genital sieht, dessen Anblick ihr bislang immer verwehrt blieb, kann sie deren phallische Position als Camouflage entlarven. Es ist eine der wenigen Szenen, in denen sie auch eine affektive Befriedigung findet.

Für die Umlenkung ihres Begehrens in sadomasochistische Fantasien zahlt Erika in ihrer Annäherung an einen Schüler einen hohen Preis. Obschon sie in ihrer ersten sexuellen Begegnung mit ihm die Oberhand behält und ihn – sadistisch – nicht zum Orgasmus kommen lässt, führt die darauf folgende Aufforderung an den Schüler, interpersonelle sexuelle Handlungen innerhalb eines sadomasochistischen Pakts auszuführen, zu einem Gewaltexzess. Die vermeintlich phallische Position, sexuelle Scripts vorzugeben und dadurch an der patriarchalen Ordnung zu partizipieren, erweist sich für Erika als Frau unmöglich. Ihre Komplizenschaft mit der Macht wird hart bestraft, der psychoanalytische Diskurs des weiblichen Mangels in der Sexualität setzt seine Wirkmacht letztlich durch. Indem der Roman die Psychoanalyse als gesellschaftlich wirkmächtiges, patriarchales Instrument ausstellt, wird ihre Misogynie auf überindividueller Ebene durch Jelinek kritisiert, ohne Frauen davon auszunehmen, diese Macht als Komplizinnen zu stützen.

Misogyner Sexismus und *queeres* Trauma sind die beiden Pole der Patriarchatskritik in *Die Klavierspielerin* und *Gilgamesch*, die dabei Geschlechtergrenzen wie auch Opfer-Täter_innen-Dichotomien als durchlässig zeigen. So ist die Grenze zwischen

Homo- und Heterosexualität bei Bachmann oder die Grenze zwischen männlichen und weiblichen sexuellen Scripts bei Jelinek fließend.

6 Sexualität und Geschlecht: Undoing Affect, Krise und Entgrenzung

Der dritte thematische Schwerpunkt der palimpsestischen Lektüre sexueller Scripts diskutiert Undoing Affect, Krise und Entgrenzung in sexuellen Begegnungen. In Debatten der Gender, Queer und Affect Studies sowie der kritischen Sexualwissenschaften wird seit den 1980er und 1990er Jahren der Verlust von Gewissheiten in der Sexualität erörtert (vgl. Kapitel 1.2). Wie bereits dargelegt, benennt Sigusch (2013) zeitdiagnostisch eine dritte sexuelle Revolution, die zu Neosexualitäten führt (vgl. Kapitel 2.4). Auch Simon (1996) setzt sich in *Postmodern Sexualities*, in Weiterentwicklung der Sexual Script Theory, mit aktuellen Entwicklungen der Bedeutung von Sexualität auseinander: Sexualität ist im Kontext der Postmoderne zu einem Feld der reflexiven Selbst-Konstruktion geworden. Da in heutigen westlichen Gesellschaften die ehemals enge Sozialkontrolle über sexuelle Identität mehr und mehr schwindet, entsteht eine erhöhte Heterogenität und Wahlmöglichkeit (Simon 1996: 6). Diese Wahlmöglichkeit schafft aber auch neue Probleme: »It may be that it is the uncertainties and ambiguities implicit in social life that foster the widespread salience of the erotic in modern times. As the individual loses a sense of transparency, not necessarily being what she or he appears to be, each individual must learn to offer herself or himself for reading by others. In such contexts, cultural scenarios become suggestions or options, but not road maps, and interpersonal competence becomes more important. The enlarged role of the empathic requires explanation and understanding beyond the questions of behavior and extends to qualities of consciousness, the dimensions of consciousness that constitute the dimensions of the self« (1996: 70). Simon hält also fest, dass die Empathiefähigkeit in postmodernen Zeiten an Bedeutung gewinne. Das Gegenüber verliert an Transparenz, weil die Postmoderne von einer Bedeutungsvervielfältigung gekennzeichnet ist, die dessen Lesbarkeit erschwert. Dabei wird interpersonelle Empathie – von Simon als die Fähigkeit verstanden, andere emotional zu deuten, aber auch sich selber emotional als lesbar zu präsentieren – wichtiger als bislang. Simons zeitdiagnostische Einordnung der wichtigen Rolle von Emotionen, hier der Empathie, ist anschlussfähig an Maihofer. Wie bereits erwähnt, stellt sie in heutigen familialen Lebensformen eine immer grössere

Gewichtung eines emotionalen Zusammenhalts bei immer grösserer Vielfalt von Konstellationen des Zusammenlebens fest (vgl. Maihofer 2014a sowie Kapitel 2.4).

Sigusch (2013) führt in seiner Analyse die Umcodierung und Umwertung von Sexualität in den letzten Jahrzehnten, wie bereits in Kapitel 2.4 angesprochen, auf wirtschaftliche Entwicklungen zurück und bezeichnet die Neosexualitäten der dritten sexuellen Revolution als *Lean Sexuality* und *Selfsex*, da sie sich an wirtschaftlichen Maximen von Selbstdisziplin, Selbstoptimierung und Abwesenheit von Partnerschaft orientieren (Sigusch 2013: 527; 2014: 157). Mit Sigusch werden Neosexualitäten auf Grund von Kalkulierbarkeit und Rationalität individuell als weniger emotional und bedeutsam charakterisiert als Sexualität im 20. Jahrhundert. Der Slogan der 68er Bewegung »Je mehr ich Liebe mache, desto mehr mache ich Revolution« (Herzog 2015: 347) wurde durch den Aufstieg des Konsumkapitalismus und der Kommodifizierung mehr und mehr entkräftet, Sexualität ihres transformatorisch utopischen Potentials mehr und mehr beraubt. Sigusch stellt zwar fest, dass bislang pathologisierte sexuelle Praxen seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert entpathologisiert werden (so z.B. Homosexualität, S/M-Praxen, Fetischismus, Zoophilie), woraus ein polysexueller Zeitgeist resultiert. Die Demokratisierung sexueller Praxen »ist für viele Menschen ein regelrechter Befreiungsschlag« (Sigusch 2013: 538). Gleichzeitig verliert Sexualität an Bedeutung, wird kommerzialisiert und trivialisiert: »In gewisser Hinsicht gibt es eine Neosex-Blase wie die Finanz-Blase der Spekulanten. Viele Erscheinungen schwanken zwischen Emergenz im Sinne von Hervortreten und Fading im Sinne von Verblassen« (Sigusch 2013: 539). Auch bei Sigusch schwankt diese Denkfigur also zwischen einem Bedeutungsgewinn der Emergenz und einem Bedeutungsverlust. Dieses Schwanken vermag (sexuelle) Subjekte bei Fading und Kontrollverlust, als Kontrapunkt zum Erlebnis der Intensität, in die Krise zu stürzen. Die Flexibilisierung und Ökonomisierung des Subjekts wirkt sich, so Sigusch, auch auf Geschlecht und sexuelle Identität aus. Als Resultat entwickeln »Neosexuelle« und »Neogeschlechter« ein »modulares Selbst, das wie ein Werkzeugkasten funktioniert, der voller Teile ist, die entfernt, ersetzt und wieder zusammengefügt werden können« (Sigusch 2014: 155, Übersetzung CB). Dieses modulare Selbst vermeidet es, sich identitär zu verpflichten, es wird zu *Liquid Gender*: »flüssig [...], flexibel, pluriform« und »wohllüstig« (Sigusch 2013: 527), also gleichsam postmodern wohl temperiert statt wollüstig. Dabei entsteht eine Pluralität von Geschlechterpositionen: »[...] *agender*, [...] *gender fluid*, *bigender*, *trigender*, *transgender*, *intergender*, *pangender* [...]« (Sigusch 2013: 250, Hervorhebungen im Original). In diesem Sinn wird Geschlecht postmodern entgrenzt. Gleichzeitig konstatiert Sigusch, dass *Liquid Gender* noch utopisch sei: So verlangt die heutige Gesellschaft nach wie vor die Identifizierung und die eindeutige Zuordnung zu einer Geschlechterposition, anders als im Hinblick auf sexuelle Orientierung (Sigusch 2013: 252). Auch ist die Geschlechterdichotomie gesellschaftlich noch in

Ungleichheitsverhältnissen wirkmächtig: in Karrieremöglichkeiten, Geld, Macht und bezahlter gegenüber unbezahlter Arbeit (Sigusch 2013: 533). Einerseits birgt Liquid Gender also das Potential einer Angleichung der Geschlechter, andererseits bleibt geschlechtliche Ausdifferenzierung in Machtdynamiken eingebettet. Ein Spannungsverhältnis, das sich in der folgenden Lektüre fiktionaler Texte ebenfalls zeigen wird. Wie mit Simon angesprochen, verlieren kulturelle sexuelle Scripts im 21. Jahrhundert ihre Funktion einer Orientierungshilfe. Sie sind vielfältig und vielgestaltig sowie im Rahmen des generellen »Sexing-up« der Kultur (Attwood 2006) als »hervorstechende Erotisierung« (Simon 1996: 70) und Phänomen der Emergenz (Sigusch 2013: 539) in unserem Alltag omnipräsent. Werden Emotionen in einer palimpsestischen Lektüre vielschichtig mit sexuellen Scripts und mit Geschlecht verknüpft, so bilden Banalisierung, Trivialisierung und Kommerzialisierung ein Spannungsverhältnis zur gleichzeitigen Zunahme der affektiven Bedeutung von Sexualität. Auch das Subjekt selbst kann von Ambivalenzen und Widersprüchen geprägt sein.

In der Adoleszenz bedeuten Uneindeutigkeit, Pluralität und Variabilität eine hohe Anforderung an das Selbst, weil sexuelle Scripts, mit Simon, erst als für andere lesbar entwickelt werden müssen. Die durch die Post- oder Spätmoderne hervorgebrachte Intransparenz von Innen und Aussen kommt im 21. Jahrhundert hinzu; das heisst der Prozess, in dem sich das erwachsene Selbst zu konstituieren beginnt, bindet Prozesse der Selbsterkenntnis, gemäss Simon, stärker als bislang an die selbstbewusste Entwicklung sexueller Scripts.

Weiblichkeit, Undoing Affect, Krise und Entgrenzung werden exemplarisch anhand von Juli Zehs *Spieltrieb* (2004) einer palimpsestischen Lektüre sexueller Scripts unterzogen. Die adoleszente weibliche Hauptfigur Ada, die sich als »Urenkel der Nihilisten« (Zeh 2004: 309) versteht, begegnet der Herausforderung durch Uneindeutigkeit und Pluralität auf der Suche nach einem sexuellen Selbst vorerst mit einem Undoing Affect, mit einer Banalisierung von Begehren, das sie jenseits von Moral und Emotionen ansiedelt. Auch Geschlechtercharakteristika werden ausser Kraft gesetzt und eine adoleszente weibliche Verletzbarkeit kategorisch zurückgewiesen. Diese Strategie erweist sich im Handlungsverlauf aber nicht als krisenresistent. Kontrastierend zu Ada wird die Geschichte von Smutek, ihrem Sportlehrer, erzählt, der generationell ein ganz anderes Weltbild, einschliesslich sexueller Scripts, repräsentiert. Nach einer Einführung zu Juli Zeh als Verfasserin des Romans (6.1.1) wird ein Überblick über Inhalt und Erzählanlage (6.1.2) gegeben. Dann folgt die Lektüre sexueller Scripts mit einem Fokus auf Undoing Affect, Krise und Entgrenzung in *Spieltrieb* (6.1.3 – 6.1.6). Die palimpsestische Lektüre zum Schluss führt die drei Ebenen sexueller Scripts zusammen (6.1.7).

Hegemoniale Männlichkeit, Undoing Affect und krisenhafte Entgrenzung werden exemplarisch anhand von Marlene Streeruwitz' *Kreuzungen* (2008) einer palimpsestischen Lektüre sexueller Scripts unterzogen. Der Text setzt seine Hauptfigur

an die Spitze der gesellschaftlichen Hierarchie, was entgrenzte ökonomische Möglichkeiten eröffnet, sein sexuelles Begehren in verschiedenen Settings zu realisieren. Der literarische Held führt sich selber jedoch auf seiner Reise in ein neues Leben und neue Beziehungen an die Grenzen des Ertragbaren. Dabei wandelt sich sein ökonomisch kalkuliertes Undoing Affect mehr und mehr in krisenhafte Paranoia. Auf eine Einführung zu Marlene Streeruwitz als Verfasserin des Romans (6.2.1) folgen ein Überblick über Inhalt und Erzählanlage (6.2.2) und die Lektüre sexueller Scripts mit einem Fokus auf krisenhaftes Undoing Affect und Entgrenzung in *Kreuzungen* (6.2.3 – 6.2.5). Die palimpsestische Lektüre zum Schluss führt die drei Ebenen sexueller Scripts zusammen (6.2.6). In der Synopse (6.3) werden die palimpsestischen Lektüren zu Undoing Affect, Krise und Entgrenzung beider Werke im Hinblick auf Geschlecht und Sexualität im Vergleich diskutiert.

6.1 Juli Zeh *Spieltrieb* (2004)

Als Aristoteles in Abgrenzung zum platonischen Vorwurf der Lüge sein poetologisches Prinzip der nachahmenden Mimesis begründete, ging es ihm nicht um die Imitation der Umgebung [...], sondern um eine Zielvorstellung, die sich als Interpretation des Wirklichen durch literarische Darstellung beschreiben lässt. [...] Anders als beim journalistischen oder historischen Schreiben geht es in der Literatur nicht um die Mitteilung des Besonderen, also dieses oder jenes kontingenten Einzelfalls. Sondern um etwas Allgemeines, das anhand eines konkreten Ereignisses ins Leben und ins Bewusstsein des Lesers gerufen werden soll.
Juli Zeh (2006b)

6.1.1 Einführung

Juli Zeh hat *Spieltrieb* 2004 im Alter von dreissig Jahren verfasst. Die junge Autorin bewegt sich bereits damals in einem beeindruckenden Spektrum intellektueller Tätigkeitsfelder. Herminghouse, als *grand old lady* feministischer germanistischer Literaturwissenschaft, verleiht ihr den Status einer »öffentlichen Intellektuellen« (2008: 270) – ein Status, der im deutschsprachigen Raum von jungen Autorinnen bis jetzt nur sehr schwer besetzt werden konnte. So führt Herminghouse Zeh als positive Ausnahmeerscheinung im deutschen Literaturbetrieb ein: »it is usually the male senior citizens of the German literary world who regularly register opinions on politically charged topics in the media, whereas younger writers, especially women, have not enjoyed such presence in the public sphere. A notable exception to this pattern has been Juli Zeh« (Herminhouse 2008: 268). Sie definiert Zehs Status der »öffentlichen Intellektuellen« wie folgt: »Zeh has joined the class of ›public intellectuals‹ – cultural producers and scholars who by dint of their achievement have access to an audience beyond their own sphere of accomplishment when seeking

to influence public opinion on complex cultural, social and political issues. Regarding her political views, Zeh indicates being most concerned about issues of justice« (Herminghouse 2008: 270).

Das Thema der Gerechtigkeit benennt denn auch eines der Tätigkeitsfelder, die Zehs intellektuelles Leben bestimmen: Sie studiert Rechtswissenschaften, die sie 1998 im Alter von vierundzwanzig Jahren mit Auszeichnung abschliesst. 1999 bis 2001 absolviert sie den juristischen Aufbaustudiengang »Recht der Europäischen Integration« (Magister, LL.M.Eur.), 2003 legt sie ihr zweites juristisches Staatsexamen ab. 2010 promoviert sie an der Universität Saarbrücken im Völkerrecht. Parallel dazu studiert sie von 1996 bis 2000 am deutschen Literaturinstitut Leipzig und beginnt neben juristischen Publikationen literarische Texte zu veröffentlichen: *Adler und Engel* (2001), *Die Stille ist ein Geräusch* (2002) und *Ein Hund läuft durch die Republik* (2004). Zeh wird bereits für ihr Erstlingswerk *Adler und Engel* mit mehreren Preisen ausgezeichnet, so z.B. 2002 mit dem Deutschen Buchpreis. Neben dieser beeindruckenden Palette von Tätigkeiten im Feld von Rechtswissenschaften und literarischer Autorschaft schaltet sie sich immer wieder in politische Debatten ein, macht sich also zu einer »öffentlichen Intellektuellen« in Deutschland.

Zeh hat sich mehrfach in Feuilletons oder in Essays poetologisch zu Wort gemeldet. Im Kontext der von Martin R. Dean und anderen angeregten Diskussion in der *Zeit* über die Funktion von Literatur, die sich nicht auf »Spaßliteratur« beschränken dürfe, hält Zeh fest, dass die dichterische Rede den Anspruch auf Wahrheitsfindung suspendiere. Der Umgang mit Texten dürfe deshalb nicht einem Voyeurismus und Indizienprozess verfallen, und sie ruft dazu auf, die Frage nach der sprachlichen Machart, nach Darstellungsform und Dramaturgie in der Analyse in den Blick zu nehmen (Zeh 2006b; vgl. auch Herminghouse 2008). Wie im Eingangszitat angeführt, verweist Zeh auf das Aristotelische Mimesis-Konzept: Es geht ihr um die Literarizität eines Stoffs, die dem Echtheitswahn der Unterhaltungsindustrie einen Willen zur ästhetischen Gestaltung entgegenhält. Schreiben bezeichnet sie als Wunsch, häufig auch als »Zwang, die eigene Phantasie in irgendeiner Weise auszutoben« (Zeh 2011: 187). Sie hat das literarische Schreiben an einem Literaturinstitut professionalisiert, sie gehört also zu einem im deutschsprachigen Raum seit Kurzem professionalisierten Berufsstand. Zeh verbindet ihr Selbstverständnis als Schriftstellerin, das sich parallel zu juristischen Prüfungen und Professionalisierung entwickelte, mit der Auseinandersetzung zu menschlicher Manipulation von Wahrheit: »Der Mensch unterscheidet sich vom Tier durch die Fähigkeit, sich selbst nach allen Regeln der Kunst in die Tasche zu lügen« (Zeh 2006a: 209). Selbsttäuschung wird mit »allen Regeln der Kunst« verknüpft, künstlerischer Wille und Lüge sind bei Zeh also miteinander verstrickt. In einem weiteren Essay setzt Zeh die Frage nach der Erzählperspektive ins Zentrum. Dort wird die Bedeutung von Musils *Mann ohne Eigenschaften* nicht nur für den Plot von *Spieltrieb*, sondern für ihre eigene Erzählhaltung generell sichtbar. Musils unvollendeter Roman kann für

Zeh »als Paradebeispiel herhalten für den Tonfall einer Stimme, die weder einem ICH noch einem personalen ER zugeordnet ist. An- und Einsichten des Romans sind nicht solche der Figuren. Diese werden am langen Arm der epischen Distanz zu der ihnen eigenen Subjektivität geführt« (Zeh 2006a: 224). Der Essay ist ein Plädoyer dafür, auch in einer Zeit, in der die ICH-Perspektive in der Literatur dominiere, eine auktoriale Erzählperspektive zu wagen: »Unsere Persönlichkeit spalten, bis wir genügend Leute haben für ein breites literarisches Figurenpersonal« (Zeh 2006a: 234; vgl. hierzu auch Mogendorf 2017: 180ff.). In *Spieltrieb* entwickelt Zeh ein solch breites literarisches Figurenpersonal, mit dem es ihr gelingt, aus epischer Distanz menschliche Verstrickungen in Macht- und Begehrensstrukturen mit der Frage nach Recht und Wirklichkeitsverhältnis zu verbinden. Der Text bietet viele Anknüpfungspunkte an Zehs eigenen Werdegang, doch wird gerade durch die epische Breite und das reiche Figurenpersonal deutlich, dass der im Subjektiven wurzelnde Stoff in der literarisch-ästhetischen Darstellung zu einer über-individuellen Aussage gelangt.

Zur gesellschaftlichen Funktion ihres Schreibens äussert Zeh: »Nach meiner politischen Einstellung befragt, würde ich antworten, dass ich meinen Kinderglauben an die Gerechtigkeit nicht verloren habe. [...] Mehr als rechts und links, rot oder schwarz stützt mich der feste Glaube, dass der Literatur *per se* eine soziale und im weitesten Sinne politische Rolle zukommt. [...] Ich möchte den Lesern keine Meinungen, sondern Ideen vermitteln und den Zugang zu einem nichtjournalistischen und trotzdem politischen Blick auf die Welt eröffnen« (Zeh 2006a: 218f., Hervorhebung im Original). Dieser politische Blick ist jedoch keinesfalls naiv, auch Zeh verbindet ihr Schreiben mit Sprachkritik: »Wir haben die Sprache, wir haben die Idee, wir haben das Privileg, keinen Wahrheitsanspruch behaupten zu müssen – *mon Dieu, stay fictional*, und zur Hölle mit der Authentizität« (Zeh 2006b, Hervorhebung im Original). Zehs Sprachkritik führt also zu einer Absage an Authentizität. So liegt der Gewinn fiktionalen Erzählens nicht in einer Annäherung an individuelle Wahrheiten, sondern in deren Suspension. Im Gegensatz zur Notwendigkeit der Wahrheitsfindung in der Rechtsprechung entwirft fiktionales Erzählen einen Möglichkeitsraum, um das im Eingangszitat genannte exemplarische Allgemeine in seiner Komplexität und allfälligen Unentscheidbarkeit darzustellen. Worin der soziale und im weitesten Sinne politische Zehsche Blick auf die Welt mit einem Fokus auf sexuelle Scripts in *Spieltrieb* liegt, wird Gegenstand der nächsten Unterkapitel sein.

6.1.2 *Spieltrieb*: Plot und Erzählanlage

Juli Zeh lässt *Spieltrieb* mit einem Exordium¹ beginnen, das vorerst schwer einzuordnen ist. Denn die Ich-Person, die sich hier philosophierend zu Wort meldet, stellt schon sehr bald die Frage, wer hier eigentlich eine Geschichte erzähle: »Ein Ich, der Weltgeist, die Gerechtigkeit, das multiple ›Wir‹ aus phantasierendem Autor und seinen Figuren, das der Realität der Erzählung am nächsten kommt? Nichts davon gefällt mir. [...] Ich lasse offen, wer ich bin. Ich bitte um Verständnis und entschuldige mich für entstandene Unannehmlichkeiten« (Zeh 2004: 8). Die Autorin macht durch die fiktionale Erzählinstanz im Prolog explizit, dass sich Leser_innen in diesem Text einem »unzuverlässigen Erzählen« aussetzen. Unzuverlässiges Erzählen (*unreliable narration*) ist durch »textuelle Signale wie Widersprüche, Inkohärenzen oder explizite Thematisierungen der Unzuverlässigkeit« (Allrath und Surkamp 2004: 154f.) gekennzeichnet. »Solche Inkonsistenzen lassen sich u.a. dadurch auflösen, dass sie als Resultat der verzerrenden Perspektive einer Erzählinstanz interpretiert werden« (ibd.).² Im Text tritt tatsächlich keine verlässliche Deutungsinstanz auf und bereits im Prolog wird die Frage aufgeworfen: »Woher nähmen wir dann noch das Recht zu urteilen?« (Zeh 2004: 7). So muss der Offenheit der Perspektiven und der Infragestellung des Rechts zu urteilen bei der Lektüre immer Rechnung getragen werden. Die Erzählinstanz verschwindet nach dem Prolog hinter einer allwissenden, also auktorialen oder heterodiegetischen Perspektive³, bis sie als Ich, das eine Identität und ein Geschlecht erhält, gegen Ende des Plots selber als Erzählfigur auftritt.⁴ Zum Schluss wird der Roman durch ein »Kolophon, Epilog oder: Zwischen den Instanzen« (Zeh 2004: 563) aus der Perspektive der Ich-Instanz

1 Exordium bedeutet in der Rhetorik die kunstgerechte Einleitung einer Rede.

2 Wie in Kapitel 4.2 dargelegt, zeichnet sich auch *Stiller* von Frisch durch eine unzuverlässige Erzählinstanz aus.

3 Auktoriales oder sogenannt allwissendes Erzählen bezeichnet Genette (2010) als heterodiegetisches Erzählen. Es ist dadurch gekennzeichnet, dass die Erzählinstanz ausserhalb der Geschichte, die sie erzählt, steht (2010: 161f.). Nach dem kurzen Prolog auf extradiegetischer Ebene – also einer Erzähl-Ebene ausserhalb der eigentlichen Haupthandlung des Romans – scheint der Roman auf den ersten fünfhundert Seiten von einer allwissenden, heterodiegetischen (Genette 2010: 161) Erzählperspektive bestimmt zu sein. Obschon in den Ada- und Smutek-Kapiteln eine in der Erzählung nicht auftretende, allwissende Erzählerstimme über die Figuren berichtet, ist der Übergang von externer und interner Fokalisierung fließend – auch Genette hält fest, dass gewählte Fokalisierungen im Lauf der Erzählung variieren können (Genette 2010: 122). Oft lässt sich dieser fließende Übergang als verzerrende Perspektive lesen, da hier starke Wertungen von Ereignissen einfließen können, die deutlich subjektive Züge der Erzählfiguren tragen, welche die Aussen- und Innenperspektive verschwimmen lassen.

4 Zur Spezifik der Erzählperspektive in *Spieltrieb* siehe die detaillierte erzähltheoretische Analyse von Mogendorf (2017: 180ff.).

abgerundet. Er ist somit durch Exordium und Epilog aus der Ich-Perspektive gerahmt. Durch diese Erzählanlage erweist sich nicht nur die Erzählfigur selbst als unzuverlässig, auch die auktoriale Perspektive, die sich erzähltheoretisch betrachtet eigentlich durch Allwissenheit auszeichnen sollte, wird unzuverlässig, denn woher sollte die Ich-Figur die auf über fünfhundert Seiten aufgerollte Geschichte mit vielen Details zu inneren Motiven einzelner Erzählfiguren kennen? Mogendorf bezeichnet dieses Vorgehen Zehs als typisch für postmoderne Erzählstrukturen: »Das Unzuverlässige ist [...] nicht nur Ausdruck, es ist Inbegriff der postmodernen Wirklichkeit, die im Erzählen die eigene Postmodernität und damit Unzulänglichkeit der Wahrnehmung kennzeichnet« (Mogendorf 2017: 195f.). Der Text entwerfe dadurch keine Wahrheiten mehr, sondern Wirklichkeiten. »Diese jedoch haben das Potential, zumindest gedankliche Notwendigkeiten in einer Weise darzustellen, die das Reflektieren über die Lücken und Fehler in der literarischen wie nicht-literarischen Wirklichkeit als Folgen postmoderner Tendenzen der Zeit bewahrt« (Mogendorf 2017: 196). Auf Grund der Unmöglichkeit, eine übergeordnete Wahrheit auffinden zu können, entfaltet sich der Plot von *Spieltrieb* erzähltechnisch im Spannungsverhältnis multiperspektivischer Wahrnehmungen. Diese manifestieren sich bei der im Zentrum stehenden Protagonistin in einem adoleszenten Ringen um eine Subjektwerdung, einschliesslich damit verbundener sexueller Scripts. Dieser Prozess vollzieht sich in einer Welt, in der es keine Gewissheiten mehr gibt, aber nichtsdestotrotz Subjekte, die nach einem sinnvollen Sein in dieser Welt suchen.

Weibliche Hauptfigur von *Spieltrieb* in der Erzählhandlung nach dem Exordium ist die adolozente Ada. Sie lebt mit ihrer Mutter in einem Einfamilienhaus, ihr Stiefvater ist ausgezogen, und die Eltern stecken mitten im Scheidungsverfahren. Ihr biologischer Vater ist schon vor langer Zeit bei einem Unfall gestorben. Ada ist gerade von ihrem bisherigen Gymnasium ausgeschlossen worden – später im Text erfahren die Leser_innen, warum dies geschah: Sie hat einen älteren Schüler, der sie provozierte, mit einem Schlagring verprügelt und ihm die Nase gebrochen. Das Privatgymnasium mit dem sprechenden Namen Ernst Bloch (Verfasser von *Das Prinzip Hoffnung*) nimmt sie auf. Ada bleibt in der neuen Klasse Aussenseiterin. Die meisten Mädchen der Klasse lassen sich der Kategorie der sanftmütig wirkenden »Prinzessinnen« (Zeh 2004: 12) zuordnen, die mit ihr nichts gemein haben. Ada ist eine passionierte Läuferin, immer wieder dreht sie ihre Runden auf dem Sportplatz der Schule. Ihr Laufen ist denn auch der erste Berührungspunkt mit der zweiten zentralen Erzählfigur, dem aus Polen stammenden siebenunddreissigjährigen Sport- und Deutschlehrer Smutek. In *Spieltrieb* wechseln sich zunächst Ada- und Smutek-Kapitel ab. Die Erzählinstanz geht immer sehr nah auf die im Zentrum stehende Erzählfigur ein, dabei erhalten Smuteks innere Prozesse mehr Raum als Adas. Smutek wird dadurch charakterisiert, dass er als Lehrer darunter leidet, immer nur eine Funktion sein zu müssen: »Er wollte menschlichen Kontakt« (Zeh 2004: 38). In der Retrospektive wird Smuteks Kindheit und Jugend in Polen

aufgerollt, seine irrtümliche Inhaftierung im sozialistischen Polen, seine Abschiebung nach Westberlin, sein Neustart dort, sein Sport- und Germanistik-Studium, die Bekanntschaft mit einer Exil-Polin, die seine Frau wird. Seine Frau wünscht und bewirkt dann auch den Umzug von Westberlin nach Bonn, wo die Erzählhandlung spielt.

Die dritte, die Handlung vorantreibende Figur tritt nach rund hundertzwanzig Seiten auf. Alev, »Halb-Ägypter, Viertel-Franzose, aufgewachsen in Deutschland, Österreich, Irak, den Vereinigten Staaten und Bosnien-Herzegowina« (Zeh 2004: 122), bereits achtzehn, Weltenbürger und nirgendwo sesshaft, kommt in Adas Klasse. Alev wird als schillernd dargestellt, einerseits als verführerischer Aussen-seiter, andererseits weist er eine »Schwäche« auf – er bezeichnet sich selbst als impotent, weil er nicht erektionsfähig ist. Ada verfällt Alevs Redegewandtheit und Charme. Die beiden entwickeln sich im Deutschunterricht bei Smutek zu Apologeten von Musils *Mann ohne Eigenschaften*.⁵ Musils Text prägt Alevs und Adas Selbstverständnis in ihrer Zurückweisung einer Sinndimension und bildet den Boden ihrer Gemeinschaft ausserhalb der Klassengemeinschaft der andern. Alev ist nicht nur ein höchst begabter Redner, sondern auch ein radikaler Vertreter der Spieltheorie. »[Die Spieltheorie] modelliert Entscheidungssituationen zwischen Menschen in zum Teil unvorhersehbaren Settings. [...] Sie] untersucht [...] menschliche Entscheidungsstrategien und unterstellt dabei zunächst den restlos rationalen homo oeconomicus, findet aber in ihrer weiteren Entwicklung (in der zweiten Hälfte des 20. Jh.) mehr und mehr Zugang zu den nicht rational verfügbaren Dimensionen sozialen Verhaltens, vor allem in kooperativen Beziehungen« (Dietrich 2009: 184f.). Alev ist fasziniert von »nicht rationalem Verhalten in kooperativen Beziehungen«. Da er Adas intellektuelle Hochleistungsfähigkeit wahrnimmt, erwählt er sie zur Komplizin und macht sie gleichzeitig zum Testobjekt für seine Theorie. So verfällt er auf die Idee, dass Ada den Lehrer Smutek verführen soll, er will dies

5 Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) und *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930; 1933; 1943) erweisen sich als wichtige Intertexte für *Spieltrieb*. So identifiziert sich Ada mit zwei zentralen Figuren aus dem *Mann ohne Eigenschaften*, »als wäre sie eine Reinkarnation der wiedergefundenen Agathe. [...] Über sie gallopierten Gewissheiten und Zweifel hinweg wie über einen steinigen Boden, der zittert und staubt, aber keine Spuren bewahrt. Ähnlich wie Ulrich hielt Ada sich weniger für ein Einzelwesen als für ein Zeitgeistdestillat« (Zeh 2004: 374f.). Zu Musils Kadettenschule-Roman *Törleß* bestehen ebenfalls viele inhaltliche Parallelen: »So finden wir in Musils Text ebenso eine Internatserzählung, in der sich eine Dreiecks-geschichte abspielt. Auch hier ist der Hauptgegenstand des Romans eine Erpressung mit sexuellen Handlungen, auch hier steht am Ende die physische Katastrophe eines der beteiligten Schüler« (Dietrich 2009: 183). Zu den intertextuellen Parallelen von Musil und Zeh siehe auch Herminghouse (2008), Alt (2009) und Mogendorf (2017). Parallelen zwischen Musil und Zeh macht Herminghouse wie folgt aus: »precise language, intriguing chapter headings, and rambling narrative« (2008: 175).

fotografieren und den Lehrer mit den Bildern erpressen, um bessere Deutschnoten zu erhalten. Der Plan wird umgesetzt. Das Spiel entgleitet Alev aber mehr und mehr, es kulminiert in einer brutalen Verprügelung Alevs durch Smutek sowie der ungeplanten sexuellen und menschlichen Annäherung von Smutek und Ada – die beiden gehen als Paar aus der Erpressungsgeschichte hervor.

Dies die Situation, in der die Erzählstimme aus dem Prolog als »Ich« wieder in Erscheinung tritt. Sie ist die Richterin, die Smutek und Alev als Angeklagte und Ada als Zeugin im Prozess zu verhören hat, der durch den Gewaltausbruch ausgelöst wurde. Der Text löst so, auf Seite 517, die Frage danach, wer im Exordium spricht, zum Schluss der Romanhandlung auf: Der Prolog ist der innere Figurenmonolog des Ichs, das den Gerichtsfall der Erzählfiguren entscheiden soll. Das Ich wird von seiner Umgebung, in Anlehnung an eine der Eisheiligen, die »kalte Sophie« genannt, weil sie bekannt ist dafür, messerscharf und klar zu urteilen.⁶ Dieses Urteil – und dies verbindet die Erzählhandlung mit dem Prolog – wird die Richterin aber an die Grenzen ihrer Urteilsfähigkeit bringen. Sie wird den Fall in ihrem Urteil als unentscheidbar klassifizieren und stattdessen zur Erzählform des Romans greifen – dem Text, der vor uns liegt. Die Autorin legt mehrfach Spuren in den Text, die eine Identifikation der kalten Sophie mit Ada nahelegen. Einmal wird Ada von Smutek als »meine kalte Sophie« (Zeh 2004: 485) angesprochen. Und als sich Richterin und Zeugin in einem Rededuell in die Augen sehen, erkennen sie »in der jeweils anderen etwas Vertrautes« (Zeh 2004: 527). Als Zeugin erzählt Ada den Gang der Ereignisse, gut vorbereitet, noch einmal neu. Ihre Erzählstrategie liegt darin, dass sie sich nun selber als Opfer von Alevs Voyeurismus und Erpressung darstellt: Sie hatte Smutek verführen wollen, und dabei wurden die beiden von Alev überrascht und fotografiert. Ihre Komplizenschaft mit Alev im Spiel bleibt unerwähnt. Gleichzeitig entwirft sie ein überaus souveränes und schlagfertiges Selbstbild: Sie verweigert sich aktiv einer Stilisierung zum Scheidungskind und zum Opfer. Vor Gericht gelingt es ihr mit diesem Schachzug, den eigenen Kopf aus der Schlinge zu ziehen und Alev alleine für die Missbrauchssituation verantwortlich zu machen. Weder Alev noch Smutek äussern sich im Gerichtssaal zu dieser Darstellung. Die Richterin erteilt Alev wegen Erpressung, Nötigung und sexuellen Missbrauchs sechs Monate Jugendstrafe auf Bewährung, verurteilt Smutek zwar, sieht aber von der Strafe ab, da sie ihn vom Vorwurf der Körperverletzung freispricht. Wegen

6 Zum unzuverlässigen Erzählen dieser Figur hält Mogendorf fest: »Geht man davon aus, dass die kalte Sophie die Urheberin des Geschriebenen ist, hat sie sich zwar auf Textebene als auktoriale Instanz etabliert, es stellt sich jedoch die Frage, woher sie über ihr scheinbar grenzenloses Wissen verfügt bzw. inwieweit die Lücken innerhalb desselben mit fiktiven Details geschlossen worden sind, die durch die Wahl der auktorialen Erzählhaltung als Fakten haben vermittelt werden können« (Mogendorf 2017: 191f.).

Erpressung spricht sie ihn auch von der Schuld am sexuellen Akt mit einer Schutzbefohlenen frei. Ob die nächste Instanz diese Einschätzung teilen wird, ist zweifelhaft. Aber vorerst sind Ada und Smutek ungestraft und Alev leicht bestraft, wenn auch körperlich versehrt, aus dem Spiel hervorgegangen. Das Schlusskapitel führt – als Fiktion der kalten Sophie gekennzeichnet – eine veränderte Ada vor: Ada, die sich bislang standhaft geweigert hat, Kleider von der Mutter anzunehmen, stülpt sich noch schnell das Sommerkleid über, das ihr diese geschenkt hat. Dann bricht sie mit Smutek in seinem Auto Richtung Wien und später Richtung Südosten ans Meer auf. Im zeitlichen Zwischenraum zwischen den Instanzen können Ada und Smutek ihre – zumindest vorübergehend gewährte – Freiheit in Zweisamkeit leben.

6.1.3 Sexuelle Scripts in *Spieltrieb*

In Sekundärtexten zu *Spieltrieb* wird mehrfach auf die Verstörung und Irritation, die dieser Text bei der Lektüre auslöst, hingewiesen (Herminghouse 2008: 272; Dietrich 2005: 178). Ein Potential zur Verstörung liegt meines Erachtens in den geschilderten adoleszenten sexuellen Scripts, die adoleszente Protagonistin Ada sticht hier besonders hervor. Wenn auch die Lesarten der Adoleszenz innerhalb der psychoanalytischen Theoriebildung auseinandergehen, so besteht ein Konsens, dass diese Lebensphase sehr eng mit Sexualität verknüpft ist: Sie markiert die Phase des Übergangs vom Kind zum erwachsenen Menschen mit erwachsener Sexualität und Fortpflanzungsfähigkeit.⁷ Damit verbunden wird sie als Ablösungsphase von der Bindung an die Eltern, bei weiblichen Jugendlichen speziell von der Bindung an die Mutter gefasst.⁸ Als typische Haltung gilt die adoleszente Rebellion gegen die Deutungsmacht der Eltern (Lehnert 1996: 8).

Aus Sicht der Sexual Script Theory kritisiert Simon am Mainstream psychoanalytischer Lesarten adoleszenter Sexualität: »Underlying much psychoanalytic writing on adolescent sexuality is a utopian view of normality that must have excluded all but a minority« (Simon 1996: 60). Eine Normalitätsannahme stellt Simon hinsichtlich Sexualität in der Adoleszenz also grundsätzlich in Frage. Auch macht er, im Unterschied zu Freud, nicht allein die frühkindliche Prägung für die in der Folge als normal oder als Abweichung eingestufte Entwicklung verantwortlich, sondern versteht sie als zutiefst mit sozialen Prozessen verknüpft: »What is often ignored is that the stability of the organization of the individual's sexual identity, from adolescence on, may be as much in the hands of the individual's unknown social destiny as it is in the hands of the individual's development« (Simon 1996: 62).

7 Mir ist bewusst, dass die psychoanalytische Interpretation der Adoleszenz keineswegs einheitlich ist, vgl. hierzu beispielsweise Quindeau (2008: 81ff.).

8 Vgl. z.B. Flaake und King (1993); Quindeau (2008: 87).

Mit der Betonung der Relevanz eines unbekanntem sozialen Schicksals hebt Simon nicht vorhersehbare soziale Prozesse hervor, die den sexuellen Entwicklungsprozess Einzelner ein Leben lang mitprägen und auch zu verändern vermögen. Diese Kontingenz enthält sowohl das Potential zu *agency* wie auch zu Restriktion oder Krise. Simons Sicht auf Sexualität lenkt den Fokus auf Schnittstellen kultureller, interpersoneller und intrapersonaler Scripts. Das psychoanalytische Verständnis, das sich auf intrapsychische Entwicklungsprozesse konzentriert, fasst er als zu eng auf. Seine Annahme, dass eine »normale« Sexualität wohl eher die Minderheit als die Mehrheit präge, lässt ihn folgern, dass gerade in der Adoleszenz Devianz von dominanten kulturellen Scripts zum eigentlichen Merkmal von Sexualität wird und dass Adoleszente sexuelle Experimente ausleben, einschliesslich alternativer Konstruktionen von Sexualität (Simon 1996: 61).

Zeh stellt mit den zentralen Figuren von Ada und Alev in *Spieltrieb* Normalitätsannahmen zu weiblichen wie auch männlichen adoleszenten sexuellen Scripts in Frage – Ada als gewaltbereite junge Frau, deren erste Liebe einer Mitschülerin gilt, und Alev als sich selber als impotent verstehender junger Mann mit weiblichen Zügen fordern heteronormative Normalitätsannahmen heraus. Mit der Figur Adas wird das kulturelle Script besonderer sexueller Verletzungsoffenheit in der weiblichen Adoleszenz einerseits vehement zurückgewiesen – und andererseits an manchen Stellen bestätigt, da sie im Gang der Ereignisse sowohl körperlich wie auch emotional verletzt wird, obschon sie keinesfalls eine Position der Unschuld besetzt. Ada als hoch belesene Jugendliche weiss um vorherrschende Scripts und Diskurse und um deren Wirkmächtigkeit. In einer rebellischen Zurückweisung der diesen inhärenten Geschlechterkonfiguration, in der Weiblichkeit durch Passivität und Schwäche gekennzeichnet ist, insistiert sie auf einem Nicht-Vorhandensein einer Seele,⁹ also gleichsam auf einer intrapsychischen Unverletzbarkeit. So sagt sie in der Gerichtsszene zur kalten Sophie: »Was mich vom Tier unterscheidet, ist meine, relativ gesehen, beträchtliche Intelligenz. Ich brauche keine Seele. Das, woran ich Schaden nehmen könnte, ist nicht vorhanden« (Zeh 2004: 545). Wie bereits zitiert, macht Zeh in einem Essay jedoch nicht nur geltend, dass sich der Mensch vom Tier durch Intelligenz unterscheidet, sondern ebenso, dass ein Hauptunterscheidungsmerkmal die menschliche Fähigkeit sei, »sich selbst nach allen Regeln der Kunst in die Tasche zu lügen« (Zeh 2006a: 209). Selbstaussagen Adas zur eigenen seelischen Unverletzlichkeit erweisen sich denn auch an manchen Stellen des Romans als brüchig. Die Verstrickung zurückgewiesener kultureller sexueller Scripts mit intrapsychischen sexuellen Scripts in der Figur Adas stellt in Zehs Text eine interpretative Herausforderung dar.

9 Auch diese Äusserung lässt sich direkt auf Musils Agathe beziehen und unterstreicht den engen intertextuellen Bezug zum *Mann ohne Eigenschaften* (Alt 2009: 370).

Die Unzuverlässigkeit der einzelnen Erzählstimmen und Fokalisierungen (Genette 2010: 122) geht einher mit Zehs genereller Zurückweisung eines auf Authentizität beruhenden Wahrheitsbegriffs. Die Mehrdeutigkeit und Multiperspektivität in *Spieltrieb* fasst Mogendorf als für die Postmoderne typisches Erzählen: »*Spieltrieb* nimmt erzähltechnisch eine Sonderrolle ein, da es seine eigene Unzuverlässigkeit nicht nur verbalisiert, sondern dezidiert vorführt und reflektiert. [...] Gleichzeitig betont der Gestus des Unzuverlässigen das Spielerische des Textes« (Mogendorf 2017: 192). Die Analyse sexueller Scripts ist dementsprechend komplex, da die Deutung immer der Unzuverlässigkeit des Erzählten Rechnung tragen muss. Mit Blick auf intrapsychische Scripts ist beispielsweise zu bedenken, dass die Vorstellung einer intrapsychischen Unverletzbarkeit Ada und Alev in ihrer adoleszenten Rebellion verbindet.¹⁰ Die beiden werden im Text explizit historisch in der Postmoderne situiert (2004: 349). Gleichzeitig beschreiben sie sich als »die Urenkel der Nihilisten« (Zeh 2004: 309), was heissen soll, jenseits jeglichen Glaubens zu leben – die Nihilisten hätten immerhin noch etwas gehabt, an das sie NICHT glauben konnten (Zeh 2004: 309). Ihre »Überbietung« des Nihilismus wird damit begründet, dass den zeitgenössischen Menschen nur noch bleibe, jegliche Wahrheit aufgeben zu müssen. Es ist eine sehr radikale Form der Verweigerung, und ihre Provokation liegt darin, moralische Werte und jegliche Form von Zielgerichtetheit vollkommen zu negieren und aus jeder Dialektik herauszulösen (Alt 2009: 373f.). Die Entscheidung für einen spieltheoretisch angeleiteten Wirklichkeitsbezug jenseits jeglicher übergeordneter Sinnggebung geht bei Ada und Alev mit einer Zurückweisung seelischer Prozesse einher, mit einem Undoing von Gefühlen, einschliesslich eines sexuellen Begehrens, das sie unabhängig von Gefühlen zu bestimmen und steuern glaubten. Doch diese Verneinung im Namen der Postmoderne erweist sich im Lauf der Ereignisse als instabil. Adoleszente Rebellion als Sinnverweigerung wird auch bezüglich sexueller Scripts als nur eine von mehreren möglichen Perspektiven auf den Gegenstand selbst vorgeführt.

6.1.4 Kulturelle sexuelle Scripts

6.1.4.1 In Konflikt mit dem hyperfemininen »Prinzessinnen-Script«

Zu Beginn des Romans, neu in der Gymnasiums-klasse angekommen, distanziert sich Ada erst einmal dezidiert von den adoleszenten Klassenkameradinnen, die im Text als »Prinzessin« betitelt sind: »Sie hatten das gepflegte, schulterlange Haar erwachsener Frauen [...] und ließen glatte Kinderhaut und aufgeworfene Kindermünder zu Mädchenhaut und Mädchenmündern werden, ohne dass Pickel und

10 An diesem Punkt widerspreche ich Dietrichs Deutung von *Spieltrieb*, der »zum Amoralismus tendierende Nihilismus« könne nicht als eine Form jugendlicher Rebellion gegen die moralischen Vorstellungen der Erwachsenengeneration verstanden werden (Dietrich 2009: 193).

Schweißausbrüche oder Wachstumslaunen zu irgendeinem Zeitpunkt die Harmonie ihrer Erscheinungen gestört hätten« (Zeh 2004: 11f.). Die Figur der Prinzessin trägt eine überdeutlich weibliche Kodierung: Nicht nur die Prinzessinnen-Körper entsprechen normativen Weiblichkeitsidealen, auch ihr soziales Verhalten ist in einem stereotypen Sinne hyperfeminin. Ihr einziges Ziel besteht darin, männliche Mitschüler für sich zu begeistern, womit sie auch Erfolg haben: »Männliche Mitschüler bemühten sich um sie« (Zeh 2004: 12). Ansonsten sind diese »menschlichen Rehkitze« ohne Ehrgeiz: »Manche betrieben leichten Sport oder lasen leichte Literatur. Ihre Schulnoten waren mittelmässig [...] Während der Oberstufenjahre standen sie bereits im Zenit des Lebens. [...] und erlebten Tag für Tag eine Art farblosen Wohlbefindens, um nicht zu sagen: Glück. Nach dem Abitur würde es gemächlich abwärts gehen« (Zeh 2004: 12). Die Ironie in der Schilderung durch die Erzählinstanz ist an dieser Stelle unverkennbar: Prinzessinnen-Glück wird in *Spieltrieb* als gemächliche Abwärtsbewegung des gesamten auf die Adoleszenz folgenden Lebens gefasst. In *Spieltrieb* sind Prinzessinnen eigentliches Gegenstück zu Ada: »Sie war das Gegenteil einer Prinzessin, sofern Prinzessinnen ein Gegenteil besitzen. Seit Ada im Alter von zwölf Jahren auf den Gedanken verfallen war, dass Sinnsuche nichts als ein Abfallprodukt der menschlichen Denkfähigkeit sei, galt sie als hochbegabt und schwer erziehbar« (Zeh 2004: 12). Da diese Eigenschaften in Abgrenzung zur Prinzessin formuliert werden, zeigt sich hier zugleich, was diese auszeichnet: erziehbar und nicht zu intelligent zu sein. Für das weibliche sexuelle Prinzessinnen-Script bedeutet dies, die Anforderung eines normativ kontrollierten Begehrens zu verkörpern, sich passiv begehren zu lassen. Für Ada kommt eine solche Selbstpositionierung nicht in Frage. Sie entspricht auch körperlich nicht dem Prinzessinnen-Ideal: »Ada war ein junges Mädchen und nicht schön« (Zeh 2004: 11) lautet der erste Satz des ersten Ada-Kapitels. Die auktoriale Stimme lässt sich auch hier als unzuverlässig interpretieren, denn die Erklärung, weshalb Ada nicht schön sei, zeigt vor allem, dass sie bestimmten Normen nicht zu entsprechen scheint: Sie war »vierzehn Jahre alt, blond und kräftig gebaut. Ihr Mund war breit, die Handgelenke stark. Über der Nase lag ein löchriger Teppich aus Sommersprossen und wusste bei passender Beleuchtung ein paar Notlügen von gepflückten Wildblumen und Kinderspielen im hohen Gras an den Mann zu bringen. In Wahrheit sah Ada älter aus, als sie war. Ihre Brust war stark entwickelt« (Zeh 2004: 11). Dass ihr Äusseres vor allem einem mit bestimmten Vorannahmen ausgestatteten männlichen Blick nicht genügt, bringt die Erzählstimme dadurch zum Ausdruck, dass eine glückliche und wilde Kindheit als Notlüge herhalten könnte, das Erscheinungsbild zu erklären. Später im Text wird ihre äussere Erscheinung einmal in der Perspektive ihres Lehrers Smutek geschildert: »Sie schien gedrunge[n] [...] Die Hüften waren breit und verjüngten sich kaum zur Taille hin, dominierten die Linien des Oberkörpers und setzten sich regelrecht bis zum Brustkorb fort. [...] [Smutek] stellte zur eigenen Überraschung fest, dass er Ada trotzdem schön fand« (Zeh 2004: 90).

Kontrastierend erwähnt die Autorin also den männlichen Blick von Smutek, dem sie gefällt. Adas stark entwickelte Brüste und die breiten Hüften sind zwar deutlich sichtbare Marker für Weiblichkeit, doch ermöglicht ihr kräftiger Körper auch einige mit Männlichkeit konnotierte Handlungen. Einer der älteren Schüler des Internats bemerkt einmal zu ihr: »Bei dir bin ich nicht sicher, ob du ein Mädchen bist.« (Zeh 2004: 273). Was ihren Körper und seine Wirkung betrifft, ist sie also tatsächlich »das Gegenteil einer Prinzessin«. Diese Konstellation bewirkt, dass sich die Prinzessinnen aller Stufen von ihr fernhalten. Eines Tages stellt Ada die beliebteste Prinzessin mit Namen Joe auf dem Pausenplatz bloss, und diese wird von der gesamten Runde, auch der anwesenden Schüler, ausgelacht. Was folgt, ist eine Szene auf der Toilette, welche die vermeintlich zarte Joe als rachsüchtig und ganz und gar nicht friedliebend zeigt: Im Auftrag dieser Prinzessin wird Ada von drei Joe-Verehrern – auch sexuell – misshandelt (Zeh 2004: 59ff.), wie ich im Unterkapitel zu interpersonellen Scripts noch diskutieren werde. Diese Szene situiert die konformistische Figur Joes als weiblicher Pubertätsprofi (Zeh 2004: 11) nicht ausserhalb von Schuld und Gewaltbereitschaft,¹¹ obschon die Selbststilisierung und der Diskurs über adolezente, weibliche Verletzbarkeit sie vor allem als schutzbedürftig konstruiert. Da sie die Rache an Ada nicht selber ausführt, sondern von männlichen Verehrern ausführen lässt, erweist sie sich darüber hinaus als feige.

Wie Götsch (2014) anhand ihrer Interviews mit Jugendlichen beiderlei Geschlechts zeigt, findet sich die Figur der Prinzessin explizit in Erzählungen von adoleszenten Real- und Berufsschüler_innen im heutigen Deutschland. Eine Prinzessin ist, wie die Interviewpartner_innen im Alter zwischen zwölf und zwanzig zum Ausdruck bringen, zu erkennen durch »lange Haare«, »hohe Schuhe«, »schöne Ohrhinge«, und sie verwendet viel Zeit darauf, »um sich »vor dem Spiegel« herzurichten und zu schminken mit dem Ziel, für Jungen attraktiv zu sein«. Das verweise auf »besondere Achtsamkeit gegenüber ihrer fragilen körperlichen Inszenierung [...] Bezüglich heterosexueller Aktivitäten sind Mädchen diesem Bild entsprechend »romantischer«, »weicher« und wünschen sich »zärtlichen Sex«« (Götsch 2014: 224, Hervorhebungen im Original). Dieses kulturelle sexuelle Script nimmt Zeh hier vehement aufs Korn und kontrastiert es mit der Figur Adas.

6.1.4.2 Weibliche Adoleszenz und Undoing Affect in der Mutterbeziehung

Wie bereits erwähnt, wird die Adoleszenz psychoanalytisch als Ablösungsphase von den Eltern, bei weiblichen Adoleszenten vor allem von der Mutter beschrieben. In Spieltrieb ist dieses kulturelle Script zu Weiblichkeit sehr präsent: Die Deutung von Ereignissen durch Ada und ihre Mutter ist prinzipiell von Widersprüchen gekennzeichnet – auch was psychologische und psychoanalytische Deutungen be-

11 Es ist geradezu ein Merkmal von Zeh, dass ihre Erzählfiguren in der Regel auch zur Gewalt greifen, dass sie keine Position der Unschuld besetzen können.

trifft. Mutter und Tochter verstehen sich nicht – in Adas Sicht liegt dies allein an deren Naivität: »Mutter, du verstehst nichts« (Zeh 2004: 183). Die Mutter ist explizit – wie auch die Prinzessinnen – hyperfeminin kodiert und Experte in Sachen weibliches Schönheitshandeln. In der Retrospektive erfahren die Leser_innen, dass sie sich schon früh mit Adas Erziehung überfordert fühlte. Sie zog einen Psychologen bei, als Ada in der Voradoleszenz in eine erste grosse Krise geriet. Ausgelöst wurde diese Krise Adas durch die Abschiebung ihrer Freundin und ersten grossen Liebe Selma nach Bosnien. Bereits als Voradoleszente verweigert sich Ada radikal einer mütterlichen Psychologisierung ihres Zustands – und kann den gemeinsam aufgesuchten Psychologen damit stark beeindrucken. Er kommt zu dem Schluss, »dass Ada nicht krank, sondern restlos unterfordert sei. Alle Bücher, die er vorschlug, hatte sie schon gelesen« (Zeh 2004: 78). Die Mutter wurde also damals mit der restlos unterforderten Ada alleingelassen. Es gelingt ihr von da an immer weniger, auf ihre Tochter Einfluss zu nehmen. In einem inneren Monolog der Mutter wird Ada einmal als »fleischgewordener Verrat an allen Bemühungen, ihr den Umständen zum Trotz ein Heim zu errichten« (Zeh 2004: 362), wahrgenommen. Die Tochter weigert sich beispielsweise konsequent, von der Mutter gekaufte, figurbetonende Kleider zu tragen. Sie bleibt bei der »weiten Jeanshose und dem formlosen Pullover« (Zeh 2004: 51), also bei Verbergungsstrategien ihres weiblichen Körpers, den sie nicht in Prinzessinnen-Manier für den männlichen Blick exponiert. Objekt des Begehrens im männlichen Blickregime zu sein, ist für sie ebenso wenig attraktiv wie die damit verbundenen sexuellen Scripts der Unterordnung unter männliche Bedürfnisse. Nur einmal, nachdem Ada den grossen Einfluss von Alev auf sich selber wahrzunehmen beginnt, lässt sie sich von der Mutter anleiten, wie Augenbrauen zu zupfen sind (Zeh 2004: 185f.). Dies ist im Text einer der wenigen harmonischen Momente zwischen Mutter und Tochter.

Nachdem die Mutter von Adas Stiefvater verlassen worden ist, verbringt sie ihre Tage oft passiv und weinend zu Hause. Ada wird im laufenden Scheidungsverfahren mit mütterlichen Opferdiskursen überschwemmt: »Nach dem Auszug des Brigadegenerals [des Stiefvaters, Anm. CB] hatte Adas Verwandlung in einen Trichter begonnen, in den man jedes Kümmeris hineinsprechen konnte, ohne dass ein einziger Tropfen danebengegangen oder je wieder zum Vorschein gekommen wäre. In diesen Trichter ergossen sich die Sprachausbrüche der Mutter, wann immer sie seiner habhaft werden konnte. In Adas Charakter waren nämlich ganze Reihen von aufdringlichen Ähnlichkeiten zum verflossenen General zutage getreten [...] Einer solchen Entwicklung wortreich entgegenzuwirken kristallisierte sich als der Kern mütterlicher Restpflichten heraus [...] Die Mutter wandte ihre ganze Kraft auf, um den General in der eigenen Tochter zu bekämpfen« (Zeh 2004: 36). Verschiedene Merkmale Zehscher Schreibweise werden hier sichtbar. Einmal

die ungewöhnlichen Metaphern, die sie immer wieder schafft:¹² die Tochter als Trichter für Sprachergüsse der Mutter. Die Metapher evoziert die völlig einseitige Emotionsverschiebung von der Mutter hin zur Tochter. Dabei entpuppt sich dieser emotionale Erguss, der das Bild der Mutter in Tränen aufgreift, als Folie für einen Geschlechterkampf. Die Mutter bekämpft das männliche Prinzip ihres Ex-Partners in der Tochter. Adas der Mutter gegenüber meist vollkommen kontrollierte Affekte, die sich vor allem durch Abwesenheit manifestieren, werden hier deutlich männlich gerahmt. Die Affektergüsse der Mutter gegenüber der Tochter dienen primär deren eigener Ablösung vom Ex-Partner und versetzen die widerständige Tochter in dessen Position. Ada gerät als Tochter vollkommen aus dem Blick. Generell liegt deren Identifikation viel stärker beim als rational und kontrolliert geschilderten Stiefvater: »Beide schätzten die herzlose Art, miteinander umzugehen« (Zeh 2004: 411).¹³ Auch für diese Konstellation oder Konfiguration gilt: Ada weist zwar in der Gerichtsszene jeden Einfluss der Scheidungssituation der Eltern auf ihr eigenes Handeln und Empfinden zurück. Der Lauf der Ereignisse zeigt jedoch, dass sie sehr wohl von der Mutter beeinflusst ist, wenn ihr auch deren weibliches, gefühlsbetontes Auftreten primär als Negativfolie dient. Das männlich-rationale und aktive Verhalten des Stiefvaters erscheint ihr vielversprechender.

Die Unvereinbarkeit mit der psychologisierenden Weltsicht der Mutter zeigte sich schon nach Adas Gewaltausbruch gegenüber dem älteren Schüler, dem sie die Nase gebrochen hatte und der zum Ausschluss aus dem Gymnasium führte, das sie vor dem Ernst-Bloch-Gymnasium besuchte. Die Mutter interpretierte diese Gewalt als eine »Folge der unschönen Trennung ihrer Eltern« (Zeh 2004: 78) und sucht erneut mit Ada einen Psychologen auf. »Aber Ada glaubte nicht an Familientraumata und auch immer noch nicht an die Seele. Wie Hausierer klapperten sie [...] Arztpraxen ab, bevor das Kind amtlich als therapieresistent galt« (ibd.). In typisch Zehscher Verknappung wird hier das Spannungsfeld mütterlicher Deutung von Adas Gewaltausbruch und deren Selbstwahrnehmung wiedergegeben. Adas Weigerung, von einer menschlichen Seele auszugehen, scheint nicht zuletzt darauf zu beruhen, dass diese Gegenstand von Psychologie und Psychoanalyse ist. Insofern richtet sich ihre Rebellion sehr direkt gegen die Deutungsmacht der Mutter, welche diese immer wieder beiziehen will.

Adas Mutter lässt sich als überzeichnete Repräsentantin bestimmter, als naiv gerahmter feministischer Diskurse der 1970er Jahre beschreiben, da sie sich selber zum Scheidungsoffer stilisiert. Als verlassene Ehefrau setzt sie täglich die grösste Energie für Schönheitshandeln im Kampf gegen den Alterungsprozess ein, um ihr

12 Vgl. hierzu die schöne linguistische Aufarbeitung der Metaphern und erweiterten Metaphern in *Spieltrieb* von Palm Meister (2010).

13 Zur Beziehung zwischen Stiefvater und Ada vgl. auch Alt (2009: 377f.).

Glück allenfalls mit einem neuen Kandidaten zu versuchen. Das männlich konfigurierte »Undoing« von Gefühlen und die Zurückweisung einer intrapsychischen Verletzbarkeit lassen sich als ein Kulminationsmoment von Adas adoleszenter Verweigerung gegenüber der mütterlichen Deutung von Weiblichkeit lesen. Die Protagonistin verspricht sich davon *agency* in ihren Entscheidungen, einschliesslich sexuellen Handelns – in Abgrenzung zur Passivität der meist in Tränen aufgelösten Mutter. Diese Mutterfigur ist für Ada sowohl auf affektiver wie auf sexueller Ebene kein Rollenmodell, da sie ihr eigenes Selbst immer nur in Abhängigkeit von einem männlichen Gegenüber zu erleben imstande ist.

6.1.5 Intrapsychische sexuelle Scripts

6.1.5.1 Weibliches adoleszentes (Un-)Doing von Gefühlen und Kontrollverlust

Wie bereits erwähnt, geht Ada von davon aus, keine Seele zu haben. Die Unzuverlässigkeit dieser Selbstwahrnehmung legt der Roman beispielsweise in einem Rückblick offen, der beschreibt, wie sehr Ada in ihrer Kindheit von Gefühlen geprägt war. So etwa von einem Entsetzen über die Unfassbarkeit des jeweiligen Lebensmoments: »[Die jeweils aktuelle Sekunde] war immer schon vorbei, wenn das Denken oder Fühlen sich auf sie richtete« (Zeh 2004: 47). Rückblickend bezeichnet sie ihr Entsetzen als »kindliche[...] Gegenwartsparanoia« (ibd.), die sie nachts lange wach liegen liess, denn sie »fürchtete sich vor einem Wahnsinn, für den sie keine Worte hatte« (ibd.). Doch als Adoleszente will sie starken Gefühlen mit Intelligenz beikommen. So erfahren wir von der auktorialen Erzählinstanz: »Ada hielt großen Hass ebenso wie starke Liebe für ein Zeichen von Dummheit« (Zeh 2004: 19). Dieses Undoing von »dummen« starken Gefühlen gelangt aber an seine Grenzen, als Ada immer mehr in Alevs Bann gerät. Ein erster Eindruck davon wird vermittelt, als sie ihre Fixierung auf ihn als Krankheitssymptome wahrzunehmen beginnt: »Sie befürchtete, dass die Ursache für ihren Zustand in den täglichen Begegnungen mit Alev bestehe, dass seine Nähe sie krank mache wie die Nähe des verkleideten Teufels [...] Beständig stürzten ihre Gedanken sich auf Alev, als hätten sie nur darauf gewartet, endlich einen Gegenstand zu finden, den sie umkreisen durften wie ein Fliegenschwarm frischen Kot« (Zeh 2004: 134). Die Autorin greift hier auf die Metaphorik der Liebe als Krankheit zurück, ein literarisches Motiv seit der Antike. Doch die Bilder, die sie dabei einsetzt, sind ungewöhnlich. Zehs Sprache bringt zum Ausdruck, dass Alev nichts Gutes bringen wird. Er steht nicht nur auf der Seite des Teufels, sondern auch auf der Seite der Fäkalien und Kotfliegen. Der Vergleich von Adas Gedanken mit Kotfliegen geht über die gängige Krankheitsmetaphorik heraus. Auch kennzeichnet »unzuverlässiges Erzählen« die (Selbst-)Analyse ihrer Beziehung zu Alev – in einer fließenden Überblendung von externer Fokalisierung durch die Erzählinstanz zu interner Fokalisierung in der Figurenperspektive:

»Es ärgerte sie, dass jeder neutrale Beobachter, sie selbst eingeschlossen, die klassischen Symptome der ersten Großen Liebe an ihr diagnostizieren musste. [...] Ada wusste sogar, dass jede erste Große Liebe sich standhaft weigerte, als solche zu gelten. [...] Und Ada wusste, die höchstmögliche Stufe paradoxer Erkenntnis erklimmend, dass die Große Liebe genau in diesem Anderssein alle Kriterien des Schemas erfüllte. [...] – was Ada erlebte, war dennoch anders. Es war nicht die Große Liebe. Vielmehr war Ada hinter etwas her, das Alev gehörte. [...] Das war nicht Liebe, sondern Annexionsbestreben auf den ersten Blick. Näher kam sie an das Problem nicht ran« (Zeh 2004: 136f.). Darüber, ob Ada in Alev verliebt sei oder nicht, müssen die Lesenden hier selber entscheiden. Die Bemerkung »Das war nicht Liebe« wird durch den Lauf der Ereignisse widerlegt; dieser Selbsteinschätzung wird im Lauf des Romans mehrmals explizit widersprochen, so etwa am Schluss: »Ich habe dich geliebt«, sagt Ada nach der grossen Katastrophe zu Alev (Zeh 2004: 562). Gleichwohl bleibt auch am Ende der Geschichte offen, ob eine in ihren Wirkungen so destruktive Beziehung vielleicht besser als »Annexionsbestreben« benannt würde.¹⁴ Immer wieder stellt sich bei der Lektüre die Frage, aus welcher Perspektive gesprochen, gedeutet und gewertet wird. Die Inkonsistenz bezüglich der Frage nach Liebe zwischen Ada und Alev lese ich an dieser Stelle als Ausdruck adoleszenter Welt- und Selbstwahrnehmung, die von Unsicherheiten und Ambivalenzen geprägt ist. Anhand solcher Fragen kann die vieldiskutierte Situierung dieses Textes in der Postmoderne exemplarisch diskutiert werden. Denn eine Wahrheit über Adas Begehren für Alev wird in der Multiperspektivität ihrer intrapsychischen sexuellen Scripts obsolet, es gibt kein eines, authentisches Begehren für ihn, sondern es bleibt immer – postmodern – mehrdeutig und gebrochen.

6.1.5.2 Männliche adoleszente sexuelle und emotionale Impotenz

Ähnlich wie Ada ist Alev von kräftiger, kleiner Statur, eine besondere Rolle im Text spielt immer wieder sein Blick und seine körperliche Präsenz: »Seine Augen, deren Winkel wie bei einer Sphinx auf die Schläfen zielten, waren leicht geschlitzt. Die Brauen bildeten breite, schwarze, seitlich aufwärtsstrebende Striche, die Fingernägel der rechten Hand trug er lang und pflegte sie mit einer Feile. [...] Alevs Körperenergie war enorm, er hatte eine Ausstrahlung, die einen Raum von [der] Grösse [eines Klassenzimmers] mühelos beherrschte [...] Der ganze Leib war Sprechwerkzeug. Die Prinzessinnen musterten ihn schamlos mit leicht offen stehenden Lippen, fuhren mit Blicken an den Nähten seiner beigefarbenen Hose hinauf« (Zeh

14 Alt kommt in einer intertextuellen Lektüre mit Musils *Mann ohne Eigenschaften* zum Schluss, dass das Wesen von Adas Sehnsucht nach Alev, gleich der Sehnsucht von Musils Ulrich, darin liege, die Stelle des Anderen ganz einzunehmen, ihn gleichsam vampirisch in sich aufzusaugen. Wenn auch das *Ich-möchte-du-Sein* altruistisch daherkomme, sei es vor allem Ausdruck von Egoismus (2009: 388f.).

2004: 121ff.). Alev steht also einerseits für eine verführerische Männlichkeit, der sich die Prinzessinnen in der Klasse nicht zu entziehen vermögen. Gleichzeitig wird er mit effeminierten Zügen ausgestattet: Sein Blick ist weiblich, er erinnert an eine Sphinx, die Fingernägel sind lang und gepflegt. Als Halb-Ägypter wird er von seiner Umgebung stark orientalisiert und sexualisiert. Dieses *othering* verweist ihn auch sexuell aus der Norm seiner Umgebung. Die Begriffe der Orientalisierung und des *otherings* gehen auf Edward Said (1978) zurück. Sie bezeichnen den Prozess der Herstellung orientalisierter Andersheit in westlichen Diskursen. Dieser Begriff wird in jüngeren Debatten mit dem Begriff des »Okzidentalismus« ergänzt: Westliche Repräsentationen kultureller Differenz speisen sich aus einer immer wieder hergestellten Polarität zwischen einem okzidentalischen Selbst und orientalisierten Anderen (Brunner, Dietze und Wenzel 2010: 13). Dietze entwickelt aus dieser Selbstbestätigung des westlichen Subjekts im Okzidentalismus den Begriff des Ethnosexismus: In aktuellen westeuropäischen Debatten wird das Bild des sexuell übergriffigen muslimischen Migranten immer und immer wieder reproduziert. Dabei wird diese Trope des jungen männlichen Muslims mit einer triebhaften Hypersexualität ausgestattet (Dietze 2016). Auch Zeh wählt einen männlichen Jugendlichen mit Migrationshintergrund und mit Wurzeln in einem muslimischen Land als Beispiel einer »anderen« Männlichkeit. Allerdings – dies kann als eine Gegenstrategie der Autorin zu den problematischen Diskursen zu jungen muslimischen Männern gelesen werden¹⁵ – wird Alev »entsexualisiert«, da er sich für impotent erklärt. »Ich kriege keinen hoch. Leider impotent« (Zeh 2004: 152).¹⁶ Bei aller Wirkung, die Alev auf seine Umgebung ausübt, hat er auch Ähnlichkeiten mit Ada, denn auch er ist ein Aussenseiter: »Alev drang als Fremdkörper in geschlossene Systeme ein, ohne ihre Bedingungen zu akzeptieren, zertrümmerte ihre Rituale ans Tageslicht und gab sie der Lächerlichkeit preis, während er selbst durch das Eingeständnis seiner Schwäche unangreifbar blieb« (Zeh 2004: 154). Seine von sexueller Impotenz gerahmte Männlichkeit verursacht seinen Sonderstatus, der ihn in seiner Selbstwahrnehmung auch davor bewahrt, sich affektiv auf ein Gegenüber einzulassen. Sein Interesse an Ada besteht darin, sie für seinen Plan dienstbar zu machen. Alev wird einerseits als vom Bedürfnis besessen gekennzeichnet, seine Umgebung zu manipulieren und »zum gefürchteten und begehrten Mittelpunkt des Geschehens« zu avancieren (Zeh 2004: 168). So will er gemeinsam mit Ada

15 Zu Recht wird moniert, die Figur Alevs wirke stark konstruiert und klischeehaft (Bones 2006: 15) und durchlaufe am wenigsten eine Entwicklung (Dietrich 2009: 180).

16 Alt weist darauf hin, dass bis zu einem gewissen Grad ambivalent bleibt, ob Alev tatsächlich impotent ist, und dass seine Impotenz vor allem ein sadistisches Moment der Beherrschung derjenigen, die ihn begehren, ausspielt (Alt 2009: 391). Zumindest ist es eine aktive Strategie Alevs, bestimmten Orientalisierungsmustern zu widersprechen und Macht über diejenigen Mitschülerinnen auszuüben, die ihn begehren.

gegen die anderen antreten. Andererseits ist er aber blind gegenüber seinen eigenen Motiven: »Es war wichtig, das geheime Ziel zu vertuschen, vor allem vor sich selbst« (Zeh 2004: 167). Seine Leitideen gewinnt er aus der Spieltheorie, deren wichtigstes Element für ihn ist, dass sie sich ausserhalb jeglicher Moral befindet: »Es gibt kein Für und Wider, [...] keine Gründe für rechts oder links. Die menschliche Entscheidung ist nichts weiter als ein vortrefflich einstudiertes Ziel« (Zeh 2004: 192). Als Alev für Ada immer mehr an Wichtigkeit gewinnt und sie auf sein Geheiss auch das Buch zur Spieltheorie gelesen hat, das er ihr gegeben hat, fragt sie ihn: »Willst du mit mir spielen?« (Zeh 2004: 194). Seine Antwort macht klar, dass er seine Beziehung zu ihr gemäss seinen eigenen Spielregeln ausserhalb von Gefühlen ansiedelt, dass seine Aufforderung, mit ihm zu spielen, keine emotionale Annäherung an Ada, sondern Manipulation ihrer Person als Mitspielerin bedeutet. Wie bereits erwähnt, führt Dietrich aus: »Die Spieltheorie untersucht [...] menschliche Entscheidungsstrategien und unterstellt dabei zunächst den restlos rationalen homo oeconomicus, findet aber in ihrer weiteren Entwicklung (in der zweiten Hälfte des 20. Jh.) mehr und mehr Zugang zu den nicht rational verfügbaren Dimensionen sozialen Verhaltens, vor allem in kooperativen Beziehungen« (Dietrich 2009: 185). Gerade die nicht rational verfügbaren Dimensionen in kooperativen Beziehungen, die Alev aber nicht wahrzunehmen vermag, nehmen im Gang der Ereignisse überhand. Hinzu kommt, dass Alev Ada zwar mit dem Verweis auf Spieltheorie für seinen Einfall sexueller Erpressung des Lehrers zu gewinnen vermag, dieser Rückgriff aber als spezifische Form einer verzerrenden Perspektive gelesen werden kann, denn das Spiel ist in seine kooperative Beziehung zu Ada eingebettet. Ein grundlegender Fehler Alevs besteht darin, dass er sich als ausserhalb des Spiels stehend, als unsichtbarer Spielleiter imaginiert – aber sowohl zu Ada als auch zu Smutek in Beziehungen steht, die er unterschätzt (Alt 2009: 394f.). Die zwischen Smutek und Ada entstehende neue Beziehungsform nimmt er nicht wahr. Als treibende Kraft des Spiels sieht er sich selber im Auftrag einer ihm selbst nicht bekannten Macht: »Die Fahrpläne seines internen Nahverkehrssystems wurden von einer Instanz erstellt, deren Gesetze ihm nicht verständlich waren« (Zeh 2004: 167).¹⁷ Die Erzählinstanz bietet hier keine klare Deutung, sie eröffnet ein Interpretationsspektrum. Das interne Nahverkehrssystem kann als intrapsychische Dimension gelesen werden, die Alev zwar zu bedenken verweigert, die aber nichtsdestotrotz ihre Wirkmächtigkeit entfaltet. Alevs Erektionsstörung ist zumindest

17 Alt weist auf die Nähe der Figur des Cyborg Smith in *The Matrix* zu Alev: »Beide sind lediglich Agenten, ferngesteuert von einer fremden Macht« (Alt 2009: 391, Hervorhebung im Original). Nur wird in *Spieltrieb* nie gänzlich aufgelöst, wer (oder was) hinter dieser fremden, Alev antreibenden Macht steht. Auch Mogendorf (2017) zieht immer wieder Parallelen zu *The Matrix* in Zehs Werk.

eine Erklärungsmöglichkeit für seine voyeuristische und dominierende Teilnahme am Spiel. Die Spieltheorie bietet ihm in dieser Lesart eine Erklärung, die sein persönlich begründetes Motiv zu vertuschen vermag. Doch auch bezüglich Alevs bewusster oder unbewusster intrapsychischer sexueller Scripts verweigert die Autorin eine Auflösung. Der Gang der Ereignisse legt aber zumindest nahe, dass auch Alev »sich nach allen Regeln der Kunst in die Tasche lügt« (Zeh 2006a: 209).

6.1.6 Interpersonelle sexuelle Scripts

6.1.6.1 Eros der Rede im weiblich gleichgeschlechtlichen Script

Auf der Ebene von Gefühlen, körperlicher Kraft und Sprachgewandtheit, so lässt sich bis zu ihrer Beziehung mit Alev festhalten, nimmt Ada in Geschlechterfigurationen mit Gleichaltrigen eine männlich konnotierte Position ein. So etwa in ihrer Beziehung zu Selma, Adas erster Liebe in der Unterstufe, die in einer Retrospektive geschildert wird. Selma hörte geduldig zu und liess geschehen, »dass Ada auf Wanderungen und im Schulklo den Arm um sie legte und sie auf den Mund küsste« (Zeh 2004: 34). Während der Hundespaziergänge mit der Freundin »redete Ada, und Selma hörte zu. Sie interessierte sich für alles, für jede Art von Geschichten, die Ada zu berichten wusste« (Zeh 2004: 33). In dieser Zeit gibt es für Ada »nichts Schöneres in der Welt« als Selma (Zeh 2004: 34), die sie damals »ihre Frau« nannte (ibd.). In den Sommerferien ohne Selma war sie verzweifelt und von Sehnsucht nach ihr geplagt. Als Selmas Eltern durch ihr Tagebuch und Briefe von der intensiven Freundschaft der beiden Schülerinnen erfuhren, kam es zum Bruch, der durch die Abschiebung von Selmas ganzer Familie nach Bosnien besiegelt wurde. Wie bereits erwähnt, führte diese Trennung zur ersten grossen Krise in Adas Leben. Doch schon damals verweigerte sie sich einer Psychologisierung ihres Zustands und wählte den männlich kodierten rationalen Weg, mit diesem Verlust umzugehen. Auch in der Jetztzeit der Erzählung verbringt Ada ihre Freizeit, wenn sie nicht am Laufen ist, mit der Lektüre der gesamten Bibliothek des Stiefvaters. Wird Adas erste grosse Krise im Roman auch nur ziemlich kurz abgehandelt, so zeigen sich schon hier für die Protagonistin charakteristische Merkmale: ihre männlich kodierte Rolle, denn sie ergreift die Initiative für eine körperliche Annäherung; die zentrale Bedeutung von Lektüre und den Erzählungen darüber (Ada fasste für Selma alle Bücher, die sie gelesen hatte, zusammen); die Weigerung, der Trauer über den Verlust von Selma Raum zu geben; ihr Rückzug in die Welt der Texte beim Verlust der Freundin.

6.1.6.2 Sexueller Übergreif durch Peers

Wie bereits erwähnt, entsteht nach dem Eintritt Adas in ihre Schulklasse im Ernst-Bloch-Gymnasium schon bald ein Konflikt zwischen ihr und der Prinzessin Joe, worauf Ada auf der Schulhaustoilette von drei Verbündeten Joes dafür misshand-

delt wird, ihre Prinzessin verbal blossgestellt zu haben. Die Jungen zerren sie ins Jungenklo, drehen ihre Haare bis an den Haaransatz und beginnen sie auszureisen, einer fasst ihr an die Brust, dringt zugleich mit einer Hand in ihre Scheide ein (Zeh 2004: 61ff.). »Die Haare gingen in Büscheln aus, Tränen rannen ihr aus den Augenwinkeln über das Gesicht« (Zeh 2004: 62). Als die Jungen endlich von ihr ablassen, schafft sie es, auf dem Mädchenklo ohne zu kotzen wieder ruhig zu atmen. »Ada fühlte sich elend« (Zeh 2004: 65). Ihre »plötzliche Gier darauf, mit jemanden zu sprechen« (Zeh 2004: 65), lässt in dieser Situation die eigene Verletzbarkeit und die Einsamkeit in ihrer neuen Umgebung spürbar werden. Nach Hause will sie nicht, die Mutter ist zu sehr mit der eigenen Scheidungssituation beschäftigt. In diesem Krisenmoment tritt ihr Mitschüler Olaf zufällig auf den Plan. »Dieses Mädchengesicht in Heavy-Metal-Verpackung hatte etwas Rührendes« (Zeh 2004: 66). Olafs Männlichkeit wird in Adas Perspektive auf ihn ambivalent gehalten. Sein Gesicht erscheint ihr als Mädchengesicht. Sie beschliesst dennoch, ihm die eben erlebte Misshandlung zu berichten. Die Krisensituation als Riss in Adas adoleszenter Unverletzlichkeits-Fantasie führt zu ihrer Annäherung an Olaf, der seinerseits echtes Mitgefühl zeigt. Er verurteilt das Geschehene aufs Schärfste: »Was die Typen getan haben, gehört zu der Kategorie von Schweinereien, die Menschen auf der ganzen Welt das Leben zur Hölle machen« (Zeh 2004: 69). Auch er kommt aber zu dem Schluss, dass es am besten sei, in der Schule kein Aufsehen um die Sache zu machen. Mit dem Gefühl, nun nicht mehr alleine zu sein, folgt Ada Olafs Rat. Dies verbindet die beiden fortan, und Olaf sieht seine neue Rolle darin, Ada vor weiteren solchen Erfahrungen zu bewahren.

Die Szene macht deutlich, dass das adoleszente Spiel um Anerkennung – gerade hinsichtlich sexueller Attraktivität zwischen den Geschlechtern – grausame Züge annehmen kann. Eine Grausamkeit, gegenüber der sich auch die kräftige und intelligente Ada als verletzlich erweist. Als »das Gegenteil einer Prinzessin« scheint sie dieser Gewaltform besonders ausgesetzt, da sie selber eine besondere Verletzungsoffenheit weiblicher Adolozentener vehement zurückweist und von sich selber Stärke verlangt. Somit kann sie sich auch im Kontext der Schule nicht plötzlich als schutzbedürftig zeigen. Mit Olafs Unterstützung gelingt es ihr, die Misshandlungen auf der Toilette gegen aussen souverän wegzustecken. In dieser Szene zeigt sich jedoch, dass auch Ada auf Beziehungen und Anteilnahme angewiesen ist und dass sie ohne diese Beziehungen sehr verletzbar ist, auch wenn sie dies nicht wahrhaben will.

6.1.6.3 Männliche Entjungferung ohne Konsens

In der Folge beginnt sich Olaf in Ada zu verlieben, Ada nimmt an einigen Proben von Olafs Band teil und fühlt sich dort wohl. Doch dann schlägt der Bandleader Rocket Ada vor, Olaf an seinem sechzehnten Geburtstag – gleichsam als ihr ge-

meinsames Geschenk – zu entjungfern, so seine Wortwahl. Auch diese Formulierung weist auf eine Feminisierung Olafs hin. Ada willigt ein, um das Gesicht vor Rocket nicht zu verlieren. Ausserdem fühlt sie sich »im reinsten Sinne des Wortes zu allem fähig« (Zeh 2004: 108). Da sie keinerlei sexuelle Erfahrungen hat, besorgt ihr Rocket Softpornos. Beim Ansehen muss sie sich zwingen, das Video nicht gleich wieder auszumachen – diese sexuellen Scripts, die ihrer sexuellen Unterweisung dienen sollten, nimmt sie erst einmal als eine Überbietung von Peinlichkeiten wahr (Zeh 2004: 111). Doch dann stösst sie auf die Szene, die ihr geeignet erscheint: »Die für Ada interessante Passage bestand in einem minutenlangen Blowjob. Sie ließ die Szene mehrmals zurücklaufen und erneut abspielen, studierte Kopf- und Körperhaltung der Assistentin und prägte sich den Winkel ein, in den sie den Schaft des Kunden zu ihrem Gesicht brachte, da die geometrischen Details dieser Technik etwas mit der Vermeidung von Würgereiz und Atemnot zu tun haben mussten« (Zeh 2004: 112). Das interpersonelle Script eines Blowjob wird von ihr, jeglichem Beziehungskontext entrückt, als ein rein physiologischer Akt studiert. Ada konzentriert sich auf geometrische Winkel und Technik. Gewappnet mit diesem technischen Wissen geht sie während Olafs Geburtstagsparty seine Entjungferung in einem Nebenraum an (Zeh 2004:116f.). Das Entsetzen und die Verzweiflung, die sie bei ihm damit auslöst, ignoriert sie. Da sie stärker ist als er, setzt sie ihr Vorhaben um. Als Olaf versucht, sich ihr doch noch zu entziehen, spritzt er ihr versehentlich seinen Samen ins Gesicht und flieht von der Party. Ihre Beziehung zerbricht darauf. Mit Gagnon und Simon (vgl. Kapitel 2.1) lässt sich konstatieren: Der soziale Sinn für das sexuelle Script kann in dieser Situation nicht entstehen, da Olafs Bedürfnisse und Gefühle nicht berücksichtigt werden. Es kommt kein Dialog in der sexuellen Begegnung zustande, das interpersonelle sexuelle Script scheitert kläglich, wenn auch Ada ihr Ziel der Entjungferung Olafs erreicht. Das Durchqueren von Geschlechterkonfigurationen durch Adas aktive und Olafs völlig passive Rolle trägt zu diesem Scheitern bei. Doch wesentlicher scheint ihre Ignoranz seiner Bedürfnisse, die ihn diese sexuelle Handlung im gegebenen Plot und Kontext zurückweisen lassen, die sie monologisch-autoritär dominiert. Da er sexuelles Handeln nicht auf eine physiologisch-technische Ebene reduziert, sondern die affektive Ebene miteinbezieht, aber emotional nicht wahrgenommen wird, tritt das Desaster ein, das »Demontage und Kaputtschlagen« (Zeh 2004: 114) der Beziehung der beiden zur Folge hat.

In dieser Szene tritt also Ada als die verletzungsmächtige und Olaf als der verletzungsoffene Adoleszente auf, und so wird das gängige Geschlechter-Script, das sich auf der Schulhaustoilette noch in der üblichen Form gezeigt hatte, hier radikal umgeschrieben. Das einseitige Undoing Affect auf Adas Seite lässt einen emotional verletzten Olaf aus dieser sexuellen Begegnung hervorgehen.

6.1.6.4 Spiel, Medialität und sexuelle Scripts jenseits von Romantik

Kurz nachdem die Annäherung zwischen Ada und Olaf gescheitert ist, tritt Alev in die Klasse ein. Schon bald nähern sich Ada und Alev einander an. Obschon ihr bewusst ist, dass er ihre Nähe vor allem aus Eigennutz sucht, belebt sie seine Zuwendung in bisher unbekannter Weise. Sein Interesse an ihr weckt in ihr das Gefühl, »unanfechtbar wie eine letztinstanzliche Entscheidung« (Zeh 2004: 375) zu sein. Als sie sich zum ersten Mal intensiv mit Alev über das Buch über Spieltheorie unterhält, das er ihr zum Lesen gegeben hat, geschieht Folgendes: »Er blieb stehen. Im Film hätten sie sich jetzt lächelnd in die Augen geschaut und ein bisschen geschwiegen, [...] um die Münder einander nähern zu können. Sie hätten sich geküsst [...]. Es wäre Adas erster richtiger Kuss geworden [...] Aber das geschah nicht. Ada blickte durch Alev hindurch auf die Backsteinwand am Seitenflügel von Ernst-Bloch. ›Willst Du mit mir spielen?‹« (Zeh 2004: 194). Dies ist eine der Textstellen, in der Zeh den narrativen Text um eine mediale Dimension erweitert, in der die Wirklichkeit als Simulation, als Künstlichkeit und Konstruktion in Erscheinung tritt (vgl. Mogendorf 2017: 233). So wird das vergeschlechtlichte Hollywood-Script als eine ursprünglich medial konstruierte und oft inszenierte Wirklichkeit aufgerufen. Da dieses Script im Geschehen im Text aber doch nicht in die Tat umgesetzt wird und sich das Gespräch der Frage nach dem Spiel zuwendet, wird hier erneut die prinzipielle Pluralität von Möglichkeiten als »Grundelement der Postmoderne« (Mogendorf 2017: 234) aufgerufen. Intra- wie auch intermediale Bezüge und die Verwendung einer multiperspektivischen Erzählhaltung sind Elemente des Spiels – sowohl auf Ebene des Textinhalts wie auch auf Ebene der Textproduktion (ibd.). Auf Ebene des Textinhalts lässt sich die Bezugnahme auf ein Hollywood-Script als das Bewusstsein der literarischen Figuren um den Spiel- und Simulationscharakter ihres interpersonellen, potentiell romantischen Scripts deuten. Und schon bald zeigt sich, dass Alev Ada – mit durchaus einseitiger Absicht – zu seiner Spielfigur machen will. Alevs Spielidee hat ihren Ursprung in einer Szene während der Klassenfahrt, an der auch Smutek und dessen Frau teilgenommen haben: Als Ada unerlaubterweise allein einen Nachtspaziergang unternimmt, entdeckt sie zufällig Smuteks Frau, die auf dem dünnen Eis eines Weihers eingebrochen ist. Es gelingt ihr, sie zu retten, indem sie ohne zu zögern ins Eis-Wasser steigt. Nachdem sie die Frau zur gemeinsamen Unterkunft zurückgeschleppt hat, wird die vollkommen ausgekühlte Schülerin von Smutek nackt ausgezogen und in ein warmes Bad getaucht, um Erfrierungssymptomen vorzubeugen. Dieses Bild inspiriert Alev für das Spiel: Ada, noch im Schutzalter, soll Smutek in der Turnhalle zu Sex mit ihr als seiner Schutzbefohlenen verführen und Alev will die beiden dabei fotografieren. Mit den Bildern soll Smutek dann erpresst werden. Alev scheint es günstig, dass Ada unterdessen regelmässig mit Smutek laufen trainiert. Dabei erzählt er ihr, oft in polnischer Sprache, aus seinem Leben. Infolgedessen versteht Ada immer besser

Polnisch und weiss beispielsweise von der tiefen Depression, die Smuteks Frau hat, seit Ada sie aus dem Eiswasser gerettet hat. Zwischen Ada und Smutek entwickelt sich eine eigenartige Beziehung: Er findet in ihr eine geduldige, schweigsame ZuhörerIn; und sie kann mit ihm laufen. Als Alev Ada das Verführungsspiel vorschlägt, ist ihm bewusst, von ihr sexuell begehrt zu werden, so rahmt er die Ankündigung wie folgt: »Du vögelst Smutek«, sagte er, »ich mach Photos, und dann haben wir ihn in der Hand. [...] Du musst es so sehen: Es ist meine Schuld, dass wir nicht längst miteinander geschlafen haben. Wenn du es in meiner Gegenwart mit einem anderen Mann tust, dann ist das die B-Variante von etwas, das ohnehin eingetreten wäre« (Zeh 2004: 282). Auch die hier als potentielle A-Variante ins Spiel gebrachte sexuelle Begegnung Alevs mit Ada, die durch seine physische Impotenz verhindert wird, ist keineswegs romantisch oder emotional gerahmt. Es geht für Alev einzig um die Definitionsmacht im Spiel, in dem der Einsatz nun Adas Sexualität und ihr durch das Schutzalter bedingtes Erpressungspotential ist. Adas Einwilligung in die B-Variante lässt ihn jubeln »wie ein Kind, das ein neues Spielzeug erhalten hat und es eine Weile ans Herz drückt, bevor es am Abend temperaturlos bei den anderen liegt« (Zeh 2004: 282). Indem der sexuelle Akt durch Alev im Medium der Fotografie festgehalten wird, erliegt er der Vorstellung, dass er das sich vor seinen Augen abspielende interpersonelle sexuelle Script durch die medial gelenkte Simulation beherrsche. Sein postmoderner Wille einer Zielerreichung, nicht jedoch einer Moral oder Sinnhaftigkeit, hat sich zu diesem Zeitpunkt der Romanhandlung durchgesetzt und er hat sich dabei die Macht über Adas erste sexuelle Penetration gesichert.

6.1.6.5 Weibliche Entjungferung per Dildo

Da Ada noch keine Erfahrungen im vaginalen Geschlechtsverkehr hat, wird sie vor Spielbeginn noch kurzerhand per Dildo von Alev entjungfert. Obschon sie klar erkennt, dass sie für ihn in erster Linie eine Spielfigur ist, schaut sie dem Ereignis der terminlich vereinbarten Entjungferung durch Alev – vorher kann das Spiel mit Smutek nicht beginnen – erwartungsvoll entgegen. Sie hegt die Hoffnung, dass sie seinen Penis zum Leben erwecken könnte. Affektiv ist Adas intrapsychisches weibliches sexuelles Script nichtsdestotrotz vom Begehren geprägt, Leidenschaft, einschliesslich Erektion, bei Alev zu entfachen. »Sie wollte keinen Deckhengst, sie wollte Alev und hatte sich für Sekunden den konventionellen Wunsch erlaubt, als Einziges unter allen Mädchen seine Körpermitte zum Leben erwecken zu können« (Zeh 2004: 288). In für Zeh typischer Verknappung markiert das Adjektiv »konventionell«, dass dieser Wunsch eigentlich jenseits von Adas Selbstverständnis liegt. In dem für die sexuelle Subjektivierung wichtigen Moment der Entjungferung prallen in ihrem Innern verschiedene sexuelle Pre-Scripts aufeinander. Der Wunsch, nicht nur ein utilitaristisches Objekt in der Entjungferung durch Alev zu sein, sondern

auch Subjekt erwideter Gefühle, tritt, verkürzt auf die Benennung »konventionell«, hervor. Doch sehr schnell realisiert Ada, dass dieser Wunsch nicht in Erfüllung gehen wird. Die Szene der Entjungferung selbst ist von grossen Spannungen zwischen Alev und Ada geprägt, sie brüllen sich erst an, dann bringt der sich plötzlich sehr erhitzende Alev Adas rationale »Kälte auf den absoluten Nullpunkt« zurück (Zeh 2004: 292). Die Szene zeigt, dass sich Alevs Statement, impotent zu sein, zwar bezüglich seiner Erektionsfähigkeit bewahrheitet, dass dies aber nichts über seine affektive Erregbarkeit aussagt, die in grossem Gegensatz zu Adas Undoing Affect steht: »Ihrem Gesicht war anzusehen, dass der Dildo in ihrem Körper die Aussagekraft eines herzlichen Händedrucks erreichte. Trotzdem lächelte sie ein Lächeln, das er zum ersten Mal an ihr sah: glücklich. Kniend richtete Alev sich auf, um den rechten Arm freizubekommen, und erhöhte das Tempo. [...] Fast wurde er überwältigt von dem Wunsch, ein paarmal mit Kraft zuzustoßen. Der Schweiß, der sich an seinem Haaransatz sammelte, kam nicht von der körperlichen Anstrengung, sondern von verbissener Selbstbeherrschung« (Zeh 2004: 293). In dieser Szene werden sehr widersprüchliche sexuelle Scripts aufgerufen: die Reduktion des sexuellen Akts auf einen körperlichen Vorgang – wie im Softporno – jenseits von Dialog oder Beziehung, zugleich aber auch die weibliche Entjungferung als Initiation durch einen Auserwählten und als ein Ereignis, das ein intensives Glücksgefühl hervorruft. Ausserdem kommt durch Alevs Erregung zum Ausdruck, dass er emotional keineswegs impotent und sehr wohl in der Lage ist, an sexuellen Scripts teilzunehmen, ganz in die klassisch aktive männliche Rolle verfallend. Die Aggression, die zuerst bei beiden aufkommt, von Ada im Akt selbst aber überwunden wird, wurzelt, so lässt sich mutmassen, auf ihrer Seite in unerfüllten intrapsychischen Scripts, auf Alevs Seite im Willen, zu dominieren, und der gleichzeitigen Unfähigkeit zur Errektion, da sein Penis in dieser Szene ein »vollkommen entspannte[r] [...] Hautsack« (Zeh 2004: 294) bleibt. Ada hat auch keine Lust empfunden, doch ist das Hymen nach diesem Akt durchtrennt, zumindest dieses Ziel also erreicht. Alev wischt den Blutfleck weg, und sie tritt entspannt in den Regen. Der Verführung Smuteks steht nichts mehr im Weg.

Adas männlich konnotierte Rolle bestätigt sich auch in ihrer sexuellen Begegnung mit Alev zum Teil. Sogar in ihrer eigenen Entjungferungsszene gelingt ihr das Undoing ihres weiblich konnotierten Begehrens, das Gegenüber auch emotional zu erreichen und durch die affektive Erregung auch eine physiologische auszulösen, nachdem ihr dieser Wunsch als unerfüllbar bewusst wird. Dies widerspricht erneut normativen Scripts zu weiblicher sexueller Verletzungs Offenheit, gerade beim ersten Mal. Die emotionale Kälte, die sich in ihr ausbreitet, geht einher mit dem Glücksgefühl, dass »es« geschafft ist, dass das Hymen durchtrennt ist. So hat sie zumindest eine normative Erwartung an sie als Adoleszente erfüllt. Die Hoffnung auf eine sexuelle Begegnung der Einzigartigkeit, in der das romantische sexuelle Script aufscheint, das körperliches und emotionales Begehren für beide Beteiligten

verschmelzen lässt, erweist sich mit Alev als Irrtum. Als sie sich dessen bewusst wird, ist Ada sofort bereit, diesen Irrtum wegzustecken, was ihr in dieser Szene auch erlaubt, die Fantasie psychischer Unverletzlichkeit aufrechtzuerhalten. Dennoch wird ein erfülltes Script in dieser Szene mit Alev als ein Wunsch präsent und stellt – zumindest teilweise – die postmodern gerahmte Nicht-Existenz einer Seele Adas in Frage.

6.1.6.6 Von Nötigung und Erpressung zu einem dialogischen Script

Nach Adas Entjungferung beginnt das erpresserische Spiel mit Smutek, und es funktioniert vorerst ganz so, wie Alev es sich ausgemalt hat: Ada verführt Smutek, Alev überrascht die beiden mit der Kamera. Der Akt selbst wie auch die Möglichkeit, die Fotos ins Netz zu stellen, machen Smutek gefügig, da die Veröffentlichung der Bilder ihn sofort aus seinem bisherigen Dasein als Ehemann und Gymnasiallehrer katapultieren würde. Wie von Alev verlangt, verbessern sich seine Deutschnoten, und Smutek überbringt auch die kleineren Geldbeträge sofort, die Alev von ihm fordert. Das nötigende Spiel zwischen Alev, Ada und Smutek nimmt seinen Lauf.

Die Verteilung der Täter- und Opferrollen wird trotz der klaren Ausgangslage aber nie wirklich fassbar. Denn die Spiel- resp. Erzählfiguren sind alle von bewussten wie auch unbewussten Motiven umgetrieben, die sich weder auf eine spieltheoretische noch auf eine moralische Formel bringen lassen. Schon lange vor Beginn des Spiels haben Ada und Smutek eine für ein Schülerinnen-Lehrer-Verhältnis ungewöhnliche Beziehung zueinander aufgenommen. Ihr regelmässiges, gemeinsames Laufen bringt ihre Körper bereits in einen Gleichtakt, lange bevor es zur sexuellen Interaktion kommt: »Smutek hatte sich angewöhnt, neben ihr zu rennen, inzwischen synchronisierten Schritte und Atmung sich wie von selbst. [...] Und immer wusste er etwas zu erzählen« (Zeh 2004: 187). Beim Lauftraining probierte er sie als »sein neues Spielzeug aus, schneller, langsamer, Sprint und Ausdauer, und Ada tat gutmütig mit« (Zeh 2004: 187). Einerseits wird sie also als seine beste Läuferin als sein Spielzeug benannt – und nicht umgekehrt. Andererseits wird sie nach dem Selbstmord seines besten Lehrerkollegen Höfi und durch die Depression seiner Frau unversehens zu seiner wichtigsten Gesprächspartnerin. Dies die Ausgangssituation für die Verführung durch Ada und das fotografische Festhalten dieser Verführung zwecks Erpressung durch Alev. »Was folgte, waren die schönsten Wochen in Adas Leben« (Zeh 2004: 374). Die Erzählstimme lässt offen, ob es an Alev lag, der unverhohlen ihre Nähe suchte, an Smutek, den sie »in Einzelheiten zu kennen begann wie ein Forscher seinen Untersuchungsgegenstand« (Zeh 2004: 371), oder an einer zufälligen Umstellung der Körperchemie. Alev und Ada beginnen ein neoromantisches Script zu simulieren: »Ada ahnte nichts von der Existenz einer neoromantischen Oberfläche, die Alev und sie umschloss, gut

lesbar und unzutreffend« (Zeh 2004: 376). Alev wartet auf sie vor dem Unterricht und küsst sie öffentlich, doch »wurden die Küsse, die den Hauptbestandteil des Schauspiels bildeten, nicht wirklich ausgeteilt« (Zeh 2004: 376). Die Erzählstimme hebt immer wieder Adas Blindheit gegenüber ihren inneren Vorgängen hervor: Sie blieb »für sich selbst unsichtbar wie ein Kind, das die Hände vors Gesicht schlägt und meint, das beste Versteck auf Erden gefunden zu haben« (Zeh 2004: 376). Doch nicht nur gegenüber sich selber ist Ada mit Blindheit geschlagen, die Erzählstimme stellt ebenfalls fest, dass sich etwas zwischen ihr und Smutek, von Alev unbemerkt, zu verändern beginnt. Im Lauf der Stelldicheins nähert sie sich Smutek an. Ada kommt an den Punkt, das Spiel beenden zu wollen. Alev lehnt ihr Ansinnen ab und lässt sie ihre Abhängigkeit von ihm spüren: Er trifft sich nicht mehr ausserhalb des Schulzimmers mit ihr und vermeidet jedes Gespräch. Im Lauf der Woche, in der sich Alev von ihr abgewendet hat, verfällt sie in eine tiefe Krise, da ihr immer klarer wird, dass Alev sie lediglich als Spielfigur einsetzt und sie sofort durch einen Begegnungsentzug bestraft, wenn sie ihm nicht mehr gefügig ist. Da wird sie in einer Zehn-Uhr-Pause von Smutek in den Kartenraum gezogen, und die beiden haben dort wortlos Sex. Ada erwacht dabei aus ihrer Lethargie: »Er [...] hatte die Depression mit sich genommen. [...] Im Spiegel sah sie das lächelnde Gesicht eines Mädchens, das frei war« (Zeh 2004: 482). Während des Lauftrainings am Nachmittag desselben Tages treffen Smutek und Ada »eine tonlose Vereinbarung«, bei der es »keine Trauzeugen« gab (Zeh 2004: 485). Die Nähe, die an dem Tag zwischen ihnen entsteht und die fortan Fragen nach Schuld und Unschuld als nahezu unauflösbar erscheinen lässt, bleibt bis zum Ende des Romans bestehen. Ada sucht am nächsten Tag Smutek, nachdem dessen Frau zur Arbeit gegangen ist, in seiner Wohnung auf, beide haben erneut ausserhalb von Alevs Zwang und Kontrolle Sex, diesmal – Albatrossen gleich – sich gegenseitig als Partner erkennend. Am nächsten Erpressungstermin, an dem Ada nicht erscheint, weil sie trotz Alevs Drohungen aus dem Spiel ausgestiegen ist, verprügelt Smutek Alev brutal. Alev beisst sich bei einem Schlag die eigene Zunge ab. Mit gebrochenem Kiefer und verstümmelter Zunge wird er ins Spital eingeliefert, seiner Redegewandtheit und Handlungsfähigkeit symbolisch wie körperlich bennommen. Alev, der als stark orientalisierte Figur im Text auftritt, ist der grosse Verlierer der Narration: Wollte er als grosser Manipulator das Spiel dominieren, bleibt er am Ende beschädigt zurück, er wird aus der okzidentalistischen¹⁸, heteronormativen Ordnung ausgeschlossen, nach Adas letztem Besuch an seinem Spitalbett bricht seine Geschichte ab.

Nicht nur Adas Täterinnenrolle, auch Smuteks Opferrolle wird von Zeh ambivalent angelegt. Die erste Verführungsszene Adas, bevor Alev mit der Kamera

18 Zum Begriff des Okzidentalismus vgl. Brunner, Dietze und Wenzel (2010).

auftaucht, löst bei Smutek das Bewusstsein aus, dass er diese Schülerin schon lange begehrt – obschon er seine Frau liebt. »Sicher war nur, dass das Verlangen ihm das Blickfeld rot färbte, [...] dass eine solche Gier nicht erst in dieser Sekunde erwacht sein konnte. Er musste sie lange mit sich herumgetragen haben, eingekapselt wie einen Dorn in der Hornhaut seiner Fusssohle« (Zeh 2004: 325). Auf dieser Basis entwickelt sich ein vollkommen widersprüchliches Verhältnis von Smutek zu den sexuellen Interaktionen mit Ada unter Alevs Blick: Während sein Hass auf Alev in den wöchentlichen Nötigungsszenarien zunimmt, wächst gleichzeitig sein Begehren für Ada. Obschon durch Alevs Wort und Blick herumkommandiert und beobachtet, vermag Adas sich völlig passiv verhaltender Körper Smuteks Lust zu entfachen, sein sexuelles Script mit Ada ist davon geprägt, ihr nicht weh zu tun und wenn möglich Lust zu erzeugen. Alevs Ankündigung an Smutek, dass hier »Nichts, was Du nicht selber wollen würdest« (Zeh 2004: 352), geschehe, wirkt zwar zynisch, benennt aber gleichzeitig ein Begehren Smuteks – das wie ein Dorn in der Hornhaut seiner Fusssohle steckt. Alevs Plan ist es, dieses Spiel immer weiter zu treiben, um Smutek immer mehr in seine Macht zu bringen.

Im Lauf der Wiederholung entsteht aber über die sexuelle Begegnung eine Beziehungsdimension zwischen Ada und Smutek, die sich Alevs Steuerung zu entziehen beginnt. Dieser Prozess setzt bereits bei der ersten Wiederholung ein, in der Smutek trotz grossen inneren Widerstands und durch sachte verbale Anleitung Adas selber zum von Alev verlangten Orgasmus kommt. »Es klappte. Wegen der Brüste, aber auch, weil er sie mochte« (Zeh 2004: 354). Er stellt fest, dass sein Script mit Ada stark von sexuellen Interaktionen mit seiner Frau abweicht: »Zu seiner Frau hatte Smutek beim Sex nie ein Wort gesprochen, er hätte nicht gewagt, sie auch nur darum zu bitten, die Beine ein Stück weiter zu spreizen. Sie verständigten sich ohne Worte, durch den Druck ihrer Körper« (Zeh 2004: 354). Als sich Smutek einmal nach einer verordneten sexuellen Interaktion das Gesicht im Waschbecken der Toilette wäscht und beim Aufsehen Ada im Spiegel sieht, spüren beide, »dass sich während der vergangenen fünfzehn Minuten etwas zwischen ihnen verändert hatte« (Zeh 2004: 355). Sexualität erhält in dieser Szene, obschon mit Nötigung geahmt, eine positiv-transformatorische Kraft. In einem kurzen Rededuell, das auf diesen Blick folgt, macht Smutek gegenüber Ada geltend, dass er einen Glauben zu verlieren habe: »Daran, dass es möglich ist, dich oder mich zu verletzen. Ihr hingegen glaubt nur, dass es nichts gibt, an das man glauben kann« (Zeh 2004: 356). In der Parallelisierung einer Verletzungsoffenheit von sich und Ada schafft er mitten im Nötigungsszenario ein sexuelles Script der Dialogik und des Austauschs. Wenn auch Ada in dieser Szene mit Zurückweisung reagiert, entwickelt sich in der Folge »etwas [...], das sich einer beidseitig schiefen Ebene vergleichen ließ, über die sie langsam aufeinander zu rutschten« (Zeh 2004: 388). Als Alev die Spielbedingungen ausweitet und Smutek an einem der nächsten Termine auffordert, Ada die Hände zu fesseln, rastet dieser aus und brüllt, dass es anormal sei, einen anderen

Menschen zum Sex zu zwingen. »So?« Alev atmete tief ein und stellte einen Fuß in Rednerpose nach vorn. Ich liebe dich, dachte Ada, als sie seinem ägyptischen Blick begegnete, ich liebe dich einfach. »Du meinst, das hier weiche von der Norm ab? Ein Großteil aller sexuellen Kontakte wird in geraumem Sicherheitsabstand von schönen Gefühlen vollzogen und bestimmt die Hälfte der Begegnungen erfolgt ohne das lupenreine Einverständnis eines Beteiligten. [...] Zwang ist notwendiger Bestandteil jedes geschlechtlichen Akts. Es geht immer um die Überwindung von Widerständen, nein?« (Zeh 2004: 412). Alevs Perspektive auf sexuelle Interaktionen bringt hier vor allem seinen Zynismus zum Ausdruck. Der vorherrschende Diskurs, dass sich interpersonelle sexuelle Handlungen auf der Basis von Konsens abspielen sollten, wird von ihm als eine grosse Illusion verworfen. Der Zynismus ist umso greifbarer, da Alev als Erpresser die prinzipielle Gewaltförmigkeit in sexuellen Interaktionen zur Legitimation seines erpresserischen Handelns bezieht. Sein Verständnis sexueller Handlungen als immer durch eine Überwindung von Widerständen gekennzeichnet, erhält auch deshalb eine ambivalente Note, weil ihm selber physiologisch diese Überwindung nicht gelingt. Trotz grosser Wut setzt sich Smutek in dieser Szene neben Ada und sagt: »Das eigentlich Perverse ist, [...] dass ich *dir* jeden Verrat verzeihe und dass *der da* mir leid tut.« Ich liebe dich, dachte Ada, nicht, weil es stimmte, sondern weil es ihr grundlos in den Sinn kam« (Zeh 2004: 413, Hervorhebungen im Original). Mit typisch Zehscher Verwirrtaktik – hier durch den Einschub »nicht, weil es stimmte« – wird vorweggenommen, dass sich Ada in Smutek verlieben wird. Bereits vor der dramatischen Wende, auf die das Spiel nun zusteuert, wird Ada bewusst, dass Smutek der einzige Mensch ist, von dessen Vergangenheit sie zu erzählen weiss und mit dem sie sich eine Zukunft vorstellen kann. Sie entwickelt die Fantasie, bei ihm einzuziehen, sobald seine Ehefrau ihn verlassen würde. Es ist die Vision eines Zuhauses, in der allabendlich die »tägliche Verzweiflung von selbst« weichen würde (Zeh 2004: 468). Die kindlich paranoide Angst vor der Unfassbarkeit der Gegenwart weicht durch die transformatorische Kraft der sexuellen Begegnung mit Smutek. Ada tritt in die Zeitlichkeit ein, ein Schlüsselmoment auf dem Weg zu ihrer sexuellen Subjektivierung. Als es nach dem Intermezzo in der Zehn-Uhr-Pause dann zum »richtigen«, von Alev unbeobachteten Sex von Ada mit Smutek in seiner Wohnung kommt, rekurriert Zeh auf Biologie und Tiermetaphorik: »Fast jeder weiß, wie es ist, wenn ein menschlicher Körper einem anderen in der Weise begegnet, wie die Biologie es für alle Wesen seit Urzeiten vorgesehen hat. Wie jedes wilde Tier scheut der Mensch körperliche Kontakte und erträgt die Nähe von Artgenossen nur mit Mühe. Er braucht ausgeklügelte Rituale, um die Fremdheit zu überwinden, er muss intime Begegnungen zu einem Tanz machen, der Instinktbarrieren niederreißt, um dem Verlangen einen Weg zu bahnen. Jeder von uns hat ein Guckloch in der Seele, das ihm das alljährliche Menuett der Albatrosse zeigt, wie sie, felsigen Untergrund unter den großen Füßen, mit meterweit ausgebreiteten Schwingen im Gewimmel der

Kolonie nach dem einen Partner suchen, den das Leben für sie erschaffen hat. Wir kennen die Belohnung, die die Natur bereithält, wenn wir das Werben ernsthaft betreiben. Wir wissen, was es bedeutet, wenn aus Nomaden Partner werden. Dank dieser Vorkenntnisse muss nicht beschrieben werden, wie Smutek und Ada zueinander fanden« (Zeh 2004: 502). Dieser Kommentar aus auktorialer Perspektive zu Smuteks und Adas »wahrer« sexueller Begegnung situiert tierische Sexualität, die normalerweise mit Triebhaftigkeit assoziiert wird, im Bereich von »Instinktbarrieren«. Und er setzt eine ganze Reihe bisher auf der Handlungsebene des Textes geschilderter sexueller Scripts ausser Kraft: Ada hat sich bislang gerade dadurch ausgezeichnet, keinerlei Instinktbarrieren bezüglich intimer sexueller Praxen zu empfinden, und sie ist als Teil eines von Alev angeleiteten erpresserischen Spiels mit Smutek in sexuellen Kontakt getreten. Über ein Guckloch in der Seele zu verfügen, hat sie zurückgewiesen, da sie von sich behauptet hat, keine zu besitzen. Albatrosse sind monogam – was weder für Smutek noch für Ada gilt; auch haben die beiden nicht ernsthaft umeinander geworben. Wie also ist dieser bizarre metaphorische Vergleich der sexuellen Begegnung von Ada und Smutek mit dem Paarungsverhalten der Albatrosse zu deuten? Einmal dient er dazu, die sexuelle Interaktion, die sonst bis in die physiologischen Details geschildert wird, NICHT zu verbalisieren, kein Script anzubieten. Dieses einzige Mal, wo ein interpersonelles sexuelles Script vollkommen positiv und einvernehmlich gerahmt wird, weicht die Autorin in die Tierwelt aus. Zeh beschreibt in *Spieltrieb* zwar keine idyllische Tierwelt, jedoch eine, deren Kreatürlichkeit zu schützen ist.¹⁹ Herminghouse schätzt Zehs Verwendung bizzarer (Tier-)Metaphern wie folgt ein: »The jarring effect of these often comic/grotesque formulations serves an ironic function by breaking the spell of the narrative and refocusing the attention of the reader on the author who has thus insinuated herself into the text. As the reader becomes aware of the immanence of the author in the text, an opening is created for more conscious reflection on the deeper implications of the text« (Herminghouse 2008: 275). Die Albatros-Stelle kann ironisch gelesen werden, die Widersprüchlichkeit zu so vielen anderen Episoden ist ein Indiz dafür. Doch ist die Tiermetaphorik nicht nur ironisch gehalten, sondern es werden tiefere Sinnebenen des Textes damit aufgerufen, welche die ironische Lesart für Reflexionen öffnet, wie dies Herminghouse beschreibt. In der Rekurrenz auf die Kreatürlichkeit werden Ada und Smutek aus sämtlichen so beschwerlichen Kontexten wie der Institution Schule oder Ehe herausgelöst und auf das Wesentliche ihrer sexuellen Begegnung hingeführt. Wie die Geschichte ausgeht und ob sich diese kreatürliche, Albatros-gleiche, intime Partnerschaft zukünftig einen Weg bahnen wird, bleibt im Text offen. Diese sexuelle Begegnung markiert jedoch einen deutlichen Kontrast zum postmodern apostrophierten Sinnverlust oder zu dem von Alev gesetzten Zwang als »notwendigem Be-

19 So rettet Ava einmal einen Igel vor dem Schneckengift des Nachbarn (Zeh 2004: 186).

standteil jeden geschlechtlichen Akts« (Zeh 2004: 412). In diesem sexuellen Script, das uns die Autorin im metaphorisierenden Gestus präsentiert, erreichen die beiden eine Dialogik im Sinne Bachtins, die Deutungen entstehen lässt, in der beide Stimmen Geltung erhalten und in der eine monologische Position überwunden wird (vgl. Kapitel 3.2).

6.1.7 Palimpsestische Lektüre: Postmoderne Durchquerung adoleszenter Geschlechterpositionen

Zeh verbindet in *Spieltrieb* die Ablösungsphase der Adoleszenz (Quindeau 2008: 87) mit Fragen der Abkehr von Emotionen, des postmodernen Sinnverlusts und der Krise und räumt dabei der Sexualität einen zentralen Stellenwert ein. Innerfamiliär ist das Mutter-Tochter-Verhältnis von einer vehementen Ablehnung der alleinerziehenden, hyperfeminin auftretenden Mutter geprägt, die sich in den Augen der Tochter als passives Scheidungsoffer stilisiert. Die damit verbundenen sexuellen Scripts sind für Ada in keiner Weise attraktiv. Wie bereits erwähnt, vermag die Figur Adas zu irritieren. Sie ist eine Gegenfigur zum kulturellen Script verletzbarer, schutzbedürftiger jugendlicher Weiblichkeit unter radikaler Negierung jeglichen romantischen Scripts. Der Text zeigt mit Ada eine starke Anti-Prinzessin, an deren intellektuellen Fähigkeiten niemand zweifelt. Gleichzeitig eckt die Protagonistin immer wieder in ihrer Umgebung an und führt auch sich selbst mehrmals in existentielle Krisen: Sie besitzt laut Erzählinstanz »die vollkommene Disposition, um im Lauf eines nicht allzu langen Lebens nach allen Regeln der Kunst verrückt zu werden« (Zeh 2004: 376). Ihre erste grosse Krise erlebt sie zu Beginn der Adoleszenz, als ihre erste Liebe Selma nach Bosnien abgeschoben wird. So lässt sich die Figur Adas nicht auf die Attribute gefühllos, rational, intelligent und gewalttätig reduzieren, wie dies ihre Schulleiter gerne tun. Auch durchläuft sie im Lauf des Geschehens eine Entwicklung. Die Rettung von Smuteks Frau aus dem Eisweiher wie auch die Rettung eines Igels vor dem Gift des Nachbarn zeigen ebenfalls andere Facetten von ihr. Adas Rebellion in Schule und Elternhaus richtet sich unter anderem gegen psychologisierende Lesarten von Adoleszenz und deren Implikationen für sie als junge Frau. So ist der Roman, wenn es um sexuelle Scripts geht, politisch. Um gegen das weibliche Geschlechter-Script in der Sexualität zu rebellieren, besetzt Ada in Geschlechterkonfigurationen, zumindest bis sie Alev kennenlernt, männliche Genderstereotypen. Ihre männlich kodierten Merkmale sind: die Sportlichkeit ihres Körpers und ihre Muskelkraft, ihre Gewaltbereitschaft, beispielsweise in der Entjungferungsszene eines männlichen Mitschülers, ihre Verweigerung von Weiblichkeit betonender Kleidung, ihr äusserst reduziertes Schönheitshandeln, ihre Schlagfertigkeit und Redegewandtheit in allen Situationen, ihre Furchtlosigkeit gegenüber potentieller Verletzung in der Sexualität und ihre erste grosse Verliebtheit in eine Mitschülerin. Ada steht damit quer zu normativen Erwartungen an sie

als junge Frau. Gleichzeitig werden mehrere männliche Figuren – wie Olaf und Alev – im Roman feminisiert. Adas männlich gerahmte Selbstpositionierung wie auch die Feminisierung von Alev und Olaf lassen sich mit Sexual Script Theory als nicht mehr automatisch mit Geschlechterpositionen verbunden lesen. Sie werden kontextabhängig und eigenlogisch aufgefasst, wobei normative, duale Geschlechter-Scripts überschrieben werden können. Gerahmt ist Adas und Alevs Eigenlogik mit ihrer Selbstverortung in Postmoderne und Spieltheorie, was in ihrer Selbstwahrnehmung eine moralische Sinn- und Wahrheitssuche suspendiert. Beide gewinnen dadurch ein grosses Mass an sexueller *agency*, die sie jedoch nicht in einen Diskurs sexueller Befreiung einbinden, sondern deren machtdynamisches Potential sie jenseits von Gefühl und Moral zu nutzen trachten. Wie bereits erwähnt, zeichnet sich die Postmoderne mit Sigusch (2013) durch Neosexualität(en) aus, die von Sinnverlust gekennzeichnet ist. Das Nötigungsszenario, das die beiden Adoleszenten mit dem Lehrer in *Spieltrieb* inszenieren, geht jedoch über einen Sinnverlust durch Trivialisierung hinaus. So liegt auch postmoderner Sex nicht ausserhalb sozialer Kontexte, einschliesslich ethischer und rechtlicher Beziehungen. Ihre zunehmende emotionale Verstrickung mit Alev macht Ada bewusst, dass sie selbst in dieser Beziehung an die Grenzen ihrer autonom und rational bestimmbareren Handlungsfähigkeit gelangt.

Die Perspektive der Affect Studies bietet eine produktive Ergänzung für die Deutung des postmodernen Sinnverlusts in *Spieltrieb*: Mit Sedgwick und Frank (2003) lässt sich sexuelles Begehren als eingebettet in affektive Prozesse verstehen, die wiederum in soziale Beziehungen eingebunden sind, einschliesslich sich darin manifestierender Machtverhältnisse (vgl. Kapitel 2.5). Die emotionale Dimension scheidet aber in der Beziehung zwischen Ada und Alev. Die postmodern-amoralische Haltung »jenseits von Gut und Böse« wird in der Erzählung durch die Figur Smuteks kontrastiert, der »hinter dem Eisernen Vorhang die Postmoderne verpasst« (Zeh 2004: 92) hat. Im Gegensatz zu Ada sieht er sich als Idealist. Das Happy End von *Spieltrieb*, in dem sich Ada und Smutek Albatrossen gleich finden, ist deutlich ephemer. Dennoch: Der ekstatische Kontrollverlust, in dem sich die beiden begegnen, lässt die adoleszente weibliche Hauptfigur ein positives, dialogisches sexuelles Script entwickeln, das Affekt und Begehren in der sexuellen Begegnung zusammenführt und gerade dadurch eine neue, intensive Bedeutung für ihr sexuelles Selbst eröffnet.

Mehrere Sekundärtexte weisen darauf hin, dass *Spieltrieb* in seiner Erzählanlage von Paradoxien gekennzeichnet ist: Die auktoriale Erzählsituation sei durch ein *distancing* gekennzeichnet, das traditionellerweise männlich konnotiert sei (Feldbacher 2006: 103), Dietrich konstatiert eine »Nicht-Koinzidenz von Form und Inhalt« (2009: 177). Zehs Schreibweise lässt sich als eine Hybridisierung des Verhältnisses von Form und Inhalt deuten, da sie einerseits einer konventionellen Narration folgt, gleichzeitig irritieren die vielen Brüche und Inkonsistenzen in ihrer unzu-

verlässigen und zu Verzerrungen führenden Erzählweise. Sexuelle Scripts lassen sich in *Spieltrieb* als postmoderne »patterned fluidities« (Richardson 2007) lesen, die sich gegenseitig modifizieren – seien dies Soft-Pornos, Entjungferung per Dildo, sexuelle Nötigung oder der Vergleich mit dem Paarungsverhalten des Albatros. Die Vielfalt an sexuellen Scripts im Text erlaubt eine Lesart der Mehrdeutigkeit und Durchquerung normativer Geschlechterkonfigurationen, wobei sich die Fantasie der adoleszenten Unverletzlichkeit sowohl für Ada als auch für Alev als brüchig erweist. Sämtliche Perspektiven sind durch eine Verzerrung gekennzeichnet, auch diejenige der vermeintlich aussenstehenden, auktorialen Erzählinstanz, die zum Schluss in der Erzählfigur der Richterin auftritt. Insofern ist das Konzept eines allwissenden Erzählers einer postmodernen Multiperspektivität gewichen. Der Roman beginnt mit Fragen, die sich die fiktive Richterin stellt: »Was, wenn die Urenkel der Nihilisten [...] Politik, Liebe und Ökonomie als Wettkampf begriffen? Wenn ›das Gute‹ für sie maximierte Effizienz bei minimiertem Verlustrisiko wäre, ›das Schlechte‹ hingegen nichts als ein suboptimales Resultat?« (Zeh 2004: 7). Im Lauf des Romans entwickelt sich die weibliche Hauptfigur von einer Urenkelin der Nihilisten, jenseits von Gut und Böse, zu einer Adoleszenten in einer dialogischen heterosexuellen Beziehung. Der Roman eröffnet damit eine Sinndimension jenseits eines Wettkampfs, die Gefühle und Verletzbarkeit als für interpersonelle sexuelle Begegnungen konstitutiv und somit auch die Unterscheidung zwischen gut und schlecht (wieder) erkennbar werden lässt. Und diese Unterscheidung gilt für alle Geschlechterkonfigurationen. »Trotz allem kann man diesen Roman, wenn auch widerständig, noch als einen Bildungsroman« lesen, so Dietrich (2009: 190). Das kritische Angebot des Textes liegt in der Beschreibung weiblicher Adoleszenz, die Mehrdeutigkeiten und Durchquerungen von normativen Geschlechterkonfigurationen zulässt und in der sich interpersonell erfahrene Sexualität zu einer wesentlichen, positiven Sinndimension im sexuellen Subjektivierungsprozess eines Selbst entwickeln kann. Für jedes Selbst gilt, so die Schlussätze des Romans: »Es geht doch immer nur darum, dass eine, dass *die* Geschichte sich selbst erzählen kann. Wir alle sind nicht mehr als leise Stimmen im kakophonischen Chor, gelegentlich ein vorwitziges Solo spielend, nie mehr als wenige Sekunden, wenige Zeilen lang. Und hiermit ist alles gesagt« (Zeh 2004: 566). Mit diesem Schlussakkord hat die Richterin »alles« zu diesem Fall in Form des Roman-Scripts beschrieben, was sie in ihrem Urteil nicht festhalten kann. Ganz im Sinne der Selbstreflexivität der Postmoderne will sowohl die Erzählstimme ihre Geschichte erzählen wie auch die Geschichte sich selbst: »Im Literarischen kann das Postmoderne als Potenzial des Erzählens und des Erzählten gleichermaßen voll ausgeschöpft werden. Sie ist nicht nur als Katalog von Merkmalen Teil der Textgestaltung, sie wird zum Inhalt, der sich selbst durch seine Darstellung zu reflektieren vermag« (Mogendorff 2017: 123). So wird zwar die Perspektivenpluralität der Postmoderne in diesem Roman inszeniert und eine eindeutige Wahrheitsfindung erweist sich für die Erzählung als

unmöglich. Gleichzeitig wird das Undoing von Gefühlen, die Haltung der Gleichgültigkeit, die ebenfalls als Merkmal der Postmoderne gilt (Mogendorf 2017: 26), zum Schluss überwunden und in Bezug auf Ada ein Subjektivierungsprozess hin zu Emotionalität und Dialog – jedenfalls für den Moment des Schlussakkords – gewendet. Ada und Smutek finden zum Romanende über das interpersonelle sexuelle Script aus der Kakophonie zu einer Dialogik. Sie brechen auf in »die geschundenen Landschaften Bosnien-Herzegowinas, umgeben von zerrissenen Häusern und abgeknickten Türmen« (Zeh 2004: 565). Doch dann taucht das türkisfarbene Meer hinter dem Karst der kroatischen Küste auf, zeigt die Natur ihre kreatürliche Schönheit. Die Zusammenführung von Ada und Smutek zum Ende der Geschichte lässt sich als ein Moment der Symbiose moderner und postmoderner Wirklichkeitsbezüge lesen, als ein Zusammenfinden von Paradoxien, einschliesslich ihrer historischen Situierung und Versehrtheit, die in der Sexualität eine im Moment fussende Aufhebung erfährt.

6.2 Marlene Streeruwitz *Kreuzungen*. (2008)²⁰

[I]n aller Denkbareit die eigene Unwertigkeit aufgrund des Weiblichseins zu formulieren. Sich also diesen Zustand einzugestehen, ihn auszusprechen und daran oder davor nicht zu verzweifeln. Die Unwertigkeit nicht für sich zu akzeptieren, ja einen Eigenwert für sich zu konstatieren. Diese Eigenwertigkeit muss sprachlich beschreibbar gemacht werden, um in Erinnerung bleiben zu können. Historisch werden zu können und damit tradierbar. Die Frau muss ein unverdrängtes stolzes Bild von sich entwerfen.

Marlene Streeruwitz (1997b: 34)

6.2.1 Einführung

Marlene Streeruwitz versteht ihr Schreiben seit ihren Anfängen als einen Akt gegen die patriarchale Verfasstheit der Welt (Döbler 2004: 11). Eine zentrale Rolle nimmt die von der Autorin diagnostizierte Sprachlosigkeit von Frauen gegenüber der eigenen Unwertigkeit ein. Im Schreiben und in der Sprachfindung die eigene Unwertigkeit überwinden zu lernen – diesem Programm ist Streeruwitz verpflichtet. Die Wurzeln ihres Schreibens lokalisiert sie in ihrer Herkunft, in der »seltsamen Stille der Kleinstadt« (Streeruwitz 2004b: 3). Sie kommt 1950 in Baden bei Wien

20 Streeruwitz setzt im Romantitel hinter *Kreuzungen* einen Punkt (.). In dieser Arbeit habe ich diesen Punkt bei der Nennung des Romantitels in der Regel weggelassen, da er nicht ohne Weiteres verständlich ist. So wird der Romantitel nur hier zu Beginn von Kapitel 6 einschliesslich des Punktes wiedergegeben. Auf die Bedeutung des Punktes als wichtiges poetologisches Mittel bei der Autorin gehe ich im Folgenden ein, siehe auch Streeruwitz (1998: 54f).

zur Welt. Diese Welt trägt durchaus auch idyllische Züge. So etwa, wenn sie sich als Mädchen in der Stille und Weltabgewandtheit durch ihre Leidenschaft des Lesens der Realität entzieht. Da sie in der Primarschule streng bestraft wird, weil sie ihrer Fantasie in Schulaufsätzen freien Lauf lässt – Fantasie wird als Lüge aufgefasst und sie muss dann während des Unterrichts in der Ecke stehen –, wäre sie als Kind nicht auf die Idee gekommen, Schriftstellerin zu werden. Streeruwitz beschreibt Kindheit und Jugend als »Entmutigungsprogramm, dem Mädchen in einer katholischen Familie mit vielen Brüdern ausgesetzt waren« (Streeruwitz 2004b: 4), typisch für die österreichische Provinz in den 1950er und 1960er Jahren. Ziel dieses Programms ist es, alle Mädchen in Richtung Mutterschaft zu sozialisieren, so wird der musischen Begabung in ihrer Kindheit vor allem mit Verächtlichkeit begegnet. Gleichzeitig wird ihr Lesehunger toleriert, »solange ich sonst keinen Blödsinn machte« (ibd.). Streeruwitz studiert Slawistik und Kunstgeschichte. Nachdem sie erste Erfolge mit Hörspielen und Theatertexten erzielt hat, beginnt sie ab 1996 auch Romane und Prosatexte zu schreiben. Daneben veröffentlicht sie Essays, 1997 erscheinen die Tübinger Poetikvorlesungen *Sein. Und Schein. Und Erscheinen*, 1998 die Frankfurter Poetikvorlesungen *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen*. Im Grossteil ihres Romanwerks, das sie 1996 mit *Verführungen* beginnt, 1997 mit *Lisa's Liebe: Roman in drei Folgen*, 2002 mit *Partygirl* und 2004 mit *Jessica*, 30 weiterführt, stehen Frauenfiguren im Zentrum. Frauenfiguren, die in der einen oder anderen Weise in eigener »Unwertigkeit« gefangen sind. Eine identifikatorische Lektüre lehnt Streeruwitz kategorisch ab, indem sie »die Aufgeblasenheit des Trivialen durch die Konfrontation mit dem Alltag« dekouviert (Döbler 2004: 15). Schonungslos werden Herrschaftsverhältnisse, die der landläufigen Trivialekultur eingeschrieben sind, entlarvt, wird die Sprach- und Machtlosigkeit, die der Position Frau darin zugewiesen wird, exponiert. *Das wird mir alles nicht passieren ... Wie bleibe ich FeministIn* (Streeruwitz 2010a) enthält elf Geschichten im Spannungsfeld von »Anpassung oder Autonomie« (2010a, Klappentext). Streeruwitz ruft die Leser_innen des Textes auf, direkt mit ihr in Dialog zu treten. Auf ihrer Website sollen Möglichkeiten der Emanzipation und mögliche Wendepunkte für Abschlüsse der Narrationen vorgeschlagen werden (Streeruwitz 2010b).

Neben ihrer schriftstellerischen Tätigkeit meldet sie sich journalistisch oder in Vorträgen immer wieder zu Wort, so finden sich auf ihrer Website viele Beiträge zu aktuellen Themen. Ihre Interventionen sind von einem feministischen und antidiskriminierenden Impetus geprägt. Bereits ihr erster Roman *Verführungen* (1996) macht sie berühmt, er ist »so etwas wie ein Fanal: Denn plötzlich war der weibliche Alltag, der motivisch bis dato als nicht wirklich literaturfähig galt, in eben den Rang von Literatur erhoben« (Kramatschek 2004: 37). Streeruwitz' Textästhetik unterscheidet sich von der sogenannten Frauenliteratur der 1970er Jahre, zu der Stefans *Häutungen* (1975) gezählt werden kann (vgl. Kapitel 2.4 und 4.2). Streeruwitz' Texte stellen patriarchale Unterdrückungsmechanismen dar, die aber nicht vom Glau-

ben an eine weiblich authentische Sprache angeleitet sind. Hierin liegt ihre Textästhetik näher bei Jelinek als bei Stefan (vgl. Kapitel 5.2). Streeruwitz' Schreiben ist von Sprachskepsis geprägt, es erscheint ihr nicht möglich, aus der bestehenden Sprache auszubrechen, weil »wir keine andere Sprache als die patriarchale kennen« (Streeruwitz 1998: 22). Doch soll erreicht werden, diese Sprache mit Mitteln der Ästhetik für eine Reflexion zu öffnen: »Es muß in einer nicht patriarchalen Poetik um Entkolonisierung gehen. Darum. Daß nicht einfach nur neu gedacht werden kann. Sondern, wie anders gedacht werden kann« (Streeruwitz 1998: 22). Dies führt zu einer Ästhetik der »Oberflächenspannung« (Kedveš 2004: 22). Meist wählt Streeruwitz in ihren Texten die Fokalisierung²¹ der weiblichen Perspektive auf die Welt, um in der Brüchigkeit weiblicher Existenzweisen die Möglichkeit für ein anderes, entkolonisiertes Denken zu exponieren. Diese Fokalisierung kommt unterschiedlich zum Einsatz – einmal konsequenter, einmal durchmischt mit Passagen aus auktorialer Sicht (Kocher 2008: 78ff.). Die binäre Gesellschaftsstruktur wird in ihren Texten in durchaus konventionellen Erzählmustern weitergeschrieben, darin unterscheidet sie sich von Jelinek. »Marlene Streeruwitz präsentiert ihre Prosa als Expression eines dominanten Diskurses samt seinen obligaten Schwarzen Löchern, in denen der Anti-Diskurs sitzt« (Kedveš 2004: 22). Kedveš bezeichnet Streeruwitz' literarisches Verfahren als »syntaktisch-feministischen Pointilismus«: »Der Realismus wird so weit radikalisiert, dass das Detail (>Schmerz<, aber auch >Fleck< usw.) groß wird wie ein Insektenauge unter der Lupe und der Zusammenhang sich auflöst; ein Schwarzes Loch des dominanten Diskurses« (Kedveš 2004: 24).

In Sprache gefasste Wirklichkeit bleibt dabei immer auch »Lüge«, weil diese nicht in Sprache zu bannen ist. Die Sprachskepsis der Autorin gilt besonders im Hinblick auf Biographien: »Biographien schreiben hat überhaupt etwas mit Lüge zu tun« (Streeruwitz nach Höfler 2008: 203). Gleichzeitig ist fiktionales Erzählen der Ort, wo Sprache über ihre eigenen Grenzen geführt werden kann: »Sprechen Lernen ist die Zähmung in Mitteilbares. Literatur kehrt diesen Prozess um [...] Die Sprache platzt an dem Anspruch alles sagen zu wollen. Muss reißen. Die Sprache zerbricht an diesem Anspruch. Zerflattert. Zerstiibt. In Flocken und Fetzen taumeln die Teile. Gewinnen Muster. Struktur« (Streeruwitz 2004b: 6f.). Die literarische Sprache der Autorin ist von einer Fragmentierung und einem Staccato gekennzeichnet, in dem abgebrochene Sätze oder Einwort-Sätze durch den Punkt ein Innehalten bewirken, ein Unausgesprochenes, das mit Bedeutung gefüllt werden kann und soll. »Ich denke, daß im Punkt auf der formalen Ebene mein Geheimnis verborgen ist und von da auf die Gesamtstruktur zurückstrahlt« (Streeruwitz 1998: 54f.; vgl. auch Kedveš 2004: 22). Dieser zerbrochene, detailtreue Realismus

21 Zum Begriff der Fokalisierung vgl. Fussnote 3 in Kapitel 6 dieser Arbeit und Genette (2010: 217ff.)

ermöglicht es in den Romanen, in welchen Frauenfiguren im Zentrum stehen und die als längere oder kürzere biographische Narrative den Bewusstseinsstrom dieser weiblichen Hauptfigur wiedergeben, Unterdrückungsmechanismen, -muster und -strukturen kritisch zu exponieren. Der *stream of consciousness* ist von Virginia Woolf bereits 1924 in *Character in Fiction* als literarisches Verfahren hervorgehoben worden, um sich in eine weibliche Person zu versetzen (Woolf 1988: 423ff.). Woolf ruft zu einem Eintauchen in die Atmosphäre und die innere Motivation von Figuren auf, um die alltäglich heroischen Entscheidungen »kleiner Frauen« in Literatur zu verwandeln. Als feministische Autorin, die das Verfahren des Bewusstseinsstroms gut achtzig Jahre später in modifizierter Form ebenfalls verwendet, reiht sich Streeruwitz in eine Tradition der Frauenliteratur ein, wie sie Woolf sich wünschte. Streeruwitz bezieht in unterschiedlichen Textsorten immer wieder deutlich Stellung gegen alle Formen von Misogynie: »Die Geschichte der Frauenverachtung. Sie zu kennen ist eine Voraussetzung für jede Form von Selbstbild einer Frau. Sie zu kennen ist eine Voraussetzung für jeden Mann, seine kulturelle Rolle reflektieren zu können« (Streeruwitz 2007: 361).

Mit *Kreuzungen* nimmt Streeruwitz bezüglich des Geschlechts der Hauptfigur gegenüber ihrem bisherigen Werk einen radikalen Perspektivwechsel vor. Sie stellt nun nicht mehr eine Frauenfigur ins Zentrum des Textes, sondern einen Mann und dessen Gefühlsweisen, Handlungen und Weltsicht. Und dieser Mann ist mächtig, er ist ein »neokapitalistische[r] Front-Mann« (Tholen 2015: 59), ein Prototyp zeitgenössischer hegemonialer Männlichkeit.²² »Mein Projekt ist doch die Frage, wie

22 Mit dem Begriff der hegemonialen Männlichkeit hat Connell in den 1990er Jahren Dominanzverhältnisse innerhalb der Gruppe von Männern (homosozial) und zwischen Männern und Frauen (heterosozial) untersucht. Ihre relationale Betrachtungsweise unterscheidet verschiedene Formen von Männlichkeiten. Hegemonie bezieht sich auf kulturelle Dominanz insgesamt. Innerhalb dieses Rahmens gibt es spezifische Geschlechterbeziehungen von Dominanz und Unterordnung. Unterordnung vollzieht sich beispielsweise über die sexuelle Orientierung, so werden homosexuelle Männer heterosexuellen Männern untergeordnet. Nur wenige Männer genügen den normativen Ansprüchen an hegemoniale Männlichkeit. Trotzdem profitieren viele Männer davon, weil sie an der patriarchalen Dividende (dem allgemeinen Vorteil, der den Männern aus der Unterdrückung der Frauen erwächst) teilhaben. Marginalisierung beschreibt innerhalb der Gruppe der Männer die Beziehung zwischen Männlichkeiten dominanter und beispielsweise ethnischer Gruppen, die von der Teilhabe an der hegemonialen Position weitgehend ausgeschlossen werden. Marginalisierung entsteht immer relativ zur Ermächtigung hegemonialer Männlichkeit der dominanten Gruppe. Auch innerhalb der Gruppe untergeordneter Männlichkeiten, beispielsweise innerhalb der Gruppe schwuler Männer, kann es zu Marginalisierung und Ermächtigung kommen, wenn weitere Differenzkategorien wie Herkunftsmilieu oder *race* wirkmächtig werden (vgl. Connell 2000: 97ff.). Das Konzept wurde seit den 1990er Jahren in Frage gestellt und erweitert (z.B. Meuser 2010a; Hearn 2004). Meuser (2010a) kritisiert z.B. die Unterscheidung zwischen Marginalisierung und Unterordnung und schlägt – mit Gramsci – vor, zu analysieren, wem gegenüber hegemoniale Männlichkeit führend und wem gegenüber sie herrschend ist. Hearn (2004)

der Schmerz in die Leben gerät. Da ist es nur konsequent, sich der Macht zuzuwenden [...]. In *Kreuzungen* wird der Frage nachgegangen, wie materielle Macht gelebt wird. Unter den derzeitigen Bedingungen ist eine Männerfigur da die logische Lösung« (Streeruwitz nach Kraft 2014: 549). Auch in *Kreuzungen*, wo die gelebte materielle Macht in einer Männerfigur dargestellt wird, führt die Autorin ganz nah an den Bewusstseinsstrom der Hauptfigur heran. Der Text exponiert deren von Dominanz geprägte, patriarchale Denkweise. Tholen ruft in seiner Studie zu Männlichkeiten in der Literatur dazu auf, auch in der Literatur von Frauen Männerbilder und Männlichkeitskonzepte in ihrer Relationalität zu Frauenbildern zu untersuchen (Tholen 2015: 166). Gerade durch die radikale Zentrierung des Textes auf die männliche Hauptfigur bietet *Kreuzungen* gemäss Tholen den Stoff für eine geschlechtersensible Analyse, die Figurationen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Relation setzen kann. Die weibliche Weltsicht figuriert zwar vor allem als Leerstelle, als Sehnsuchtsfantasie oder auch als Bedrohung im Text (ibd.), doch in diesen Leerstellen und in der Blindheit für die weibliche Perspektive liegt die Möglichkeit der Entkolonisierung von Weiblichkeit – und Männlichkeit, wie im Folgenden ausgeführt wird. Da sich das literarische Verfahren, das die Autorin wählt, von Texten mit weiblichen Hauptfiguren nicht unterscheidet, wird eine Geschlechterhierarchie, die den Mann als jederzeit überlegen zeigt, bereits durch dieses Verfahren subversiv unterlaufen: Höchst erfolgreiche biographische Ereignisse des in der Gesellschaft mächtigen männlichen Protagonisten werden verwoben mit seinen privaten Momenten, die Details wie Schmerz und Angst gross werden lassen. Der feministische Pointilismus (Kedveš 2004) dient so zur Darstellung eines Repräsentanten der Macht, der sich in dieser Sicht immer wieder als fragmentiert und gebrochen erweist, wenn auch als einer, der erst einmal andere bricht und kolonisiert.

6.2.2 *Kreuzungen*: Plot und Erzählanlage

»Der Sex oder das Geld. Und war er vom Sex abhängig und musste deshalb das Geld betreiben. Oder war er dem Geld verfallen und das Geld zog den Sex nach sich« (Streeruwitz 2010: 124). In diesem Zitat aus der Mitte des Romans werden gleichsam die Hauptthemen von *Kreuzungen* exponiert: Geld und Sex. Obgleich hier grammatikalisch Fragen gestellt werden, werden die Sätze bei Streeruwitz auch in *Kreuzungen* in aller Regel mit einem Punkt beendet. So auch hier. Ob eine Frage

schlägt vor, besser von »Hegemony of Men« zu sprechen, um die Handlungen mächtiger Männer sowie ihre Persönlichkeiten zu analysieren. Ich verwende den Begriff der hegemonialen Männlichkeit an dieser Stelle, um die Position der gesellschaftlichen und kulturellen Dominanz des Protagonisten zu fassen. Wie genau sich diese Dominanz manifestiert, wird in der folgenden Analyse ausgeführt.

wirklich eine Frage ist, bleibt damit offen, im Staccato Streeruwitzscher Poetik ambivalent. Von Beginn an finden sich die Lesenden in der Oberflächenspannung der inneren Monologe und Gedankenströme von »ihm«, in der Welt und Wahrnehmung der Hauptfigur. Sein Name wird erst ganz am Ende des Textes und nur an einer einzigen Stelle genannt. Im gesamten Roman wird die Figur ansonsten als »er« bezeichnet. Einerseits scheint diese männliche Figur mit so viel Machtfülle ausgestattet, dass es nicht mehr nötig ist, seinen Namen zu kennen. So steht »er« per se für die männliche Dominanzstruktur im Text. Andererseits will er den Namen, der ihn mit seinem bisherigen Leben verbindet, zum Ende der Geschichte aufgeben und durch einen neuen Namen ersetzen. So steht der Name trotz allem für einen Identitätsmarker – eine Identität, welche die Hauptfigur glaubt kraft ihres Willens abstreifen zu können. Auch dies ist eine Schicht im Palimpsest seines Selbstverhältnisses, die erklärt, weshalb diese Figur als »er« in Erscheinung tritt. Die Teilhabe an seinem Bewusstseinsstrom führt ganz nahe an die Figur heran. Doch setzt die Autorin immer wieder distanzierende sprachliche Elemente ein: »Streeruwitz nutzt die dritte Person Präteritum Indikativ und Verben wie ›dachte er‹ für ihre Bewusstseinsstromtechnik [...] Diese Modifikationen [...] ermöglichen ein vermittelndes Zwischen, das Distanz schafft« (Christmann 2009). Distanz schafft aber auch die Gestaltung der Hauptfigur selbst und ihrer unverblühten Herrschaftstechniken. Die Abwesenheit von Empathie sowie die Blindheit der Erzählfigur für das Gegenüber verhindern eine affektiv identifikatorische Lektüre und Teilhabe. Das Undoing Affect bezieht sich in *Kreuzungen* auf das Verhältnis der Hauptfigur zu anderen. Im Selbstverhältnis des Protagonisten sind Affekte hingegen sehr präsent, obwohl er stets darum bemüht ist, diese so weitgehend wie möglich zu kontrollieren. Die erste Szene führt direkt auf das Bett eines Bordells, wo er sich von »zwei Asiatinnen« sexuell befriedigen lässt, auch sie sind namenlos. Die Asiatinnen haben ihm den Rücken zuzuwenden, denn in dieser Perspektive sind sie »Kinderkörperchen«, die gesichtslos sein Begehren stillen (Streeruwitz 2010: 5). »Er konnte sich nachher immer aufs Neue wundern, was für ein Vergnügen der Griff in die Seiten dieser eifrigen Rücken war. Taille hatten die ja nicht. Nur eine weiche Stelle zwischen den Rippen und den Hüftknochen war da zu finden, und in die zu greifen, das war das Vergnügen. Seine Hände in diese Weichheit drücken und das Auf und Nieder stoppen und mit dem Daumenballen dann den Rhythmus angeben« (ibd.). Herr über die Weichheit seiner Umgebung zu sein und dieser Umgebung seinen Rhythmus zu diktieren, charakterisiert sein Verhältnis zur ihn umgebenden Welt. Dominanz, sexuelle Befriedigung und der Wille, »die drei Bilder« seines Lebens »in der Balance [zu] halten« (Streeruwitz 2010: 7), eröffnen den Text. Die drei Frauenbilder bestehen aus seiner Frau, die ihn anschreit, aus den Rücken der ihn befriedigenden Asiatinnen und aus dem Anblick seiner Töchter, wie sie auf dem Boden selbstvergessen spielen (ibd.). In einer Rückblende in die Zeit der Begegnung mit seiner Frau Lilli erinnert er sich: Als sie geheiratet haben, ist er

ein gesellschaftlicher Niemand ohne Erbe, der sich alles selber erarbeiten muss. Sie stammt aus verarmtem Adel, sie bringt gesellschaftliches Ansehen in die Ehe ein. In gegenseitigem Nutzen häufen sie immer mehr Reichtum an: »Es war nicht Solidarität gewesen. [...] Sie hatte ihr Verhältnis in Abhängigkeiten eingeteilt. Er von ihr in den Ängsten. Sie von ihm beim Kaufen. Das war nicht ausgeglichen« (Streeruwitz 2010: 62f.). Damals haben sie ein reges Sexualleben: »Das waren die Zeiten gewesen, in denen er sich 5 Schwänze gewünscht hätte und von allen Seiten in sie« (Streeruwitz 2010: 75). Doch dann werden die Kinder geboren und drängen ihn aus der Beziehung (Streeruwitz 2010: 18). Und nun ist Lilli »zum Zentrum all der Unbegierde geworden [...], die ihn voran trieb. Die ihn ins Geld zwang. [...] Sie hatte sich von jeder Idee von Liebe verabschiedet. Sie hatte jeden Kompromiss aufgegeben und wollte nur noch das Geld. [...] Sie hatte ihn retten wollen und jetzt wollte sie ihn zerstören« (Streeruwitz 2010: 15f.). Der Protagonist selbst wie auch seine Gattin, die jedoch nur vermittelt durch seinen Bewusstseinsstrom in Erscheinung tritt, sind von Ambivalenzen und Widersprüchlichkeiten gekennzeichnet. Eine dieser Widersprüchlichkeiten manifestiert sich darin, dass nicht deutlich wird, wie sich das affektive Verhältnis von Lilli zu ihm früher einmal gestaltet hat, wie sehr ihre Liebe für ihn schon immer ökonomisch begründet war oder ob Begehren und Affekt ihrerseits auch mit einem romantischen Liebescript besetzt waren. Jedenfalls verzeiht sie ihm in der Jetztzeit des Textes nicht, dass er sie nicht mehr begehrt und sein Begehren mit Prostituierten befriedigt. Der Ehekonflikt ist bereits zu Textbeginn auf seinem Höhepunkt. In der Perspektive des Protagonisten ist seine Frau zwar bislang treibende Kraft für seine Anhäufung von Geld, doch in seinem jetzigen Leben diejenige, die ihn am meisten bedroht: »jetzt wollte sie ihn zerstören« (Streeruwitz 2010: 16). So stellt er beispielsweise fest, dass sie ihn von einem Privatdetektiv beschatten lässt, um seine Bordellbesuche in der Scheidung protokollarisch beweisen zu können.

In fünfzehn Kapiteln rollt Streeruwitz die Geschichte der männlichen Hauptfigur auf. Sie wird nicht chronologisch erzählt, der Bewusstseinsstrom springt vor und zurück. Dennoch lässt sich insgesamt eine örtliche und zeitliche Entwicklung im Roman feststellen. In den ersten drei Kapiteln befindet sich der Protagonist noch in Wien in der luxuriösen Familienwohnung, wo er das zerstrittene Eheleben mit Lilli führt. Daneben besucht er regelmässig seine Therapeutin, »die Dr. Erlacher« (Streeruwitz 2010: 9), die ihm als Frau nahebringen soll, wie er sich von Lilli trennen könnte. Er gehört zu den Reichsten der Reichen und bestimmt globale Finanzströme wesentlich mit. In der Lektüre wird bald deutlich, dass er alle Verhältnisse, die ihm wichtig sind – gegenüber Gegenständen wie auch Personen –, intrapsychisch in einem sexuellen Sinn besetzt. Dies gilt auch für sein Verhältnis zu Geld: »Das Geld musste gelenkt werden, wie ein Pferd. [...] Das Geld fühlen, wie das Pferd unter sich. [...] die Schenkel immer um den Körper des Tieres geschlossen. Immer in Kontakt mit den Absichten dieses Körpers« (Streeruwitz 2010: 10).

Körperkontakt und die Lenkung der Körper sind seine Strategien in der Finanzwelt wie auch in sexuellen Beziehungen. Gefühl – das Fühlen der anderen – ist vollkommen herrschaftsförmig und utilitaristisch besetzt: Die anderen zu fühlen bedeutet, sie lenken zu können. Körperkontakt ermöglicht, die geplanten Bewegungen des Gegenübers wahrzunehmen und strategisch zu nutzen. In seiner Ehe ist das strategische Fühlen insofern abhandengekommen, als er seine Gattin nicht mehr begehrt. Ihre häufigen und heftigen Wutanfälle und Selbstverletzungen, um der Umwelt glaubhaft zu machen, er schlage sie, deutet er als ihre Antwort auf seine sexuelle Verweigerung (Streeruwitz 2010: 16). Und obschon er seine Trennung von ihr mit der Dr. Erlacher minutiös plant, damit plausibel werden kann, dass er das Sorgerecht für die Töchter zu erhalten hat, kommt sie ihm zuvor und leitet die faktische Trennung des Eheverhältnisses mit einem Polizeieinsatz ein. Sie versteckt ein Gewehr in ihrem begehren, gekühlten Pelzschrank. In der Nacht der Trennung lässt sie ihn glaubhaft als lebensbedrohlichen Mörder von einer Spezialeinheit verhaften. Beweisstück ist das Gewehr, die Mordwaffe, die sich im Pelzschrank findet. In der entscheidenden Nacht übernimmt sie also die strategische Führung der Trennung – eine Überrumpelung, die er ihr kaum verzeiht. Die Ehe ist zerbrochen, die Töchter Hetty und Netty bleiben vorerst bei der Mutter.

In Kapitel 5 hat er Wien verlassen, er hat sich eine barocke, mit Kunstgegenständen eingerichtete Wohnung in einem Palazzo in Venedig gemietet, wo er sich vierzig Tage lang von einem operativen Eingriff erholen will: Er hat sich in Basel alle Zähne ziehen lassen, um sich ein tadelloses, künstliches Gebiss einsetzen zu lassen. Der Neuanfang soll damit eingeleitet werden, dass er in dieser schmerzvollen Rekonvaleszenz »den Film mit der Lilli zum Abschluss bringen« (Streeruwitz 2010: 96) will – »erektionslos« und »fromm« (ibd.), wie in der Fastenzeit.²³

In Kapitel 6 hat er die erste Krise überwunden. Beim Essen in einem Lokal in Venedig setzt sich ein Unbekannter an seinen Tisch. Der Unbekannte folgt ihm nach dem Essen in die Wohnung. Kurz darauf erweist sich dieser als Kotkünstler, der vor den Augen des selbst gewählten Gastgebers schon am ersten Tag nackt seine Exkremente ausscheidet und ihm diese auf einem silbernen Barockteller überreicht. Gianni, so sein Name, zieht beim Protagonisten ein. Nicht nur Exkremente werden ihm auf dem Silberteller präsentiert, vor den Augen des Ruhenden penetriert Gianni Frauen, die er auf der Strasse trifft und mit in die Wohnung nimmt. Als die vierzig Tage fast um sind, ist Gianni plötzlich verschwunden. Auf der Suche nach ihm begegnet der Protagonist einer Frauenfigur, die er nur im Profil sieht. Er folgt ihr, plötzlich von einer Ahnung ergriffen, dass sie die Frau seines Lebens sein

23 In der christlichen Zahlensymbolik haben 40 Tage eine grosse Bedeutung: Sie sind die festgelegte Dauer der Fastenzeit, Christus fastete vierzig Tage und Moses blieb 40 Tage auf dem Berg Sinai.

könnte. Doch er verliert sie aus den Augen. Es hält ihn nun nichts mehr in Venedig zurück.

Seine nächste Station ist Zürich, wo er sich eine Ehekanidatin bei der Heiratsvermittlerin Madame Zapolska aussucht. Er will erneut eine Frau mit adeligen Wurzeln heiraten, um so deren gesellschaftlichen Status zu erwerben. Diesmal will er sich nicht nur den Status sichern, sondern auch sämtliche emotionalen und sexuellen Ansprüche vertraglich regeln. Doch schon das erste Treffen mit Francesca Ambrose-Fitzherbert erweist sich als schwieriger als geplant. In einen Punkt des Ehevertrags willigt sie nicht ein: Sie besteht auf In-vitro-Fertilisation, sie will keinen direkten Sex (Streeruwitz 2010: 153f.).

Da er geschäftlich nach London fliegen muss, schlägt er Madame Zapolska und Francesca vor, ihn dorthin zu begleiten. Er hofft, dadurch Francescas Einwilligung in seinen Vertragsvorschlag zu erreichen. Schon vor dem Flug, beim gemeinsamen Mittagessen, benimmt sie sich in seinen Augen uncharmant, ja schlecht. Auf dem Flug im Privatjet, als sie versehentlich mit Zapolska deutsch spricht, wird klar: Sie ist nicht diejenige, für die sie sich ausgibt. Als er die Handynummer seines gefährlichsten Rivalen in ihrem Mobiltelefon entdeckt, steht für ihn fest: Diese Person wurde von seinen Feinden gekauft, er findet sich mitten in einem Komplott.

Nach der Landung in London verlässt er Flugzeug und Flughafen fluchtartig ohne die beiden Frauen. Er nimmt unter falschem Namen ein Hotelzimmer, um inkognito in London sein zu können. Nach anfänglichen Selbstmordfantasien beruhigt er sich, geht essen und schlendert danach durch die Strassen. Kurz vor Ende des Romans fällt sein Name zum ersten Mal: »Max« sagte eine Frau hinter ihm« (Streeruwitz 2010: 230). Francesca hat ihn aufgespürt, ob absichtlich oder zufällig lässt der Text unbeantwortet, denn schon einen Augenblick später ist sie tot. Ein rückwärtsfahrender Lieferwagen überfährt sie, der Fahrer steigt aus, fährt dann aber weg. Ob es ein Unfall ist, bleibt offen. Er, Max, bleibt im Schock zurück. Sein Schock gilt jedoch nicht der Toten, von der er sich hingegangen wähnt. »Er musste sich zugeben, dass es paranoid war, eine Verfolgung anzunehmen. Aber dann war es noch viel paranoider, das alles als Zufall anzusehen und daraus zu schließen, dass der Zufall in seinen Diensten stand« (Streeruwitz 2010: 235). Francescas Tod ist ihm untrüglicher Beweis, dass sich seine Exfrau mit seinem schärfsten Kontrahenten zusammengeschlossen hat und die beiden seine Ermordung planen. Er flieht.

Der letzte Zufluchtsort, der ihm nun bleibt, nachdem seine Feinde seine Spur aufgenommen haben, ist sein im Bau befindliches Dreistockappartement am Südufer der Themse. Auf seiner Taxifahrt durch London wertet er die Geschehnisse schlussendlich als Erfolg: »Er jubilierte. Es war alles gescheitert, aber er hatte alles erreicht« (Streeruwitz 2010: 243). Mit neuem Namen und neuem Leben will er »Unordnung. Gefühle. Zwänge.« (ibd.) seines bisherigen Lebens abstreifen. Durch den Mordanschlag, der eigentlich ihm gegolten hätte, ist Francesca zum Opfer ge-

worden. Ihr Tod wird zum Mittel, sich von der Vergangenheit mit seiner Exfrau zu befreien. Die Magie der Trias der Bilder mit der Ehefrau in der Mitte ist gebrochen. »Er war ja nun frei. Er konnte endlich als Künstler leben« (Streeruwitz 2010: 248). Der Text endet vollkommen offen: In der unfertigen Wohnung packt er einen Sessel und ein paar Lederkissen aus, verzehrt eine Schokobombe, die er am Nachmittag erstanden hat, und imaginiert ein zukünftiges Leben. »Er konnte Kinder bestellen. Er konnte sich seine Kinder irgendwo machen lassen. Leihmütter. Was auch immer. Er konnte das alles allein schaffen« (Streeruwitz 2010: 247).

Kreuzungen lässt sich in einen Krisendiskurs einordnen, wie ihn Tholen in seiner Studie über Männlichkeiten in der Literatur ausmacht: Der Diskurs zeichnet sich dadurch aus, »dass diese Krise Resultat einer in vielen Bereichen wirkungslos gebliebenen Kritik an der Dominanzstruktur von Männlichkeit und vor allem an der kulturellen Hegemonie ihrer zentralen Repräsentationsfigur, des Subjekts, ist« (Tholen 2015: 47). Die Krise, in die der Protagonist gerät, enthält durch diese Dominanzstruktur grosse blinde Flecken. In einer Studie zu Männlichkeit im Finanzsektor spricht Connell von einer »sozialen Management-Maschine des heutigen Finanzkapitalmarktes« (Connell 2010: 19). Sie hält fest, dass diese Maschine die Menschen vom sozialen Milieu ihres früheren Soziallebens separiert: »Aufgrund dieses Entwurzeln und durch die machtvollen organisatorischen Strukturen [...] betäubt die Maschine ihre Manager hinsichtlich der Wahrnehmung der sozialen Konsequenzen ihres Tuns. Das Finanzkapital tendiert daher dazu, eine selbstgenügsame soziale Welt zu kreieren, in der die Logik der Profitabilität ungeprüft operieren kann« (2010: 20). Es sind diese Muster, die Streeruwitz in *Kreuzungen* aufnimmt und ausstellt: Der Protagonist ist innerhalb der Maschinerie des Finanzkapitals ganz an die Spitze gelangt, was seine Emotionen jedoch betäubt hat. Der Wille, seine Umwelt affektiv und sexuell gemäss der Logik der Profitabilität zu beherrschen, hat ihn gegenüber sich selbst wie auch gegenüber seiner Ehefrau fühllos gemacht und entwurzelt. Connell hält fest, dass Repräsentanten einer modernisierten patriarchalen Männlichkeit innerhalb der Managereliten oft von einem egalitären Geschlechterverständnis ausgingen, aber Geschlechterrollen in ihrem Privatleben sehr ungleich verteilten: »Sie haben Ernährer/Hausfrau-Familien geschaffen, fühlen sich wohl im Ausüben von Autorität« (Connell 2010: 11). Zwar habe sich die soziale Herkunft der Manager gegenüber der bourgeoisen unternehmerischen Männlichkeit früherer Generationen vervielfältigt. Doch »Autorität, heterosexuelle Heirat und die Kontrolle der Emotionen bleiben zentral für die Gestaltung von Praktiken, die unternehmerische Männlichkeit ausmachen« (Connell 2010: 22). Um zu wirklicher Unternehmermacht aufzusteigen, bedarf es einer Ehefrau »die [...] sich um Haus, Kinder und die emotionalen Bedürfnisse des Managers kümmert« (2010: 20). Der Protagonist in *Kreuzungen* ist gegenüber seiner eigenen Krise weitgehend blind. Die Facetten seiner Wahrnehmungsbetäubung, die seiner alles

umfassenden Profitlogik entspringen, werden im Folgenden in Verbindung mit sexuellen Scripts diskutiert.

6.2.3 Sexuelle Scripts in Kreuzungen

Sexuelle Scripts sind in *Kreuzungen* omnipräsent. Die expliziteste interpersonelle sexuelle Handlung der Hauptfigur, die sich auch zeitgleich zum Erzählstrom ereignet, ist die erste Szene im Bordell mit den »Asiatinnen«. Abgesehen von den voyeuristischen Szenen, wo er dem Kotkünstler Gianni bei seinen sexuellen Interaktionen zuschaut, finden keine sexuellen Handlungen in der Jetztzeit des Textes mehr statt. Umso präsenter sind sexuelle Fantasien und Erinnerungen. Je stärker sich der Protagonist von seiner Umgebung abschottet, sei dies während seiner Rekonvaleszenz in Venedig oder auf der Flucht und Abkehr von seinem bisherigen Leben in London, desto mehr verschwimmen die Grenzen zwischen Imagination und Realität in der Narration.

Die Sexualisierung aller gesellschaftlichen Verhältnisse durch die Hauptfigur lässt sich in das *sexing-up* der Kultur am Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert einreihen (vgl. Attwood 2006). Mit Gill (2016) ist das *sexing-up* von Weiblichkeit durch eine »postmoderne Sensibilität« gerahmt, die nach einem permanenten *make-over* verlangt, in dem sich weibliche Körper im Stil der Hochglanzmagazine als begehrenswert und makellos zu präsentieren haben (Gill 2016: 549ff.). So fordert die heutige Medienkultur von Frauen eine Selbstkolonisierung des weiblichen Körpers. Dies führt auch in den Begegnungen der Geschlechter zu einem *sexing-up* der gegenseitigen Wahrnehmung. Streeruwitz überzeichnet dieses Phänomen als Element einer Trivialkultur, die kritisch beleuchtet werden soll (Döbler 2004: 15). Als der Protagonist beispielsweise in Zürich die polnische Heiratsagentin kennenlernt, imaginiert er sofort, wie er sie vögeln könnte und in welchem Verhältnis seine Therapeutin dann zu Madame Zapolska stehen würde: »Mit Madame Zapolska wollte er eine dieser Freundschaften haben, bei der ein intensives Gespräch oder guter Sex austauschbar waren und ihm waren im Ehevertrag ja keine Beschränkungen auferlegt. Er konnte sich gut vorstellen, zwischen der Dr. Erlacher und Madame Zapolska die notwendige Beratungstätigkeit aufzuteilen. Die Frage war nur, ob er mit der Dr. Erlacher eine Beziehungserweiterung möglich machen wollte. Oder ob er in der Strenge der vorgeschriebenen Haltungen mit der einen nur sprach und mit der anderen nur vögelte« (Streeruwitz 2010: 152f.). Die Perspektiven der weiblichen Beteiligten kommen in seinen Überlegungen nicht vor: Imaginativ hat er es in der Hand, mit wem er wann vögelt oder nicht. Der Begriff Freundschaft, den er in dieser Fantasie verwendet, wird ironisiert, er wird rein utilitaristisch verwendet, auf den sexuellen Nutzen des männlichen Parts beschränkt. Das zugrundeliegende männliche sexuelle Script basiert auf Dominanz und männlicher Lustbefriedigung, auf der Kolonisierung des weiblichen Körpers. Gerade dies will die Autorin

in ihren Texten kritisch ausstellen, an dieser Stelle setzt sie das Mittel der Ironie hierfür ein. Gleichzeitig hat es sich auch Madame Zapolska zum Beruf gemacht, Frauenkörper warenförmig zu kolonisieren. Auf vignettenhaften Fotografien werden die Ehe kandidatinnen möglichst vorteilhaft präsentiert. Sie ist also nicht von der Kolonisierung anderer auszunehmen. Zu interpersonellen sexuellen Handlungen kommt es im Lauf der Romanhandlungen weder mit Zapolska noch mit der Dr. Erlacher. Die Textstelle illustriert, wie der Protagonist Begegnungen mit sexueller Potentialität auflädt, in der er als sexuelles Agens auftritt, das über seine weibliche Umgebung verfügt.

Mit Sigusch sind die sexuellen Scripts in *Kreuzungen* zwischen Paläo- und Neosexualitäten anzusiedeln (vgl. Kapitel 2.4). Die Neosexualitäten oszillieren zwischen normalisierten Formen wie »Solosex, Vaginal-, Anal- und Dildo-Koitus« und »anderen Sexwelten« oder »Spezialitäten« (Sigusch 2013: 537). Diese Spezialitäten sind im Text durch den Kotkünstler Gianni repräsentiert. Daneben spielen »die Asiatinnen« eine wichtige Rolle im Text, die sich als eine Form untergeordneter Weiblichkeit mit der westlichen Kolonialgeschichte verbinden lassen.

Auf der Folie von Simons *Postmodern Sexualities* (1996) ist die männliche Hauptfigur ein Repräsentant postmoderner Verunsicherung. Er hat es schwer, die anderen wie auch sich selbst emotional zu lesen, ohne dass er sich diese Verunsicherung eingesteht. Dies gilt schon für die Zeit, als er sich noch in der »nachbürgerliche[n] Neigungssehe« (Streeruwitz 2010: 150) mit Lilli befindet – mit Connell eine der Grundbedingungen, um im Finanzkapitalmarkt aufsteigen zu können. Die Blindheit gegenüber seinem Funktionieren innerhalb der sozialen Maschinerie des Finanzkapitals und sein Undoing Affect im Sinne einer dialogischen Empathie oder auch im Sinne eines ekstatischen Selbstverlusts in sexuellen Aktivitäten werden immer stärker, nachdem seine Familie auseinandergebrochen ist. Mit Tholen wird dieser Zustand der absoluten Selbstbezogenheit im Streeruwitzschen Bewusstseinsstrom abgebildet: »Auf dem Höhepunkt seiner Selbstbehauptung erstarrt der männliche Protagonist. Der konsequente Einsatz der Innenperspektive im Modus der erlebten Rede erzeugt einen Kosmos reiner männlicher Innenwelt, die keine Tuchfühlung mehr nach außen hat [...] Das Handeln des Mannes geht ganz auf im Begehren nach dem Mehr« (Tholen 2015: 61). Im Folgenden wird der Ko-Konstruktion und -Destruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in den sexuellen Scripts in *Kreuzungen* nachgegangen. Da intrapsychische und interpersonelle sexuelle Scripts im Bewusstseinsstrom des Textes nicht voneinander zu trennen sind, werden sie gemeinsam analysiert (Kapitel 6.2.4). Die Ebene der kulturellen Scripts lässt sich demgegenüber von den anderen beiden Ebenen unterscheiden, sie wird einzeln behandelt (Kapitel 6.2.5).

6.2.4 Intrapsychische und interpersonelle sexuelle Scripts

6.2.4.1 Die asiatischen Prostituierten

Mehrmals im Text taucht das innere Bild des Spiegel-Triptychons auf, das der Protagonist selbst als Metapher seines Verhältnisses zu den Frauen seines Lebens versteht: »An der Lilli liebte er das Gesicht und die Vorderseite. Die Rücken der kleinen Asiatinnen erhielten ihm die Vorderseite seiner Frau. Die drei Teile des Bildes waren es, die er in der Balance halten musste. Er jonglierte diese drei Bilder. Die Frau, die ihn anschrie und auf ihn einschlug in ihrem Hass. Der Rücken der ihn befriedigenden Asiatin. Und der Anblick seiner kleinen Mädchen« (Streeruwitz 2010: 7). Der Protagonist spiegelt sich sexuell also in drei Weiblichkeiten: als Gatte, als Freier und als Vater. Seine Frau kann nur jonglierend ausgehalten werden, wenn er immer wieder die »Blaue Pagode« aufsuchen kann, wo ihn zwei gesichtslose und sich von ihm abwendende Asiatinnen sexuell befriedigen. Asiatische Weiblichkeit wird hier typisierend kolonisiert. Haritaworn weist darauf hin, dass asiatische Frauen in westlichen zeitgenössischen Diskursen heterosexualisiert und gleichzeitig als hyper-feminin konstruiert werden (Haritaworn 2007: 270). Werde der Stereotyp der gehandelten Frau mit Sexarbeit verbunden, so werden diese asiatischen – bei Haritaworn thailändischen – Frauen vom Schutz vor Belästigung ausgenommen (Haritaworn 2007: 278). Diese asiatische Weiblichkeit rangiert in der gesellschaftlichen Hierarchie ganz unten. In ihrer Konnotation mit Sexarbeit wird sie marginalisiert und stigmatisiert (vgl. Goffman 1975 und Kapitel 5.1.4.1). Indem Streeruwitz »den Asiatinnen« keinen Namen gibt und sie in einer Verdoppelung auftreten lässt, werden die Frauen austauschbar. Auch sollen sie ihre Gesichter bei der Befriedigung des Klienten abwenden und den Spiegel im Raum mit einem Tuch verhängen. So repräsentieren sie die untergeordnete und unterdrückte Weiblichkeit per se, die nicht einmal mehr der Spiegelung von Männlichkeit in einem weiblichen Subjekt dient, sondern nur noch als Befriedigungsobjekt von hinten betrachtet werden will. Die asiatischen Prostituierten repräsentieren eine Weiblichkeit, die sexuell zu Diensten steht und weder über Gesicht, Stimme noch über eine Identität ausserhalb dieser Dienstbarkeit verfügt. Diese Weiblichkeit vermag das sexuelle Begehren des Protagonisten zu stillen und dabei die Kolonisierung des weiblichen Körpers in ihrem Extrem immer und immer wieder zu inszenieren. Die Bezahlung der sexuellen Dienstleistung verleiht ihm die gesamte Handlungsmacht, was sein Begehren wiederum nährt. Dabei werden nicht nur »die Asiatinnen« in Wien kolonisiert. Auch seine Finanzgeschäfte werden nach Asien verschoben (Streeruwitz 2010: 57), sein Reichtum wird dort generiert. Eurozentrische sexuelle und kapitalistische Ausbeutung Asiens verbinden sich also in dieser Figur des neokapitalistischen Front-Manns.

6.2.4.2 Gescheiterte »nachbürgerliche Neigungsehe«

Die Trennung und Scheidung von seiner Frau bildet die Folie des männlichen Protagonisten, sein neues Leben zu beginnen. Wenn auch die Trennung in seinem inneren Redestrom insgesamt als gewollt und als Freiheitsgewinn gerahmt ist, gibt es Brüche und Risse im Text, die als Symptome einer Krise gelesen werden können, die sich der Kontrolle des Protagonisten entziehen. Denn nicht er selbst, sondern Lilli führt die Scheidung herbei. Auch er bereitet diese Trennung zwar vor, doch sie handelt als Erste. Wie bereits erwähnt, lässt sie ihn in der Nacht der Trennung spektakulär verhaften und in Handschellen abführen.

Im Gegenteil zu »den Asiatinnen« verfügt Lilli sowohl über eine Stimme wie auch über ein Gesicht. Dieses Gesicht ist schon vor der faktischen Trennung zur Bedrohung geworden. Die eine Spitze ihres Spiegels fühlt er permanent über seinem Kopf: »Immer mit einer Ecke nach unten. Immer bereit, in seinen Schädel zu fahren. Er konnte sich sehen, mit dem Kopf gespalten und der Spiegel aus der Spalte ragend. [...] Schmerzen. Damit konnte man rechnen. Es war die Unversehrtheit, die es dann nicht mehr gab. Er wehrte sich gegen eine Versehrung« (Streeruwitz 2010: 14). Er will sich zwar von ihr trennen, aber er will nicht von ihr versehrt werden. Er will die Fantasie des unverletzlichen männlichen Subjekts aufrechterhalten. Dass die Bedrohung einer Versehrung seinem Schädel gilt, dem Sitz des Gehirns und somit auch dem Sitz des inneren Monologs über sein Verhältnis zu ihr, fasst metapoetisch die Unmöglichkeit der Unversehrtheit in die Metapher seines vom Spiegel gespaltenen Schädels.

Lilli repräsentiert daneben diejenige, deren Begehren nach immer mehr sein Handeln antreibt: »Der ungeheure Zwang, dieses Geld zu bekommen. Er musste dieses Geld bekommen. Die Summen, mit denen er Lilli halten konnte, wurden ungeheuerlich. Es war ein Wettlauf von ihren Vorstellungen« (Streeruwitz 2010: 8). Bei Beginn ihrer Beziehung hat Sex für sie beide »nicht genug sein können [...] Es war eine Raserei« (Streeruwitz 2010: 17). Seine Geschäfte bringen zwar riesige Summen ein, sie bergen aber auch das Potential, dass er jederzeit verhaftet werden könnte. Denn es hat auf seinem Weg nach oben auch Tote gegeben (Streeruwitz 2010: 57). Sex mit Lilli ist ein Mittel, seine Ängste zu bannen. »Damals hatte er immer alles im Griff behalten. Diese Zeit. Ohne Lilli. Das wäre nicht gegangen. [...] Damals hatten sie um Vergessen und Gewinnen gefickt. [...] Jede Woche eine Siegesfeier« (Streeruwitz 2010: 61). Lilli und der Protagonist scheinen ihr Begehren also gegenseitig durch die Anhäufung von Kapital beflügelt zu haben – auch der weibliche Part dieses Duos ist in eine kolonisierende Logik tief verstrickt und findet, so zumindest aus der Perspektive des männlichen Parts, sexuelle Befriedigung im immer weiter anwachsenden Kapital. Zwischen beiden findet keine Bewegung auf das Du hin statt, kein ekstatischer Selbstverlust in der sexuellen Begegnung (vgl. Butler 2009). Sie folgen beide der utilitaristischen Management-

Maschine der Profitabilität (Connell 2010: 20). Verhilft ihm Lilli als starke Partnerin, in die er sich schmiegen muss, um sich in ihr vor seinen Ängsten zu verstecken und neue Kraft schöpfen zu können zu seinem Aufstieg (Streeruwitz 2010: 62), so ordnet sie sich ihm nicht unter. Da sie von ihm gebraucht wird, fühlt sie sich auch mächtig. Für Leser_innen bleibt zu vermuten, dass sich die ehelichen Verhältnisse verschlechterten, weil er seine Machtfülle, je grösser sie wird, umso weniger teilen will. Auch schliesst Lillis Aufmerksamkeit für die Kinder, wie bereits erwähnt, ihn aus der Mutter-Kinder-Dyade aus. Auf praktischer Ebene hat sich das Paar durch das Manager-Hausfrau-Modell in eine Rollenaufteilung begeben, in der Lilli finanziell von ihrem Partner abhängig ist. Zeit, sich um die Töchter zu kümmern, hat er aufgrund seiner beruflichen Belastung keine. Das Bild der Töchter in der Spiegeltrias, wo er sie spielend, selbstversunken und ohne etwas von ihm zu wollen neben seinem Sofa imaginiert, ist denn auch sein liebstes Bild von ihnen. Er möchte sie ewig in diesem Alter und in dieser Rolle halten können, um sie zwar visuell zu kontrollieren, aber keine Kraft in eine aktive Vaterrolle investieren zu müssen. Als er in der Nacht der Trennung abgeführt wird, fühlt er sich als der Verrätene, als er Lillis Blick auf sich spürt: »er wusste jetzt, wie Judas Jesus angesehen hatte« (Streeruwitz 2010: 67). Er wird zur verratenen Heilsfigur, sie zur Verräterin. Als ihn die Polizisten auf dem Posten als potentiellen Gewaltverbrecher mit Gummihandschuhen anal untersuchen, sieht er Lilli direkt in diese Handlung involviert, obschon sie abwesend ist: »Und nun hatten sie ihm [...] die Arschbacken auseinandergezogen. Das hatte sie machen lassen. Das hatte die Lilli ihm antun lassen« (Streeruwitz 2010: 67). Es ist eine der Textstellen, wo die Konturen der sexuellen Fantasie und interpersonell erlebten Handlung fließend ineinander übergehen. So nimmt er ihr diese Szene sehr übel, indem er sich selbst als Jesus und sie als Judas stilisiert. Dennoch deutet er die Verhaftung auch positiv: »Der Bruch mit Wien. Sie hatte ihn für ihn erledigt« (Streeruwitz 2010: 69). Die affektive Energie aus der Kränkung durch ihren Verrat wird hier utilitaristisch für seine Loslösung von der Beziehung zu ihr eingesetzt. Zum Dank will er auf dem Dach des Hauses, in dem er bereits eine Wohnung zu ihrer Abfindung gekauft hat, für sie einen Pool einrichten. Dort soll sie nackt über Wien schwimmen, nur vom Flugzeug aus wäre sie zu sehen. »Der pool musste groß genug sein, dass sie im Kreis schwimmen konnte« (Streeruwitz 2010: 69). In seiner Imagination zieht seine Exfrau also nach der Trennung unendliche Kreise, nackt auf dem Dach schwimmend. Mit dieser Fantasie kann der Protagonist das Bild aus der Spiegeltrias in eine spiegelnde Wasseroberfläche bannen, ihm einen neuen Ort zuweisen. Auch dieser Ort unterliegt gänzlich seiner Kontrolle, da er ihn für sie bauen lässt und er als Scheidungsabfindung an sie seinem Kapitalfluss entspringt. Ihren Körper hat er so imaginativ jeglichem Zugriff anderer Männer entzogen, sie soll dort ihre Runden für ihn schwimmen und er kann aus der Vogelperspektive hin und wieder einen Blick auf ihre Nacktheit werfen.

6.2.4.3 Der gewalttätige und übergriffige Vater und die Missbrauchsgenealogie

Insgesamt wird Lilli im Roman nur schwer greifbar, da der innere Monolog des Protagonisten sich so stark um den Ehekonflikt dreht, in dem er seine eigene Position zu verteidigen hat. Ein Aspekt von ihr tritt jedoch deutlich hervor, im Gegensatz zu ihm erhält sie eine Genealogie und eine Geschichte. Und diese Geschichte ist von Gewalt und Übergriffigkeiten des Vaters geprägt: »Der Vater. Der sie geprügelte hatte. Der an der Hintertür der Wohnung gewartet hatte, bis sie nach Hause gekommen. Sich in die Wohnung geschlichen. Der sie zuerst gezwungen hatte, ihm ihr Höschchen zum Riechen zu geben. Und der daran geschnüffelt hatte und nach dem Geruch seine Entscheidung getroffen. Ob er zuschlagen oder nicht« (Streeruwitz 2010: 39). Als Lilli begonnen hat, sexuelle Erfahrungen zu machen, hat ihr Vater ihre Sexualität kontrolliert und gezüchtigt. Er hat an ihrer Unterwäsche gerochen und ihre Freier, wie er meinte, am Geruch ihrer Spermien erkannt. Der Vater sexualisiert sein disziplinierendes Verhalten gegenüber der Tochter in hohem Masse, so partizipiert er einerseits mit seinem Geruchsorgan an ihren sexuellen Handlungen und züchtigt sie andererseits brutal dafür. »Diese Tochter war ein Werkstück gewesen, das nach den Männern bearbeitet worden war. Nach dem Geruch der Männer waren die Hämatome und Stauchungen geformt« (Streeruwitz 2010: 43). Ihr zukünftiger Ehemann verurteilt das übergriffige Verhalten des Vaters – zumindest vorerst. »Er hatte sie da weggeholt. [...] Er hatte sie zu kaputt bekommen und sie hatte keinerlei Selbstrettungsimpuls gezeigt. Sie hatte sich nie gegen ihn gewehrt. [...] Sie hatte sich schon von ihrem Vater zerstören lassen. Er war auch darin nur der Nachfolger gewesen« (Streeruwitz 2010: 43). Dies ist einer der reflexiven Momente im Text, wo sich der Protagonist eines zerstörerischen Einflusses auf seine Gattin bewusst wird. Doch Lillis Verhältnis zu Gewalt ist paradox. Da ihr Mann sie nie schlägt, inszeniert sie Selbstverletzungen, die von aussen so wirken, als würde sie von ihm geschlagen. Dies gehört zu ihrer Strategie, ihn bei der Scheidung gewalttätig erscheinen zu lassen, um das Sorgerecht für die Kinder zu erhalten. Diese Selbstverletzungen können aber auch als ein Wiederholungszwang der Gewalterfahrungen mit dem eigenen Vater interpretiert werden, um der Aggression in ihrer Ehe einen körperlich sichtbaren Ausdruck zu geben. So, wie sie männliche sexualisierte Gewalt durch ihren Vater erlebt hat, will sie auch ihren Mann erscheinen lassen. Dieser Mechanismus scheint dem Protagonisten klar zu sein: »Diese höheren Töchter. Tempelprostituierte ihrer Väter und die einzige Strategie, die sie beigebracht bekamen. [...] Er ließ sie nicht in die gelernten Muster zurückfallen und er missbrauchte sie nicht selber. Er liebte sie von der Ferne und fasste sie nicht mehr an« (Streeruwitz 2010: 46). Dass sie seine sexuelle Verweigerung in der Ehe als Machtmissbrauch auffassen könnte, liegt jenseits seines Horizonts.

6.2.4.4 Selbstgenügsamkeit und hermaphroditischer Akt der Neugeburt

Nachdem er die Familienwohnung wie auch Wien verlassen hat, lässt sich der Protagonist in der Schweiz sämtliche Zähne ziehen. Sein Mund verwandelt sich dabei in seiner Selbstwahrnehmung »in eine schmerztoibende Vulva« (Streeruwitz 2010: 87) und er fragt sich: »Hatte er diese Maßnahme zu seiner eigenen Strafe ergriffen« (Streeruwitz 2010: 87). Gleichzeitig gesteht er sich ein, dass ihm dieser Eingriff gegen aussen die Legitimation zu einer Auszeit verleiht: »Seine Erschöpfung hatte mit dieser Maßnahme einen Grund bekommen. Er musste sich nicht sagen, dass er ein burn out hatte. Dass er an einem psycho-vegetativen Erschöpfungssyndrom leide. Er hatte sich eine Begründung verschafft und er würde am Ende die Zähne haben, die er brauchte. Gerade, klare, perlenfarbene Juwelle und kunstvoll zerstört« (Streeruwitz 2010: 87f.). Wie sich an dieser Stelle exemplarisch zeigen lässt, ist die Oberflächenspannung in *Kreuzungen* immer wieder gross. Bei der männlichen Hauptfigur setzt zwar ein Reflexionsprozess ein, der das Selbstverständnis von hegemonialer Männlichkeit punktuell erschüttert. Doch baut der Protagonist seine »Lebenslüge«, die mit Streeruwitz jeder biographischen Konstruktion anhaftet, im gleichen Zug weiter aus. Die selbst eingestandene Krise und Erschöpfung wird an eine Erholungsphase geknüpft, die einem ganz anderen Zweck dient: der Herstellung eines gegen aussen perfekten Körpers, der die Fantasie von Unverletzbarkeit, Makellosigkeit und Ganzheit des männlich rationalen Körpers (Shildrick 2005) mit den Mitteln der Künstlichkeit generiert. Wie in Kapitel 2.4. erläutert, ist das männliche aufgeklärte Selbstverhältnis in der Triebkontrolle an eine Selbstdisziplinierung gebunden, die Gewalt gegenüber sich selber einschliesst und Weiblichkeit hierarchisch unterordnet (vgl. auch Maihofer 1995: 113ff.). Mit der Metapher der schmerztoibenden Vulva wird die *vagina dentata* aufgerufen.²⁴ Zähne als potentielle Waffen, die in der Vagina imaginiert werden, repräsentieren im psychoanalytischen Verständnis die Kastrationsfantasie (Birke und Butter 2010: 64).²⁵ So stattet der Bewusstseinsstrom der männlichen Hauptfigur, die sich als rekonvaleszent in einen venezianischen Palazzo begeben hat, das männliche Subjekt metaphorisch mit dem weiblichen Geschlechtsorgan aus. Die Weiblichkeit des männlichen Mundraumes verliert jedoch ihre Verletzungsmacht: Er hat sich der Zähne entledigt, was ihm bleibt, ist eine schmerztoibende Weiblichkeit als Moment der Identifikation mit Weiblichkeit als Schmerz. Dieser Schmerz besetzt nun sein Begehren und lässt ihn in dieser »hermaphroditische[n] Maßnahme« (Streeruwitz 2010: 98) mit Weiblichkeit verschmelzen. Durch die Blutung, die vom Ziehen der Zähne ausgelöst wurde, hat er sich in seiner Wahrnehmung in der Klinik »eine Menstruation gekauft« – und Schmerzen: »Schmerzen. Das war offenkundig eine Notwendigkeit für Anfänge. Das war eine kulturelle Notwendigkeit. Das kam aus

24 *Vagina dentata* lat. für »bezahnte Vagina«.

25 Zur *vagina dentata* in der Literatur vgl. auch Creed (1993: 105ff.).

der Geburtsmetapher« (Streeruwitz 2010: 88). Die Risse in der Schale der hegemonialen Männlichkeit werden hier überdeutlich. Indem er den Schmerz weiblich besetzt und die Massnahme als »hermaphroditisch« benennt, verleibt er sich Weiblichkeit im Moment der Krise und des Schmerzes ein. Dies ist die Bedingung, sich selber neu gebären zu können. Da er »nichts von seiner Herkunft gewusst hatte, war er nicht festgelegt gewesen« (Streeruwitz 2010: 100). Sein Mangel gegenüber Lilli, ein gesellschaftlicher Aufsteiger von ganz unten zu sein, den er durch die Ehe mit ihr wettgemacht hat, wird hier ins Positive gewendet. Retrospektiv kommt er zum Schluss, dass sie selbst ihn als einen Aufsteiger aus der »Strenge des Aristokratischen« (Streeruwitz 2010: 83) ausgeschlossen habe, und weist ihrer Herkunft die Ursache dafür zu, dass sie nie ganz ineinander aufgegangen seien. »[A]lles das, was so eine Rilke-Strophe versprach. Das war das nie gewesen« (ibd.). Indem er sich von ihr trennt und sich an einen Sehnsuchtsort wie Venedig begibt, kann er nostalgisch die vergangene Liebe mit Lilli erinnern. Und diese Liebe ist aus seiner Sicht sein Werk gewesen: »Seine Arbeit, dass das als Liebe gegolten hatte. Dass das als Liebe gelten hatte können. Vor ihnen beiden und vor der Welt« (Streeruwitz 2010: 85). Diese Liebe hat er nun besiegt, wie er sich auf seinem Ruhebett in Venedig versichert. Er hat sich gerade noch rechtzeitig von Lilli abgetrennt.

6.2.4.5 Kotkunst und Voyeurismus

In Venedig bringt der unerwartete Gast Gianni, der Kotkünstler, weitere Aspekte einer postmodernen Neosexualität in den Text ein. Venedig zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist mit Henry James und Thomas Mann ein Sehnsuchtsort einsamer, westeuropäischer literarischer Männerfiguren, deren Eros in dieser feucht modrigen Lagunenstadt mit Todessehnsucht, Krankheit und Dekadenz verbunden wird.²⁶ Der Protagonist lässt sich die gesammelten Werke von Henry James nach Venedig senden und wählt eine Wohnung im Stil von 1910, um »vor den Ersten Weltkrieg zurück[zugehen]« (Streeruwitz 2010: 82). So begibt er sich imaginativ in das Venedig des beginnenden 20. Jahrhunderts, da auch die Innenausstattung seines Palazzos diese Zeiten aufruft. In diesem Szenario der letzten Jahrhundertwende lässt Streeruwitz Gianni seine kunstvollen Körperausscheidungen produzieren und Analverkehr praktizieren. Sigusch zufolge sind sexuelle Handlungen mit Kot heute entpathologisiert (Sigusch 2013: 537). Nichtsdestotrotz sind Exkreme nach wie vor mit Ekel besetzt und ich pflichte Kraft bei, dass Streeruwitz mit dieser Figur provoziert: »Streeruwitz schockiert, indem sie die Ausscheidungs-

26 Siehe z.B. Meine, Blamberger, Moll und Bergdolt (2014). In diesem Sammelband zu Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne finden sich sowohl Beiträge zu Henry James wie auch zu Thomas Mann. Vgl. hierzu auch Kraft (2014: 555).

produkte seines Körpers weitläufig ausmalt« (Kraft 2014: 555).²⁷ Gianni erhält im Gegensatz zum Protagonisten eine Geschichte. Sein erotisch künstlerisches Verhältnis zum eigenen Kot wird mit Haft und Folter in seinem kommunistischen Herkunftsland erklärt. Er ist nach Venedig geflohen und widmet sich nun nur noch seiner Kotkunst. »Es war eine kunstvolle Regelzerstörung« (Streeruwitz 2010: 120), gerade deshalb vermag sich die Hauptfigur mit dem Künstler zu identifizieren. Um seine Kotkunst zu perfektionieren, holt sich Gianni immer wieder Frauen in die Wohnung, obschon er sie prinzipiell für störend hält. Mit Sigusch können die sexuellen Handlungen von Gianni und seinen Sexualpartnerinnen als typisch für Neosexualitäten charakterisiert werden: Die Handlungen sind kalkuliert, weitgehend konfliktfrei, kinderfern sowie den sogenannten Partialtrieben und der Selbstbefriedigung sehr nah (vgl. Sigusch 2013: 527). Es ist für Gianni kein Problem, bei Bedarf die geeignete Touristin zu finden, die ihm willig folgt, um mit ihm Sex zu haben: »Gianni bekam die Frau immer, die er sich ausgesucht hatte« (Streeruwitz 2010: 121). Die anale Penetration ist dann Höhepunkt des langen sexuellen Rituals, das die Frauen so weich macht, dass sie »widerstandslos schlüpfzig selbstverständlich wurde[n]« (Streeruwitz 2010: 122). Die rekonvaleszente Hauptfigur schaut derweil von seinem Tagesbett aus zu. »Zufrieden und satt, als wäre er es gewesen« (Streeruwitz 2010: 123). Sein Voyeurismus erweist sich, mit Sigusch, eher als wohlüstig denn als wollüstig. Unaufgeregt kommt der Protagonist durch das ihm gebotene sexuelle Schauspiel zur sexuellen Sättigung. Und durch die anale Penetration einer willigen Frau, in einem sexuellen Akt, der nicht zeugend sein kann, erhält Gianni Stuhl genau die Form, die er sich wünscht. Kotkunst und Sexualität sind in dieser Figur also untrennbar miteinander verbunden. Nahrungsaufnahme und Exkremate sowie Austausch von Körpersäften in der Sexualität werden zum Gesamtkunstwerk Mensch, der ausserhalb der Kreisläufe von Verzehr, Ausscheidung und Austausch von Substanzen keine Bedeutung für diesen Künstler hat.

Der Protagonist fasst grosse Zuneigung zu diesem Mann, der sich ungefragt bei ihm einquartiert hat. In den voyeuristischen Szenen, wo er den Bewegungen des nackten Gianni folgt, ihm beim Sex oder auch beim Ausscheiden seiner Exkremate zuschaut, wird ein verhaltenes gleichgeschlechtliches Begehren fassbar, das den Rekonvaleszenten auf der Tagescouch wohligh beflügelt. Doch eines Tages ist Gianni verschwunden. Und die Reise der Hauptfigur geht, nach einer vergeblichen Suche, weiter.

27 Kraft (2014: 255f.) sieht hier eine Kritik an zeitgenössischer Kunst durch Streeruwitz formuliert.

6.2.4.6 Ehevertrag und In-vitro-Befruchtung

In Zürich angekommen, formuliert er gegenüber der Heiratsvermittlerin seine Vorstellungen, die seine Fehler der ersten Ehe wettmachen sollen: »Diese neue Ehe sollte ein reiner Vertrag sein, der keinen Beteiligten in keinem Augenblick über irgendetwas im Unklaren ließ. Diese nachbürgerliche Neigungsehe. Die war geschheitert« (Streeruwitz 2010: 150). Er intendiert eine Rückkehr in viktorianische Zeiten, worunter er versteht, dass er sich mit seiner Ehefrau weder über Persönliches noch über Geschäftliches austauschen will – dafür verfasst er einen »Knebelvertrag« (Streeruwitz 2010: 150). Auch für Hetty und Netty wie für die neuen Töchter, die er zeugen möchte, steht fest: »Keine Rederei darüber, wie sie etwas fanden. Was sie dazu empfanden. Wie sie sich fühlten. Warum sie etwas dachten« (Streeruwitz 2010: 151). Über innere Beweggründe sowohl der neuen Gattin wie auch der Töchter will er im Dunkeln gelassen werden. Denn auch er »behielt ja alles innen. Keine konnte über seine Trias der Spiegel etwas wissen« (Streeruwitz 2010: 150). Und obschon die Ehekandidatin in dieses Arrangement prinzipiell einwilligt, können sie sich über einen Punkt nicht einigen. Wie bereits erwähnt, besteht sie auf In-vitro-Fertilisation und will keinen direkten Sex (Streeruwitz 2010: 153f.). Gerade dieser Punkt ist ihm aber wichtig. Für eine Erklärung der Wichtigkeit von interpersonellem, körperlichem Sex lässt die Autorin Kapitel 9 mitten im Satz abbrechen: »Es doch so« (Streeruwitz 2010: 157). Der Roman geht dann in zwei möglichen Fortsetzungen weiter: Kapitel 10 und Kapitel 9 (Fortsetzung). Auf Kapitel 10, das in einer Retrospektive ein romantisches Script aufruft, gehe ich weiter unten ein. Formal wird hier die Fragmentierung des männlichen Subjekts in die Struktur des Romans aufgenommen. So erinnert sich der Protagonist hier, in diesem fragmentarischen Zwischenkapitel, noch ein letztes Mal an eine leidenschaftliche Liebe, die Affekt und körperliches Begehren vereint. In Kapitel 9 (Fortsetzung) werden in der Jetztzeit des Romans die Ehevertragsverhandlungen weiterdiskutiert. Der Protagonist wird von seiner Therapeutin aufgeklärt, dass er sich in seiner Männlichkeit verletzt sehe durch die Vorstellung, dass die Eizelle bei In-vitro-Fertilisation durch eine spitze Injektion und nicht durch sein Eindringen befruchtet werde (Streeruwitz 2010: 165). Er einigt sich mit ihr, bezüglich der Zeugung seiner zukünftigen Töchter noch einem magischen Denken verhaftet zu sein, obschon er sich eine Beziehung ohne Gefühle wünsche. Die neosexuellen Scripts jenseits von Reproduktion und Identifikation stossen hier bei ihm an eine Grenze. Obschon er also noch von einem magischen Denken bestimmt ist, was seine männliche Zeugungsfähigkeit betrifft, bringt ihn dies nicht davon ab, seine nächste Ehe durch die Verträge seiner Kontrolle ganz unterstellen zu wollen: »Verträge. In alle Richtungen Verträge. Der Gedanke füllte ihn mit einem kühlen Gefühl eines Geordnetseins« (Streeruwitz 2010: 183). Connell führt in seiner Untersuchung des Massenfinanzgeschäfts an: »Die meisten Tätigkeiten [...] sind geordnet und kon-

trolliert und ein großer Teil von unternehmerischer Arbeit wird darauf verwendet, genau dies sicher zu stellen« (Connell 2010: 22f.). Es ist diese Logik, die der Protagonist in seinen Ehevertrag einbringt, um sich ein kontrolliertes Gelingen zu sichern. Doch droht der Vertrag an seinen im Magischen verhafteten Vorstellungen ehelicher Sexualität zum Zweck der Fortpflanzung zu scheitern und werden die Verhandlungen dadurch in eine Krise geführt. Der Ausgang dieser Krise ist im Verlauf des Romangeschehens nicht für ihn, sondern für seine Ehekandidatin fatal. In der äusserst kurzen Szene ihres Todes in London hat sie sich zu sehr auf Max konzentriert, sie hat den Lieferwagen nicht kommen sehen, der sie überfährt. Eine Bewegung auf den Protagonisten zu und die Nennung seines Namens hat für sie tödliche Konsequenzen. Der Roman gibt nicht preis, in welchem Verhältnis sich die Ehekandidatin zum Protagonisten sah und ob sie ihm gegenüber tatsächlich böse Absichten verfolgte. Die Narration verbleibt in seiner Perspektive, er ist sich ihrer bösen Absichten gewiss. Metaphorisch kann ihr Tod jedoch als Folge ihrer Bewegung auf ihn zu und die Nennung seines Namens gedeutet werden: Sich diesem neokapitalistischen Front-Mann zu nähern, erweist sich für sie als tödlich. Er interpretiert ihren Tod als ihr Opfer für ihn: Sie ermöglicht ihm dadurch, sich vom Spiegelbild seiner Frau zu befreien. Er ist sich sicher, dass Francescas Ermordung eigentlich als Anschlag auf seine Person geplant war und Lilli zuzuschreiben ist. Erst die Annahme der Gewalttätigkeit seiner Exfrau macht es ihm möglich, die Magie der Verbindung zu ihr gänzlich zu kappen.

6.2.5 Kulturelle sexuelle Scripts

6.2.5.1 Heterosexualität und der Missbrauch der Frauen

In Venedig, in seiner voyeuristischen Beobachtung von Gianni, erkennt der Protagonist unvermittelt das kulturelle Geschlechtermuster in der Sexualität: »Er lag da und verstand alles von der Notwendigkeit der Heterosexualität. [...] Gianni wollte alles umsonst. Es durfte nichts etwas kosten. [...] Die Frauen fanden das alles natürlich. [...] Alles geschenkt. Die Frauen hätten dann eine Liebe zurückgeschenkt, wenn es ihnen gestattet worden wäre. [...] Ein Stricher hätte sich etwas ausgedacht, diese Quelle auszubeuten. Und irgendein anderer Mann hätte sein eigenes Vergnügen im Sinn gehabt. Ein so glatter Missbrauch. Den hätte ein Liebhaber nicht akzeptiert. Es war strukturell, dass es Frauen waren« (Streeruwitz 2010: 124f.). Das weibliche sexuelle Script in der Heterosexualität, immer als Gebende zu agieren und keine Gegenleistung zu erwarten, wird hier in mehrfacher Hinsicht gebrochen. Einerseits mag die Benennung von Missbrauch durchaus als Kritik des Protagonisten an sexuellen Geschlechterverhältnissen in der Gesellschaft gelten, auch wenn er als Person diese Verhältnisse selber reproduziert. Andererseits ist dieser Protagonist ein im höchsten Masse unzuverlässiger Erzähler und gerade Gianni eine anti-patriarchale Figur. Gianni benützt die Frauen zwar für seine Kotkun-

aber der sexuelle Akt ist nicht gewaltförmig, er basiert auf neosexuellem Konsens. Die sexuelle Begegnung bleibt rein körperlich, wie bereits erwähnt, ist sie in einem neosexuellen Sinn utilitaristisch und selbstbezogen für beide Parteien und Gianni geht keine emotionale Beziehung ein, die er missbrauchen könnte. Die Frauen müssen nach dem sexuellen Akt die Wohnung sofort wieder verlassen. Auch fließt kein Geld, seine gesamte Kotkunst wie auch seine sexuellen Handlungen sind von Geld vollkommen abgetrennt, »Gianni wollte alles umsonst« (Streeruwitz 2010: 125). Er lässt sich zwar vom Gastgeber jeweils zum Essen einladen. Doch das verdaute Produkt dieser Einverleibung erhält dieser von ihm zurück – in Form von Kotkunst. Damit bildet Gianni eine eigentliche Gegenfigur zur Hauptfigur von *Kreuzungen*: Sexualität ist beim Protagonisten immer mit Geld verstrickt, sie kostet diesen immer etwas – sei es der Preis einer Prostituierten, sei es die Anhäufung von Kapital, die in der sexuellen Beziehung zu seiner Frau als Stimulans wirkte, oder seien es die Kosten für die Ehekanidatin, die er buchstäblich einkauft. Insofern erkennt er beim Beobachten von Giannis sexuellen Handlungen zwar ein Muster weiblicher sexueller Scripts; es ist jedoch ein Muster, das er selber reproduziert. Die Verbindung zum männlichen Machtanspruch, der mit der Macht des Geldes zusammenhängt, bleibt ein blinder Fleck seiner Reflexion, die er keineswegs mit eigenem Handeln verbindet.

6.2.5.2 *Male gaze*: Auf den Spuren der geheimnisvollen Frau in Venedig

Nachdem Gianni plötzlich verschwunden ist, erblickt der Protagonist in einem Vaporetto eine Frau, die dasitzt, als würde sie für einen Film der 1950er Jahre aufgenommen. Sie wirkt auf ihn unerreichbar und von ihrer Umgebung unberührt (Streeruwitz 2010: 139). In seiner Faszination für sie fragt er sich, ob sich Gianni in diese Frau verwandelt habe: »Diese Frau war Gianni« (Streeruwitz 2010: 140). In einer Überblendung mit Gianni, der verschwunden ist und den er sucht, nimmt er das literarische Motiv der Suche nach dem Objekt des Begehrens im Venedig von Thomas Mann²⁸ auf. Ein Motiv, das bei Mann von Dekadenz, Todessehnsucht und Untergang begleitet ist und den homoerotisch umgetriebenen Protagonisten der Erzählung zum Schluss untergehen lässt. Bei Streeruwitz stellt die männliche Hauptfigur angesichts dieser geheimnisvollen und abweisenden Frau fest: »Er beehrte diese Frau. Oder es beehrte sich etwas. Und bekam er nun so seine Wünsche wieder zurück. War das Giannis Geschenk« (ibd.). Im für diese Autorin typischen Staccato und in unklaren Frageformen wird sein Begehren nach dem nun verlorenen Gianni mit seinem plötzlich erwachenden Begehren nach der Unbekannten überblendet. Eine unvermittelte Erektion ist für ihn Zeugnis dafür, dass er bereit für neue sexuelle Abenteuer ist: »Er saß da und fühlte sich reich« (ibd.). In der Reminiszenz an die sehnsüchtige Verfolgung eines Objekts des Begehrens

28 Vgl. Thomas Mann *Der Tod in Venedig* (1986).

in Venedig gewinnt er sein Begehren zurück. Dabei vermeidet er es, der gegenüber sitzenden Frau ins Gesicht zu sehen, nur ihr Profil will er sehen können. Als sie an ihm vorbeigeht, senkt er den Blick. Sein *male gaze*, der mit Mulvey (2012: 301) sein Begehren fragmentierend mit bestimmten Körperteilen speist – mit den Wangenknochen, der schlanken Gestalt oder auch den wohlgeformten Beinen –, will keinesfalls in Dialog treten mit seinem weiblichen Gegenüber, will keinen Blick zurückerhalten. Mulvey (2012) weist darauf hin, dass das Moment der Spiegelung für die cineastische Schaulust von grundlegender Bedeutung ist. Die Zuschauenden können sich in das Dunkel des Vorführungsraums zurückziehen und sich in den Figuren auf der Leinwand und deren Blickregime spiegeln. Blicken die Figuren in die Kamera, treten sie fiktiv in Dialog mit den Zuschauenden, dies ist ein zentrales Moment für die Schaulust in dieser Spiegelung. Weil der Protagonist seinem Objekt des Begehrens nicht in die Augen schauen will, wird die Möglichkeit eines Blicks von ihr zu ihm zurück gekappt. Damit unterbricht er den drohenden Verlust des Egos, der dieser Spiegelung innewohnt (Mulvey 2012: 299ff.). Monologisch wird das Objekt des Begehrens allein im Blickregime des Sehenden erschaffen. Als die Frau aus dem Vaporetto aussteigt, nimmt er ihre Verfolgung auf, heftet sich an ihre Fersen, ihr Gang beeindruckt ihn. Sie geht aufrecht und sicher (Streeruwitz 2010: 144). Doch in einem unachtsamen Moment verliert er sie aus den Augen. So bleibt ihm nur die Reflexion über die versäumte Möglichkeit, diese Frau an der Hand zu nehmen und aus ihrem Leben in seines zu führen, eine Frau, die ihn wohl nie wahrgenommen hat (Streeruwitz 2010: 146f.). Auch diese Reflexion endet mit ihrem Vergleich mit Gianni: »Was immer sich mit dieser Frau ergeben hätte, und wenn sie Gianni gewesen wäre. Er hätte immer bezahlen müssen. Er konnte ja nichts anderes. Und damit alles« (Streeruwitz 2010: 146). Die Sehnsuchtsfantasie, die sowohl an die Homoerotik des Venedigs der Moderne bei Thomas Mann wie auch an die Frauenbilder der Filme der 1950er Jahre erinnert, wird hier eingeholt von seiner Reflexion darüber, was er ihr (oder auch Gianni) hätte bieten können: Geld. Dies ist alles, was ihn ausmacht. Die soziale Profitmaschine des Finanzkapitals dominiert auch sein Selbstbild. Und dieses Selbstbild erweist sich weder mit dem Venedig von Thomas Mann, das eine homoerotische Sehnsucht inszeniert, noch mit den Frauenfiguren der Filme der 1950er Jahre, die mit Mulvey (2012) den Inbegriff des *male gaze* verkörpern, als vereinbar.

6.2.5.3 Fragment einer Sprache der Liebe

Eine weitere Form des Begehrens wird als Reminiszenz in den Text eingeführt, fügt sich dann aber ebenfalls als eine verpasste Möglichkeit in den Bewusstseinsstrom ein. Das eingeschobene Kapitel 10 bietet eine mögliche Lesart dafür, weshalb sich der Protagonist nicht auf eine In-vitro-Befruchtung mit der Ehekandidatin einigen will. In einer Rückblende in die Jugend der Hauptfigur ruft es eine Szene auf.

Als junger Student geht der Protagonist auf seinem Heimweg unter einem offenen Fenster vorbei und wird Zeuge eines Telefongesprächs, das ein von Begehren angefülltes Sehnen nach dem Gegenüber zum Ausdruck bringt: »Zu dir«, sagte die Frau« (Streeruwitz 2010: 159). Es ist eine Szene, wie sie Roland Barthes in *Fragmente einer Sprache der Liebe* beschreibt (1988: 196f.), wo sich die Kraft des Sehns nach einem abwesenden Gegenüber auf den ungesehenen Lauschenden überträgt. Er ist tief berührt, und die zwei Worte lassen sein Begehren hochschnellen: »Er hatte in diesem Augenblick die Lust verstehen müssen, sich einer Person in einem langen Tanz des Fleisches und der liebevollen Zerstörung vollkommen zu bemächtigen. Aber er war nicht gemeint gewesen« (Streeruwitz 2010: 160). Seine Initiation in eine Sprache der Liebe, die ein ekstatisches Begehren und einen Selbstverlust ausdrückt, geschieht also vermittelt, als imaginatives Script, dem er als ungesehener Beteiligter lauscht. Er ist nicht gemeint. Dieses Script trägt Spuren der Zerstörung, er ist sich der Dekomposition des Selbst in einer ekstatischen Hingabe an ein Du sofort bewusst (vgl. Kapitel 2.5 und Butler 2009). Der retrospektive Einschub lässt nichtsdestotrotz die Kraft der Gefühle aufscheinen, als eine Erinnerung an ein Begehren, das mit Butler (2009) sowie Sedgwick und Frank (2003) auch affektiv erfüllt ist. Er fragt sich, ob er eine Chance verpasst hat, ob er sich um diese Frau hätte bemühen sollen. Doch sie wird nie von ihm erfahren, er geht ohne Kontaktaufnahme seines Weges. Als Reminiszenz an eine Sehnsucht, die er in seiner Jugend einmal erahnt hat, verklingt dieser Einschub. Dieses Script existiert zwar noch in einem Erinnerungsfragment seines Selbst, es lässt aber keine Hoffnung aufkommen, er könnte einmal der Angesprochene eines »zu dir« sein wollen. In seinem jetzigen Leben richtet er sein Begehren im Rahmen der Finanzwelt auf Kapitalakkumulation, hier wähnt er sich unversehrbar.

6.2.5.4 Psychoanalyse in Komplizenschaft mit Hegemonie

Die Psychoanalytikerin, die Dr. Erlacher, ist die »Regielehrerin« des Protagonisten: »Sie war es, die die Erzählung von Anfang und Ende ins Spiel gebracht hatte und ihm beigebracht, dass die anderen danach funktionierten« (Streeruwitz 2010: 137). Die Psychoanalytikerin lehrt ihn die Regeln »der anderen«, die Kulturtechniken des Psychischen, die er als jemand von ganz unten in seiner Selbstwahrnehmung nicht kennt. Der Protagonist sieht die Psychoanalyse in erster Linie als eine Machttechnik, die ihm hilft, seine Frau zu besiegen. Er setzt sie strategisch ein, um die anderen zu durchschauen und nicht, wie das »die anderen« und auch seine Therapeutin selbst verstehen, um sich selber besser zu verstehen. Der Protagonist gibt sich in den Therapiesitzungen nicht ganz preis: Sein grösstes Problem, das Spannungsverhältnis der drei Bilder, repräsentiert durch Lilli, die Asiatinnen und die Töchter, benennt er der Psychoanalytikerin gegenüber nicht, obschon er sowohl über seine Besuche des Bordells, über seine Töchter, über seine Gattin wie auch

über sein Sexualleben mit ihr spricht. Dabei ist er überzeugt: »Keine konnte über seine Trias der Spiegel etwas wissen« (Streeruwitz 2010: 150), auch die Dr. Erlacher nicht. Seine Therapeutin ist in seiner Wahrnehmung seine Komplizin, ohne es zu wissen (Streeruwitz 2010: 9). Da er auch sie bezahlt, fühlt er sich in einer Machtposition ihr gegenüber: »Es war ein Vergnügen, die Dr. Erlacher zu bezahlen. Er war gern der aufgespießte Käfer unter ihrem Mikroskop. Er bemühte sich gern, die richtigen Zappler vorzuführen. Die richtigen Fluchtbewegungen. [...] Er musste sie immer wieder von Türen wegholen, durch die sie nicht gehen sollte« (Streeruwitz 2010: 40f.). Obwohl er feststellt, dass er sich in den Gesprächen mit ihr immer wieder auf ein emotional gefährliches Terrain begibt, ist er doch überzeugt, immer die richtigen Ausweichmanöver zu gestalten. Wenn er sein Ziel erreicht haben und sich von seiner Frau getrennt haben wird, will er die Therapeutin nicht mehr, so seine Überlegungen zu Beginn des Romans. Er überlegt auch, ob er sie dann aufgrund ihres Wissens umbringen lassen müsse, lässt diese Frage aber unbeantwortet (Streeruwitz 2010: 22). Später im Roman will er, dass sie Zeugnis ablegt über seinen Fall: »Ihm blieb die Dr. Erlacher. Er würde eines Tages als Fallstudie vorliegen. Das war nicht die schlimmste Form von Biographie« (Streeruwitz 2010: 215).

Im Lauf der Erzählung ist sie immer wieder sein imaginiertes oder auch per Telefon beratendes weibliches Gegenüber, sie ist seine einzig verlässliche Gesprächspartnerin im gesamten Text. An einer Stelle scheint eine Differenz zwischen ihr und ihrem Patienten auf: »Sich nicht finden können, das war die Formulierung für die Dr. Erlacher. Für ihn hieß dieser Satz, sich nicht finden müssen. Für ihn entschied sich die Freiheit zwischen ›nicht können‹ und ›nicht müssen‹. Das war luxuriös« (Streeruwitz 2010: 168). Sich nicht finden wollen, so lässt sich hier ergänzen, gehört zum Selbstbild dieses Repräsentanten hegemonialer Männlichkeit, der sich auch gegenüber seiner Therapeutin gerade darin als frei empfindet, das Recht zu behalten, sich nicht finden zu müssen. Denn sich selbst zu finden würde auch bedeuten, sich mit seinen Gefühlen jenseits von Kontrolle und Beherrschung auseinanderzusetzen.

6.2.6 Palimpsestische Lektüre: Von Hypersexualität zu Asexualität – Paranoia des Geschlechterverhältnisses

Streeruwitz zeichnet ihren Protagonisten als ein Extrem eines monologisch autoritären Subjekts mit einem entgrenzten Herrschaftsanspruch über Gefühle und Begehren seiner selbst und anderer. Das praktizierte Undoing von Affekten, das sich vor allem darin zeigt, Gefühle ausserhalb einer Profitorientierung abzulehnen, erweist sich im Lauf der Erzählung für den Subjektivierungsprozess als krisenhaft und zum Schluss von paranoiden Ängsten gezeichnet. Doch diese Krise wird vom Protagonisten ignoriert. Die Autorin exponiert die Dominanzstruktur von he-

gemonialer Männlichkeit als monologische Selbstbezogenheit, als Beziehungslosigkeit und vermeintlich emotionale Beherrschtheit, die sich mehr und mehr als schwarze Löcher entpuppen, die im Text eine immer grössere Macht der Leere entwickeln und darin den Anti-Diskurs aufscheinen lassen (Kedveš 2004: 22).

Kreuzungen weist eine reparative Kraft von Sexualität zurück, darin ist der Roman dystopisch, und insofern ist Streeruwitz mit Jelinek vergleichbar. Die Dystopie liegt aber weniger am prinzipiellen menschlichen Faschismus in den Beziehungen (Jelinek 1983: 49ff.), sondern in der alles durchdringenden neokapitalistischen Profitorientierung aller Beziehungen des Mannes, der als Repräsentant hegemonialer Männlichkeit im Zentrum dieses Romans steht. Romantische Liebe oder ein Sehnsuchts-Frauenbild aus einem Film aus den 1950er Jahren klingen zwar noch als Ahnungen an – in Venedig auf den Spuren einer Frau, die vielleicht auch ein Mann ist, oder in seiner Jugend unter einem Fenster, als er eine Telefonstimme hört. Es zieht ihn erinnernd zu einem kulturellen Script, wo der *male gaze* und das ekstatische Selbst für Männer noch denkbar waren; dann verliert er diese Spuren wieder und hält sie für verpasste Chancen.

Reparative reading der Welt ist nach Sedgwick eine Möglichkeit, »to organize the fragments and part-objects« (Sedgwick 2003a: 146), also Fragmentierungen und Teil-Objekte des Subjekts wieder in Einklang zu bringen. Eine paranoide Lektüre der Welt hingegen ist antizipatorisch, reflexiv und mimetisch, eine Theorie negativer Affekte, die auf Aufdeckung vertraut (Sedgwick 2014: 365). Zur Charakterisierung der paranoiden Lektüre als reflexiv und mimetisch führt Sedgwick aus: »Um Paranoia zu verstehen scheint es notwendig, sie zu imitieren, und umgekehrt scheint sie nur durch Imitation zu verstehen. Der Vorschlag, den die Paranoia unterbreitet, lautet sowohl ›Alles, was du (mir) tun kannst, kann ich noch ärger‹ als auch ›Alles, was du (mir) tun kannst, kann ich zuerst – mir selbst – tun.« (Sedgwick 2014: 366, Hervorhebungen im Original). Der Protagonist von *Kreuzungen* gerät nun immer tiefer in die Spirale einer paranoiden Lektüre der Welt. Damit kreist er immer narzisstischer um sich selbst, es geht mehr und mehr darum, wer wem was antun kann, einschliesslich sich selbst. Ein dialogisches Verhältnis zur Welt und zum weiblichen Geschlecht wird stets unmöglicher. Dies zeigt sich beispielsweise in seiner Vorstellung, mit der Ehekanidatin einen Ehevertrag zu schliessen, der »alles« regelt und der einen Austausch über Gefühle aus der Beziehung ausschliesst. Mit Connell hat die Management-Maschine eine für den Protagonisten selbstgenügsame soziale Welt kreiert, in der die Logik der Profitabilität ungeprüft operieren kann (Connell 2010: 20). In einem reflexiven Moment hält der Protagonist fest: »Da war kein Platz für eine Entwicklung. Gerade für die Männer nicht« (Streeruwitz 2010: 100).

In einer Replik auf Sedgwicks (2003a) Ausführungen zu *paranoid* und *reparative reading* bringt Heather Love ein, dass eine doppelte Bewegung, eine Verbindung von *reparative* und *paranoid reading* aus Sicht von Affekten und Begehren wichtig

ist: »There is risk in love, including the risk of antagonism, aggression, irritation, contempt, anger – love means trying to destroy the object as well as trying to repair it« (Love 2010: 239). Geteilte Gefühle (shared affects) sind das verbindende Element zwischen Paranoia und Reparation: »Paranoia is a mode of anxiety about what might happen to you; reparation is also grounded in anxiety« (Love 2010: 239). Die Hauptfigur in *Kreuzungen*, der neokapitalistische Front-Mann (Tholen 2015: 59), schliesst eine reparative Sicht auf die Welt jedoch aus und versucht ihre Ängste über eine paranoide Kontrolle der Welt zu beherrschen. Für ihn ist nur noch der destruktive Aspekt von Begehren und Affekten wahrnehmbar, sein auf Profit ausgerichteter Bezug zum Gegenüber hat den Dialog zum Verstummen gebracht. In seiner Vaterrolle könnte ein reparatives Verhältnis zu seinen Töchtern entstehen. Doch auch hier will er sich in keine unkontrollierbaren affektiven Dynamiken involvieren lassen: Durch den Knebelvertrag, mit dem er sie vor einer Gefühlserziehung im Stil der »Wiener Hysterien ihrer Mutter« (Streeruwitz 2010: 151) bewahren will, werden auch die Töchter in sein paranoides Weltverhältnis eingefügt.

Streeruwitz erwähnt in einem Interview, dass Kafkas Erzählung aus dem Nachlass *Die Kreuzung* für die Wahl des Titels *Kreuzungen* relevant ist (Streeruwitz nach Kraft 2014: 562). In Kafkas Erzählung ist der Erzähler symbiotisch mit einem Tier verbunden, dessen Genealogie nicht erkannt werden kann: Das Tier ist »halb Kätzchen, halb Lamm« (Kafka 1988: 302). Kafkas Ich-Erzähler ist der biologischen Kreuzung von Kätzchen und Lamm tief verbunden, das Ich gewährt ihm Schutz, denn es ist ein Erbstück. Gleichzeitig wird das Ich von der Fantasie heimgesucht, dieses treue und anschniegsame Tierchen mit dem Messer des Fleischers von seinem Dasein zu erlösen (Kafka 1988: 302f.).

Die Erzählung Kafkas ist nicht leicht zu deuten (vgl. auch Kraft 2014: 562f.), aber sie bringt die von Love angeführte tiefe Verstrickung von Begehren, positiven Affekten und Destruktion zum Ausdruck. Auch in Kafkas Erzählung weiss das Ich wenig über seine eigenen Motive. Streeruwitz weist im Interview darauf hin, dass *Kreuzungen*, das sie als Titel für den Roman gewählt hat, neben dem Kafka-Bezug viele Bedeutungen hat. Den Protagonisten von *Kreuzungen* bezeichnet Streeruwitz als »eine Selbsterfindung, [die] in vielen und mühseligen Prozessen sich selbst in Kreuzungsverfahren und Zeugungsakten von Kulturtechniken hergestellt [hat]. Bei der Frage der Zeugung seiner nächsten Töchter ist offen, in welcher Kreuzungstechnik diese Zeugung vor sich gehen soll« (Streeruwitz nach Kraft 2014: 562). In *Kreuzungen* führt die Selbstzeugung durch die Beherrschung von Kulturtechniken den Protagonisten zur Erschaffung einer ganz eigenen Realität, in seiner paranoiden Spirale kann er immer weniger unterscheiden, wo die Wirklichkeit aufhört und die Fantasie – als Kulturtechnik – beginnt.

Seine Konstruktion von Weiblichkeit als Gegenstand seines Begehrens, dessen Ko-Konstruktion von Männlichkeit zu Beginn im Triptychon noch von den Positionen des Gatten, des Freiers und des Vaters repräsentiert ist, versucht er zwar

im Lauf des Romans, nach Ausbruch der Krise, neu zu figurieren. So hätte die geheimnisvolle Unbekannte in Venedig seine grosse, verpasste Chance einer wahren Gattin sein können. Oder die vertraglich gebundene Ehecandidate hätte eine Beziehung mit ihm führen können, die ganz seiner Kontrolle untergeordnet gewesen wäre, und ausserhäusliche sexuelle Beziehungen wären Teil des Vertrags gewesen. Die drei Positionen des Triptychons wären also erneut besetzt gewesen. Auch nutzt er die Kulturtechnik der Neugestaltung seiner Zähne als eine hermaphroditische Massnahme, durch die er sich in seiner Wahrnehmung Weiblichkeit künstlich einverleibt hat. Die Rigidität von Geschlechtergrenzen wird durchlässig, dies zeigt sich auch an der Figur Giannis, mit der ihn ein leises Begehren verbindet und die er mit der geheimnisvollen Unbekannten überblendet. Doch zum Schluss ist sich der Protagonist sicher, mit Ausnahme der genealogischen Nachfolge durch Töchter, keines weiblichen Gegenübers mehr zu bedürfen. Er besetzt im Triptychon nun nur noch die Position des Vaters: »Er konnte das alles allein schaffen« (Streeruwitz 2010: 247). Seine paranoide Lektüre aller ihn umgebenden Frauen verweist ihn auf sich selbst zurück. Lustvoll schlägt er sein hermaphroditisches Gebiss in eine Schokobombe und imaginiert die Bestellung seiner Töchter bei einer Leihmutter.

Tholen hält in seiner Studie fest, »dass ›die Krise der Männlichkeit‹ schon so lange andauert wie die Moderne selbst« (Tholen 2015: 46). So lassen sich die Referenzen auf die Dekadenz, die Wiener Moderne, Venedig und die Freudsche Psychoanalyse als Ausdruck der Krise des Mannes in der Moderne deuten, welche die Hypostasierung des autonomen, handlungsmächtigen, männlichen bürgerlichen Subjekts bereits problematisieren (ibd.). Der Protagonist lässt im Lauf des Romans diese Formen von Männlichkeit hinter sich, wie er auch die Städte Wien und Venedig hinter sich lässt. Im hypermodernen, noch unfertigen Appartement in London will er sich seine neue Identität, seine neue Geschlechtlichkeit, seine neue Vaterschaft und seinen neuen Namen erschaffen. Tholen bezeichnet die Männlichkeit des globalen Finanzmarkts als eine der »besonders aggressiven Formen hegemonialer Männlichkeit« (Tholen 2015: 47). Diese unterliege einer spezifischen Dysfunktionalität: »einem fortdauernden Ausbleiben einer konstruktiven und authentischen Dialogkultur zwischen den Geschlechtern« (ibd.). Diese Dysfunktionalität zeigt sich in Streeruwitz' Roman immer und immer wieder, auch wenn der Protagonist dafür immer blinder wird. Auf seinem Flug nach London resümiert er: »Dass er in diesem Jet stand und sich vorstellte, er habe eine schicksalshafte Begegnung versäumt. Das war dekadent. Es gab solche Begegnungen nicht mehr. [...] Er wusste es ja. Er hatte genau das verlassen. Er hatte die Welt der erstorbenen Konventionen verlassen. [...] Er hatte der Lilli alle Chancen gegeben. Er hatte ihnen beiden alle Chancen gegeben. Dann, wann jeder bei sich angekommen war, gab es keine Verhandlungsgrundlage mehr. Dort, wo sich die Leben um die Personen ansammelten. Ganz knapp an den Körpern. Da wurden doch alle steif und verhandlungsunfähig« (Streeruwitz 2010: 187). In seinem postmodernen Streben nach

Gefühlkontrolle ist der Protagonist zwar »bei sich angekommen«. Doch in der Beziehung ist alles steif und verhandlungsunfähig geworden. Wie Tholen festhält, weisen heutige Diskurse zur Krise der Männlichkeit in zweierlei Richtungen: einerseits in Richtung einer Wiederherstellung der traditionellen Geschlechterordnung und andererseits in Richtung einer Erfindung und Etablierung neuer Geschlechtervorstellungen (Tholen 2015: 46). Die Überkreuzung dieser Diskurse in *Kreuzungen* soll bewirken, so lässt die geplante weibliche Genealogie vermuten, die Grenzen der Zeugung für das männliche Geschlecht durch Reproduktionstechnologien zu überwinden. Doch gleichzeitig will der Protagonist in dieser Entgrenzung die patriarchale Geschlechterordnung festigen. Die Dysfunktionalität dieser postmodern paranoiden Geschlechterordnung gründet nicht zuletzt in der Blindheit gegenüber der damit verlorengegangenen Dialogfähigkeit in der Sexualität. Die Imagination einer allmächtigen, entgrenzten und selbstgenügsamen und in diesem Sinne asexuellen Männlichkeit baut zum Schluss auf eine Paranoia, die Weiblichkeit als dialogisches, emotional besetztes und begehrenswertes Gegenüber auslöscht. Dies ist die kritische Botschaft des Textes, die den Anti-Diskurs zur neokapitalistischen Front-Männlichkeit und deren sexuelle Scripts in der Figurenvielfalt facettenreich formuliert.

6.3 Synopsis: Undoing Affect, Krise und Entgrenzung in *Spieltrieb* und *Kreuzungen*

In der Synopsis der beiden Texte werden nun die unterschiedlichen Auseinandersetzungen bei Zeh und Streeruwitz mit *Undoing Affect*, *Krise* und *Entgrenzung* bezüglich Sexualität und Geschlecht in Dialog miteinander gebracht. In den beiden Texten finden sich Verständnisweisen von Sexualität, die als typisch postmodern (Simon 1996) oder neosexuell (Sigusch 2013) bezeichnet werden können. Die Bedeutungen schwanken zwischen einer Hyper-Sexualisierung, die fast alle Bereiche des menschlichen Lebens ergreifen kann, und einem Fading, das der Sexualität paradoxerweise weniger Bedeutung als in früheren Zeiten zumisst. Bei Zeh wird das postmoderne Sexualitätsverständnis in der weiblichen adoleszenten Hauptfigur in Abgrenzung von ihrer Mutter dargestellt. Nachdem die Patchworkkonstellation im Alleinernährer-Hausfrau-Modell gescheitert ist, inszeniert die Mutter als Alleinerziehende eine hyperfeminine, schutzbedürftige Weiblichkeit, welcher die Tochter mit Verachtung begegnet. Die daraus abgeleitete Annahme einer grenzenlosen Unverletzlichkeit und Affektkontrolle, auch in der Sexualität, wird im Lauf des Romans jedoch krisenhaft erschüttert. Bei Streeruwitz erfolgt die Abgrenzung gegenüber der »nachbürgerlichen Neigungsehe«, von der sich die männliche Hauptfigur durch die Trennung von seiner Gattin befreien will. In beiden Texten funktionieren die bisherigen Formen des Zusammenlebens und ihrer Sexualität nicht mehr. Auf

der Suche nach zeitgemässen, neuen Formen zeigt sich in beiden Texten, dass die Bedeutung der affektiven Ebene im 21. Jahrhundert eine Transformation erfährt. Affekte sollen in der Sexualität immer stärker diszipliniert, beeinflusst und gegebenenfalls aus sexuellen Begegnungen ausgeschlossen werden; Sigusch spricht von einer Logik des Neoliberalismus, die auch in die Sexualität Einzug hält und die aus der Selbstdisziplinierung sowohl Kontrolle wie auch Nutzenmaximierung ziehen will. Und gerade diese Kontrolle – oder auch Banalisierung – soll im sexuellen Erleben selbst zu mehr Intensität, zu einer Steigerung sexuellen Erlebens und einer Entgrenzung sexueller Möglichkeiten führen. Neosexualitäten sind damit von einer Paradoxie geprägt: von einem Spannungsverhältnis der Emergenz im Sinne von Hervortreten und Fading im Sinne von Verblässen (Sigusch 2013: 239). Diese Paradoxie zeigt sich auch auf affektiver Ebene. Ein weniger starkes Involviertsein in Gefühle für das Gegenüber soll zu einer sexuellen Intensivierung auf subjektiver Ebene führen. Auf der Ebene positiver wie auch negativer Gefühle erweist sich diese Logik für postmoderne Sexualität in beiden Texten als Trugschluss.

Geschlechtergrenzen zeigen sich in *Spieltrieb* und in *Kreuzungen* in der Sexualität als durchlässiger als im 20. Jahrhundert. Gleichwohl betont Sigusch (2013), dass sich die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern auch im 21. Jahrhundert als persistent erweisen, obschon Liquid Gender in sexuellen Handlungen mehr und mehr an Normalität gewinnt. Bei Zeh wird dies vor allem in der Beziehung der geschiedenen Eltern ersichtlich, wo die Machtposition des Stiefvaters auch nach der Scheidung durch die finanzielle Situation erhalten bleibt. Unter den Adoleszenten Ada und Alev wird sexuelle *agency*, zumindest auf den ersten Blick, weitgehend von der Kategorie Geschlecht gelöst. Dies zeigt sich beispielsweise in der dezidierten Zurückweisung einer adoleszenten weiblichen Verletzbarkeit. Ada erweist sich denn auch in der sexuellen Nötigung eines Lehrers als handlungsmächtig. Gleichzeitig verändert diese Erfahrung ihre sexuellen Scripts tiefgreifend. Zeh inszeniert die Paradoxie der vermeintlichen Kontrolle über sexuelles Begehren hier gleichsam in einer Umkehrbewegung von der Postmoderne in die Moderne zurück: Denn der männliche Part in diesem »Spiel« kann die ihn missbrauchende Situation nutzen, um seine Schülerin in eine dialogische Sexualität zu führen. Mit diesem Wendepunkt werden im Roman von Zeh gleich mehrere sexuelle Geschlechter-Scripts ausser Gefecht gesetzt: Der eine Generation ältere Mann erweist sich, im Gegensatz zu seinem adoleszenten Gegenspieler Alev, als derjenige, der die adoleszente Ada in ein dialogisches Script jenseits von Unterordnung, Misogynie oder Missbrauch einführt. Er erkennt die prinzipielle Verletzlichkeit in der Sexualität für beide Geschlechter an. Ganz anders bei Streeruwitz: Hier erlaubt die patriarchale Management-Maschine der männlichen Hauptfigur, immer mehr Macht zu akkumulieren, sich von seiner Ehefrau loszukaufen und sexuelle Dienste einzukaufen – sei es in Form von Prostituierten, einer Ehekrankdudine oder einer Leihmutter für weitere Nachkommenschaft. In diesem Text geht mit der finanziellen Machtfülle

eine emotionale Verarmung einher, was die Empathie für ein weibliches Gegenüber betrifft, das Selbstverhältnis wird jedoch immer paranoider. In beiden Texten bildet die Moderne, verstanden als Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert, eine wichtige Referenz. Bei Zeh erweist sich diese Referenz als ein Möglichkeitsraum der dialogischen Sexualität, weil der Roman Selbstverlust als Teil einer ekstatischen Verschmelzung versteht, weil also Dekadenz und Todessehnsucht unabdingbarer Bestandteil postmoderner Vielfalt in der Sexualität bleiben. Auch in *Kreuzungen* stellen die Wiener Moderne und das Venedig der Dekadenz zunächst Sehnsuchtsorte für den männlichen Protagonisten dar. So mietet er auf seiner Reise zu einem neuen Selbst eine Wohnung in einem venezianischen Palazzo im Stil von 1910. Er vermag jedoch nicht in diese Welt einzutauchen, was nicht zuletzt an seinem proletarischen Hintergrund zu liegen scheint. Zum Schluss seiner Reise, in einem Loft in London angekommen, trachtet er sich aus der dekadenten Welt der erstorbenen Konventionen gänzlich zu verabschieden. Da er alle Verhältnisse, einschliesslich seines Verhältnisses zu seiner Psychoanalytikerin, utilitaristisch versteht und er überall die Macht auf seiner Seite weiss, weil er schliesslich alle bezahlt, wird er immer blinder für die affektive Kehrseite dieser Nutzenmaximierung, die er auch in sexuelle Verhältnisse importieren will. Als ein Anti-Diskurs zu Selfsex und Lean Sexuality (Sigusch 2013), als Mittel einer entgrenzten Selbstoptimierung, führt der Text von Streeruwitz kritisch vor, wie ein nicht intendierter Gegeneffekt eine Paranoia herbeiführt, die jede affektive Verbindung in sexuellen Scripts mit einem Gegenüber zerstört. Sexualität wird dabei ihrer reparativen Kraft beraubt. Der Effekt auf das Geschlechterverhältnis wird exemplarisch an der Ehekanidatin gezeigt: Sie muss im Text unvermittelt sterben, der Grund für ihren Tod lässt sich nur vermuten.

Bei Zeh wird die Wiener Moderne zwar nicht konfliktfrei geschildert, sie bleibt jedoch als Sehnsuchtsort wirkmächtig. Bei Streeruwitz wird die gesellschaftliche Hierarchie, die in diese Moderne eingeschrieben ist, gnadenlos ausgestellt. Lilli stammt aus einer adeligen Familie, der Vater hat ihre Sexualität in einer übergriffigen Weise kontrolliert und durch Schläge diszipliniert. Sie emanzipiert sich von ihrem Milieu durch die Heirat mit einem Mann ohne jeden gesellschaftlichen Status und lässt damit die Moderne gleichsam hinter sich. Aber nachdem sich ihr Mann mit ihrer Unterstützung zu einem schwerreichen Finanzmarktakteur hochgearbeitet hat, wird sie erneut einer Unterdrückungslogik im Geschlechterverhältnis unterworfen. Macht wird nun nicht mehr über Herkunft, sondern über finanzielles Kapital geregelt. Die postmodernen Zeiten bringen keine befreite Sexualität für den weiblichen Part, sondern eine neue Unterwerfungslogik, die den Protagonisten an einem bestimmten Punkt seiner Biographie dazu bewegt, seine Gattin loswerden zu wollen. Postmoderne Sexualität büsst bei Streeruwitz jegliche utopische Dimension ein und zeigt die dystopische Macht einer entgrenzten Marktorientierung und Profitlogik in der Sexualität mit grosser Drastik auf.

Bei Zeh hingegen erweist sich die Verbindung von Moderne und Postmoderne, repräsentiert durch die Generationen von Lehrer und Schülerin, gerade auch für den weiblichen Part als eine Möglichkeit, zu einem sexuellen Selbst zu finden. Simon benennt die Ebene des interpersonellen Scripts als diejenige, die sexuelle Identitäten und sexuelle Wünsche zur Übereinstimmung bringen kann (1996: 41). Die interpersonelle Ebene ermöglicht der adoleszenten Hauptfigur in *Spieltrieb* eine transformierte und in diesem Sinne postmoderne Weiblichkeit zu leben, da sie sich als dezidierte Anti-Prinzessin ihrem männlichen Gegenüber weder intellektuell unterordnen noch als besonders zerbrechlich zeigen muss. Auch ist sie nicht bereit, ihren Körper durch Schönheitshandeln zu kommodifizieren. Die adoleszente, nötigende Transgression ihrem Lehrer gegenüber vermag sie paradoxerweise aufgrund des gesellschaftlichen Diskurses, der ihr qua Geschlecht und Alter eine weiblich adoleszente Verletzlichkeit zuschreibt, vor Gericht zu verschleiern. Dadurch findet weibliche Verletzlichkeit auch wieder Eingang in die sexuelle Begegnung von Ada und Smutek. Der Text lässt letztlich offen, ob sie von Alev emotional missbraucht wurde und deshalb ins nötigende Spiel einwilligte oder ob auch sie sich gegenüber dem Lehrer verschuldet hat. Das transformative Potential von interpersonellen Scripts führt bei Zeh ein ephemeres, postmodern gerahmtes Happy End herbei, in dem beide beteiligten Geschlechter zu einem neuen Script finden. Die Frage nach Schuld wird nicht beantwortet und diesem Happy End einverleibt, dies die Zehsche Variante einer »sex positivity which can embrace negativity« (Cvetkovich 2003: 63). Das interpersonelle Script entzieht die Autorin einer direkten sprachlichen Beschreibbarkeit und ersetzt es durch Metaphorisierung, es ist Albatrossen gleich. So bleibt in der postmodernen Reflexivität sexueller Scripts bei Zeh ein sprachlich nicht fassbarer Rest in der Sexualität, jenseits von geschlechtertypisierenden Festschreibungen.

7 Fazit: Sexualität, Geschlecht und Affekt von Frisch bis Streeruwitz

Theoretisch gesprochen, ist der Körper das Organon der Lust, nicht aber der Ekstase, weil er im Allgemeinen nicht aus sich herauszutreten vermag ohne eine Hilfe, die ihm fremd bleibt: die der Fantasie, des Organons der Ekstase. Theoretisch und politisch ist von Bedeutung, in welchem Maße und auf welche Weise physische Merkmale dazu benutzt werden, soziale Herrschaft zu begründen oder zu stabilisieren. Anhand des geschlechtlichen Dimorphismus ist das Eintrainieren und Rechtfertigen psychosozialer und politischer Ungleichheit von Männern und Frauen und damit ganz allgemein so effizient erfolgt, dass sie im Bewusstsein vieler Menschen bis heute den Rang eines Naturgesetzes hat.

Volkmar Sigusch (2013 : 141)

Dans nos sociétés modernes, la force de telles catégories logiques [comme la dichotomie entre privé-féminin et public-masculin], qui [...] retraduisent des rapports sociaux et relèvent donc d'un ordre »socio«-logique, réside principalement dans le fait qu'elles se trouvent durablement installées, [...] division orthodoxe e paradoxale à la fois, qui véhicule toutes les antinomies logiques majeures et tous les antagonismes sociaux sous-jacents, caractéristiques de cette dichotomie archaïque.

Franz Schultheis (1995: 192)

Die in den Motti des Schlusskapitels angesprochenen Themen sind Gegenstand meiner Studie: Ich habe Geschlechterkodierungen in der Sexualität untersucht, die geprägt sind durch die Antagonismen und Antinomien der sozio-logisch dichotomen Geschlechterordnung sowie durch deren historisch gewachsene Paradoxien und Orthodoxien. Das Spannungsfeld zwischen dem Körper als Organon der Lust, der affektiven Dimension und der Fantasie als Organon der Ekstase manifestiert sich in der Materialität des Körpers. Fantasie – und somit auch literarische Fiktion – ist ein menschliches Mittel, um Ekstase herbeizuführen. Sie vermag Freiräume zu entwerfen. Gleichwohl bleibt sie, auch wenn sie als Motor für Grenzüberschreitungen wirkt, in sozio-logische Geschlechterverhältnisse eingebettet.

Die palimpsestische Lektüre sexueller Scripts dient als Analyseinstrument, um diese Komplexität transdisziplinär zu untersuchen und männliche und weibliche

Sexualität als Prozesse zu verstehen, die das Potential für Veränderung in Geschlechterverhältnisse einbringen. Die Transdisziplinarität liegt in der Verknüpfung kulturwissenschaftlicher, sozialwissenschaftlicher und sexualwissenschaftlicher Theoriebildung zu Sexualität mit literarischen Texten. Sexuelle Scripts wurden in der Sexual Script Theory (Gagnon und Simon 1973) im Rahmen sozialwissenschaftlicher Theoriebildung entwickelt. Ich habe sie in dieser Studie durch die Einbindung von Affect Studies kulturwissenschaftlich erweitert und mit *queer reading* verbunden. Die Verknüpfung theoretischer Debatten mit literarischen Narrationen greift die zentrale Rolle von Erzählen für die Konstitution eines sexuellen Selbst auf. Narrationen führen, gerade wenn es um ekstatische Erfahrungen geht, an die Grenze der Artikulierbarkeit, wie die Analyse immer wieder gezeigt hat. Der Korpus untersuchter literarischer Texte umfasst den Zeitraum von 1954 bis 2008: Max Frischs *Stiller* (Erstausgabe 1954), Verena Stefans *Häutungen* (Erstausgabe 1975), Guido Bachmanns *Gilgamesch* (Erstausgabe 1966), Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* (Erstausgabe 1983), Juli Zehs *Spieltrieb* (Erstausgabe 2004) und Marlene Streeruwitzs *Kreuzungen* (Erstausgabe 2008).

Im Sinne Emckes stelle ich die Frage, ob und wie literarische Texte zu »anderen Wahrnehmungen der Wirklichkeit [...] gelangen« (2012: 71) und ob und wie sie dem Transformationspotential von Sexualität für Geschlechterverhältnisse in dieser Wirklichkeit Raum geben. Der Bachtinsche Begriff der Dialogik zeigt hierfür den ethischen Rahmen an. Bachtin versteht Dialogik als ein Konzept, das für eine Bedeutungsgenerierung von zwei an einer Begegnung beteiligten Menschen die Fähigkeit des Werdens annimmt. So wird die neue Bedeutung gemeinsam geschaffen und die Situation nicht monologisch und autoritär von einem Part besetzt. In Übertragung auf sexuelle Begegnungen fragt meine Studie nach einer dialogischen Ethik der Sexualität, welche die an Begegnungen beteiligten Geschlechter in diese Bedeutungsgenerierung einschliesst. Im Folgenden werden die zentralen Ergebnisse der Untersuchung zusammenfassend dargestellt.

7.1 Sexuelles Selbst, Geschlecht und Affekt

Das sexuelle Selbst ist in den literarischen Texten meist nicht kohärent gezeichnet. Mit dem Instrument sexueller Scripts habe ich das sexuelle Selbst literarischer Figuren auf den drei Ebenen der Sexual Script Theory analysiert: auf der Ebene kultureller, interpersoneller und intrapsychischer sexueller Scripts. Oft weist es in seinem Selbstverhältnis ein Konfliktpotential auf. Dieses kann sich in einer sexuellen Begegnung im Sinne Bachtins dialogisch positiv entfalten, wie beispielsweise in *Häutungen*, und zu einem gemeinsamen Werden entwickeln. Es kann aber auch, wie in *Kreuzungen*, zu einer monologisch autoritären Schliessung führen, die in diesem Beispiel von einer immer paranoideren Wahrnehmung der umgebenden

Welt begleitet ist. Oder es kann als eine »sex positivity which can embrace negativity, including trauma« (Cvetkovich 2003: 63) zum Ausdruck kommen, welche die literarischen Figuren erleiden, die sie aber auch lustvoll miteinander zu verstricken vermag, wie in *Gilgamesch*.

Sedgwick und Frank folgend, bin ich von einer Formierungsgleichzeitigkeit von sexuellen Scripts und Affekten ausgegangen. So habe ich bezüglich der Verwobenheit der drei Ebenen sexueller Scripts mit Affekten das binäre Modell von »on/off« durch das Modell von »potent/impotent« (Sedgwick und Frank 2003: 101) ersetzt, das die Frage nach dem Gelingen einer sexuellen Interaktion mit Affekten verbindet und komplizierter fasst als »on/off«. Sexuelle Potenz oder Impotenz wird so von einer Orgasmusfixierung gelöst. Die Kategorie Geschlecht erweist sich dabei zwar als wirkmächtig, jedoch als vielschichtig und in sich selbst nicht konfliktfrei. Widerstände und eigensinnige Konfigurierungen intrapsychischer oder interpersoneller sexueller Scripts sind beispielsweise oft nicht frei von Konventionen auf der Ebene kultureller sexueller Scripts. Die Wechselwirkung der Ebenen lässt im sexuellen Selbst Spannungen und Ambivalenzen entstehen, die in einer Begegnung unvorhersehbare Effekte zeitigen. Die Metapher des Palimpsests verweist im Hinblick auf das sexuelle Selbst auf die Kontingenz, die in der Formierungsgleichzeitigkeit sexueller Scripts mit Affekten entsteht. Im Folgenden gehe ich noch einmal kurz auf einige Ergebnisse aus den einzelnen Analysekapiteln zu Sexualität im Zeichen von Scham, Angst und Undoing Affect ein.

7.1.1 Sexualität im Zeichen von Scham, Scheitern und Befreiung

Der erste thematische Schwerpunkt zu Sexualität im Zeichen von Scham, Scheitern und Befreiung zeigt, dass Scham in der Sexualität sowohl bei Frisch wie auch bei Stefan deutlich geschlechterspezifisch kodiert ist. Männliche Scham ist in *Stiller* eng an sexuelles Scheitern in einer »on/off«-Logik gebunden. Sexuelle Impotenz wird als ein Versagen, »nicht schießen zu können«, metaphorisiert. In seinem Einsatz im Spanienkrieg wie auch in seiner Ehe scheitert Stiller schamvoll an diesem Script. In seiner ausserehelichen Liebesbeziehung mit Sibylle gelingt die sexuelle Begegnung jedoch. Im Sinne von Probyns Ethik der Scham (2005) zeigt dieser Affekt hier durch den reflexiven Prozess, den er auslöst, nicht nur eine stigmatisierende, sondern auch eine reintegrierende Wirkung. Die affektive Nähe, die eine gelingende sexuelle Begegnung ermöglicht, entsteht in dem Moment, als Stiller Sibylle sein militärisches Versagen und seine Unfähigkeit zu töten schamvoll offenbart und diese als Zeichen sexueller Impotenz deutet. Die Offenbarung von Stillers sexuell konnotierter Scham ermöglicht, dass sie sich in einer dialogischen sexuellen Begegnung einander annähern. Dabei scheint ein Moment des gemeinsamen Werdens, eine neue Form der Geschlechterbeziehung auf, die auf Brüderlichkeit und Schwesterlichkeit basiert, sich aber im weiteren Verlauf des Romans verliert.

Stillers Scham, als Künstler und als Mann zu versagen, bestimmt danach wieder sein Selbstverhältnis. Sie wird im Roman an eine Identitätsverweigerung gebunden, die eine für Queer Studies typische Kritik an Fremdbestimmungen in Fragen der Identität (Bamert 2016: 114) also bereits 1954 zum Ausdruck bringt. Diese Destabilisierung männlicher Identität problematisiert normative männliche sexuelle Scripts in der Nachkriegsschweiz, diesbezüglich scheint Frisch seiner Zeit voraus. Weibliche Scripts bleiben im Roman hingegen weitgehend in zeitgenössische Wertungen eingebettet. Dies gilt auch für die Figur Sibylles, die zwar mit Recht als eine der stärksten Frauenfiguren von Frisch bezeichnet wird (vgl. von Matt 2011: 21). Dennoch lebt sie in der Zeit in den USA, in der sie sich sowohl von Stiller wie auch von ihrem Gatten Rolf getrennt hat, keine selbständige weibliche Sexualität. Die amerikanischen Geschlechterverhältnisse befremden sie. Als Rolf sie darum bittet, kehrt sie ohne viel Aufsehens nach zweijähriger Abwesenheit wieder in das vormalige Ehe-Verhältnis zurück – ein Verhältnis, das Sibylle selbst als ein Unterwerfungsverhältnis beschreibt (Frisch 1998: 631). Mit ihrer Rückkehr akzeptiert sie normative Erwartungen an sie als Gattin, die sich unterordnet, und verliert vieles an Stärke, die sie in der dialogischen Begegnung mit Stiller oder auch als alleinerziehende Mutter in den USA gezeigt hat.

Häutungen, ein wichtiger deutschsprachiger Text der sozialen Bewegung des Feminismus der 1970er Jahre, fokussiert das weibliche Recht auf sexuelle Selbstbestimmung und Erfüllung. Im Text zeigt sich eine erfüllte weibliche Sexualität aber als unmöglich, solange sie in heterosexuelle Geschlechterbeziehungen eingebunden ist. Denn dort bleibt sie männlich dominiert und für den weiblichen Part schambesetzt. So werden weibliche sexuelle Scripts in *Häutungen* von der Scham befreit, dem männlichen Blick nicht genügen zu können. Die weibliche Verweigerung der männlichen Perspektivübernahme in der Sexualität soll in der weiblich gleichgeschlechtlichen Begegnung ermöglichen, eine authentische, von Scham befreite Sexualität zu erleben. Die Destabilisierung sexueller Geschlechternormen in *Häutungen* fokussiert weibliche sexuelle Scripts, um weibliches Begehren schamfrei, lustvoll und, im Sinne Bachtins, dialogisch zu entwerfen.

In *Stiller* und in *Häutungen* bewirken Momente der Reintegration in der reflexiven Auseinandersetzung mit Scham, dass Geschlechtergrenzen in Bewegung versetzt und dialogisch geöffnet werden. Bei Frisch werden sie im Laufe der Romanhandlung wieder verschlossen und so sind dialogische sexuelle Scripts in Stillers Ehe zum Scheitern verurteilt. *Häutungen* formuliert, abgesehen von einigen reflexiven Auseinandersetzungen mit Männlichkeit, die befreiende Bewegung weg von schambesetzten normativen sexuellen Scripts für den weiblichen Part. Durch den Fokus auf Männlichkeit in *Stiller* und auf Weiblichkeit in *Häutungen* bleibt Veränderung in beiden Texten in eine Geschlechterdichotomie eingebettet und diese somit aufrechterhalten.

7.1.2 Sexualität im Zeichen von Angst, Trauma und Metamorphose

Im zweiten thematischen Schwerpunkt zu Sexualität im Zeichen von Angst, Trauma und Metamorphose formulieren sowohl *Gilgamesch* wie auch *Die Klavierspielerin* eine Kritik an der patriarchalen Ordnung in sexuellen Scripts. *Gilgamesch* zeigt die traumatisierenden Auswirkungen von Homophobie und die Doppelmoral patriarchaler, gesellschaftlich mächtiger Akteure, die in ihrer Verurteilung von Homosexualität ihr homosoziales Begehren (*homosocial desire*) durch Disziplinierung des homosexuellen Adoleszenten verleumden (Sedgwick 1985). Doch macht die männliche Hauptfigur in *Gilgamesch* nicht nur traumatisierende und verletzende Erfahrungen, der Adoleszente erfährt auch eine die bisherigen Grenzen der Wahrnehmung übersteigende mythisierte Liebe zu einem Gleichaltrigen. Nach dessen frühem Tod erlebt er jedoch einen ekstatischen Selbstverlust (vgl. Butler 2009), der ihn an die Grenzen des Aushaltbaren führt. Und er kommt mit den Verlockungen eines transgressiven Eros in Kontakt, der die Grenzen zwischen Gut und Böse verwischt. Als grosse reparative Kraft treten im Text die Musik und die Figur des Musiklehrers auf. Mit deren Hilfe vermag die Hauptfigur das Trauma von Disziplinierung und Verlust zu überwinden. So scheint der Eros der Kunst als eine Möglichkeit positiver Metamorphose auf, die homoerotisch geprägt ist, jedoch im Kunstwerk auch jenseits von Geschlechterverhältnissen zum Ausdruck kommt.

In *Die Klavierspielerin* wird die Musik selbst zum Instrument der Disziplinierung, zum Inbegriff von Körperfeindlichkeit. Die Konflikte rund um weibliche Sexualität werden in diesem Text in einer zerstörerischen Mutter-Tochter-Dyade und in der Freudschen Psychoanalyse angesiedelt, die durch den hyperrealistischen Schreibstil Jelineks überzeichnet werden: Die Misogynie Freudscher Prägung zeigt für den weiblichen Part eine traumatisierende Wirkung, indem weibliche Sexualität nur als Mangel und Wunde in Erscheinung tritt. Die weibliche Hauptfigur transformiert ihr ungestilltes sexuelles Begehren in eine Verletzungsmacht gegenüber ihren Schülern und Schülerinnen, in eine Verletzungsmacht, die sich auch gegen sie selbst wendet, sei dies in selbstverletzendem Verhalten oder in der brutalen Vergewaltigung durch den Schüler, den sie begehrt und den sie zu S/M aufgefordert hat.

In beiden Texten sind die Hauptfiguren nicht nur Opfer von traumatisierender Gewalt, sondern treten selber als verletzungsmächtig und verletzend gegenüber anderen auf oder sind in Transgressionen gesellschaftlicher Normen verwickelt. Richtet sich die Gesellschaftskritik der *Klavierspielerin* gegen misogynen Sexismus, so exponiert *Gilgamesch* ein *queeres* Trauma als Patriarchatskritik. Beide Texte heben Opfer-Täter_innen-Dichotomien auf. *Gilgamesch* zeigt die Grenze zwischen Homo- und Heterosexualität, *Die Klavierspielerin* die Grenze zwischen männlichen und weiblichen sexuellen Scripts als durchlässig. Kann in *Gilgamesch* im Sinne Cvetkovichs noch eine positive Sexualität, einschliesslich traumatischer Aspekte

(Cvetkovich 2003: 63) ausgemacht werden, in der sexuelle Scripts einen Möglichkeitsraum von Dialog und Transzendenz bieten, so ist dieser Raum durch die vorgegangene Zurichtung des weiblichen Parts in der *Klavierspielerin* zum Scheitern verurteilt – Jelinek wendet sexuelle Begegnungen dystopisch ins Negative.

7.1.3 Sexualität im Zeichen von Undoing Affect, Krise und Entgrenzung

Der dritte thematische Schwerpunkt zu Sexualität im Zeichen von Undoing Affect, Krise und Entgrenzung ist historisch am Übergang vom 20. ins 21. Jahrhundert angesiedelt, in einem Zeitraum, in dem sich ein Verlust von Gewissheiten und Orientierungshilfen für die Geschlechter in der Sexualität ausmachen lässt. Die affektive Ambivalenz einer Selbstbezogenheit und -optimierung (Sigusch 2013) gegenüber dem Bedürfnis nach Empathie (Simon 1996) zeigt in den diskutierten Texten für beide Geschlechter ihre Wirkung. Die Ambivalenz sexueller Scripts schwankt, mit Sigusch (2013), zwischen Emergenz im Sinne eines Bedeutungsgewinns und Banalisierung im Sinne eines Bedeutungsverlusts. Und diese Ambivalenz vermag sexuelle Subjekte als Kehrseite einer Intensität des sexuellen Erlebens bei Fading und Kontrollverlust in die Krise zu stürzen. In Anlehnung an Sedgwick (2003a; 2014) verbinde ich eine postmoderne Ambivalenz mit den Begriffen einer paranoiden gegenüber einer reparativen Lektüre der Welt: Undoing Affect kann als Kehrseite einer Gefühlskontrolle und -optimierung ein paranoides Lesen des Gegenübers zur Folge haben. Diese paranoide Lektüre des Gegenübers verhindert ein gegenseitig reparatives Verhältnis als Voraussetzung für eine Dialogik in der Sexualität.

In *Spieltrieb* ist die adoleszente weibliche Hauptfigur Ada vorerst der Überzeugung, als dezidierte Anti-Prinzessin weder durch eine spezifisch weibliche Verletzungsoffenheit noch durch Gefühle in der Sexualität von anderen abhängig zu sein und ihr Undoing Affect selbstreflexiv steuern zu können. Doch diese Selbstfigurierung erweist sich sowohl beim Verlust ihrer ersten grossen Liebe Selma als auch angesichts einer sexuellen Misshandlung durch eine Gruppe von Jungen als krisenhaft. Die Erzählung macht deutlich, dass auch Ada in Krisenmomenten auf Empathie angewiesen ist. Um einem Mitschüler zu imponieren, den sie begehrt, beteiligt sie sich später selber an der sexuellen Erpressung eines Lehrers. Paradoxerweise entfaltet Sexualität in diesem Text ihr dialogisches Transformationspotential gerade in der Begegnung der adoleszenten Hauptfigur mit dem Lehrer Smutek, der eine Generation älter ist und von ihr und Alev sexuell genötigt und erpresst wird. Da Adas Beteiligung an der Erpressung durch ihr Begehren für Alev genährt wird, der sie instrumentalisiert, kann affektiv auch von einem Missbrauch Adas gesprochen werden. Insgesamt sind Opfer-Täter_innen-Dichotomien in diesem Text so komplex, dass keine eindeutigen Schuldzuweisungen mehr möglich sind. Reparative sexuelle Scripts finden sich in *Spieltrieb* in der sexuellen Dialogik des Lehrers mit der adoleszenten Schülerin. Dabei werden die Grenzen zwischen einem in der

bürgerlichen Moderne wurzelnden Sexualitätsverständnis und postmodernen Bedeutungen durchlässig. Sexuelle Scripts werden hier nicht mehr primär geschlechterspezifisch kodiert und die von der Moderne geprägten Scripts Smuteks sowie die postmodernen Scripts Adas in der Formierungsgleichzeitigkeit von Affekt und Begehren zusammengeführt und dialogisch geöffnet.

Der Roman *Kreuzungen* von Streeruwitz verbleibt ganz in der Perspektive des männlichen Protagonisten. Er ist ein Aufsteiger, der es an die Spitze der gesellschaftlichen Hierarchie geschafft hat. Mit diesem Aufstieg geht ein Undoing Affect einher, da er sich auch in der Sexualität die Logik des globalen Finanzmarkts einverleibt, die eine besonders aggressive Form hegemonialer Männlichkeit hervorbringt (Tholen 2015: 47). Seine Ehe scheitert daran, dass diese Form von Männlichkeit durch ein zunehmendes Ausbleiben einer konstruktiven Dialogkultur geprägt ist, so dominiert er seine Beziehungen entsprechend der Akkumulation von Kapital immer stärker. Er beginnt, sich Beziehungen ausserhalb der Ehe einzukaufen – seien dies sexuelle Beziehungen zu Prostituierten oder sei es der Rat einer Psychoanalytikerin. Wie in *Spieltrieb* ist die Moderne des beginnenden 20. Jahrhunderts, hier die Lagunenstadt Venedig, eine wichtige Referenz. Anders als bei Zeh lässt der Protagonist diesen Ort und die Menschen, denen er dort begegnet, im Lauf des Textes aber hinter sich. Die Hauptfigur steigert sich mehr und mehr in eine paranoide Wahrnehmung der Welt, die als Kehrseite eines Undoing Affect in interpersonellen Beziehungen erkennbar wird.

Trägt die weibliche adoleszente Hauptfigur wie auch weitere Figuren bei Zeh Züge von Liquid Gender, so zeigt der Text von Streeruwitz – entgegen der Annahme der männlichen Hauptfigur, die sich durch das Ziehen aller Zähne einem hermaphroditischen Ideal annähern will –, dass geschlechtliche Dualismen in Machtdynamiken eingebettet bleiben, welche die Geschlechterordnung in *Kreuzungen* verstärken und nicht auflösen. Auch das vermeintliche Aneignen der Gebärfähigkeit durch den Protagonisten mittels In-vitro-Befruchtung einer Leihmutter erweist sich in *Kreuzungen* als Ausdruck einer hegemonialen Männlichkeit, deren Undoing Affect nicht aus der Krise heraus, sondern im Gegenteil immer tiefer in diese hineinführt. Der Mangel an Dialogik und an reparativem Weltbezug führen ihn zu einer Paranoia, deren Krisenhaftigkeit er zwar durch Entgrenzung der Kategorie Geschlecht wettzumachen versucht. Die Entgrenzung wird im Text aber ad absurdum geführt, indem die Krise auf affektiver Ebene immer greifbarer wird.

7.2 Ko-Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit sowie von Homosexualität und Heterosexualität

Sexualität und Geschlecht werden nicht nur heterosozial, sondern auch homosozial hervorgebracht, dies zeigen Sexual Script Theory, kritische Sexualwissenschaften sowie Gender und Affect Studies im transdisziplinären Dialog mit literarischen Erzählungen: Nicht nur weibliche und männliche Sexualität, sondern auch Heterosexualität und Homosexualität sind in eine Ko-Konstruktion eingebettet. Männlichkeit ist in den Texten bis in die 1970er Jahre deutlich von einer Zurückweisung von Homosexualität geprägt. In *Stiller* und *Gilgamesch* kommt zum Ausdruck, dass sich männliche Heterosexualität, wenn sie den Dominanzanspruch gegenüber weiblicher Heterosexualität aufrechterhält, deutlich von einem potentiellen homoerotischen Begehren abgrenzt (Sedgwick 1985). Solange weibliche Sexualität als der männlichen untergeordnet figuriert, wird gleichgeschlechtliches weibliches Begehren als wenig bedrohlich wahrgenommen. Der Roman *Häutungen*, der weibliche Sexualität zur besseren Sexualität erhebt, wie auch zeitgenössische Debatten der 1970er Jahre zu einer befreiten weiblichen Sexualität haben das Thema homosexuellen weiblichen Begehrens jedoch damals auf die Agenda gesetzt. Dies hat zu Abwehrreaktionen geführt, da Texte wie *Häutungen* teilweise als eine Bedrohung männlicher Sexualität wahrgenommen wurden.

Die palimpsestische Lektüre sexueller Scripts zeigt in allen Texten Durchquerungen (*queering*) von Geschlechterpositionen auf, und diese Durchquerungen sind immer historisch situiert und in gesellschaftliche Machtdynamiken eingebunden. Im Vergleich der älteren mit den jüngeren Texten – also beispielsweise von *Stiller* mit *Kreuzungen* oder von *Gilgamesch* oder *Häutungen* mit *Spieltrieb* – wird deutlich, dass sich das dichotome Geschlechterverständnis im 21. Jahrhundert zwar gelockert hat, dennoch bleibt Gender institutionell in der gesellschaftlichen Organisation und in der Verteilung der Macht an die Dichotomie des Weiblichen gegenüber dem Männlichen gebunden. Und diese gesellschaftlichen Mechanismen wirken auf die Sexualität zurück, die ihrerseits mit der gesellschaftlichen Geschlechterordnung verflochten ist.

Im Hinblick auf das Zusammenspiel von Affekten mit Begehren birgt die neosexuelle Verflüssigung von Geschlechterkategorien neue Herausforderungen. Die in dieser Studie analysierten literarischen Texte des 21. Jahrhunderts formulieren gegenüber jenen des 20. Jahrhunderts eine zunehmende Destabilisierung von weiblicher und männlicher sexueller Identität, die sich aber nicht nur als ein Freiheitsgewinn, sondern auch als zunehmende Verunsicherung artikuliert. So zeigt sich ein grosses Spannungsverhältnis von Freiheitsgewinn und *intimate troubles* (Plummer 2003a). Dieses Spannungsverhältnis weist im palimpsestischen sexuellen Selbst, im Zusammenwirken intrapsychischer, interpresoneller und kultureller Scripts, Herausforderungen und Chancen auf. Die Neuaushandlung

der Grenze von Perversion und Normalität und die Entpathologisierung vormals als pervers aufgefasster sexueller Scripts führen heute zu einer Demokratisierung (Sigusch 2013). Die Demokratisierung, die auch eine Neuformierung von Geschlechterkonfigurationen ermöglicht, bleibt aber auch im 21. Jahrhundert gesellschaftlich reglementiert und von affektiven Dynamiken gekennzeichnet. Die Formierungsgleichzeitigkeit von Affekt und Begehren kann – so machen die literarischen Texte geltend – nicht durch ein Undoing Affect kontrolliert und die Kategorie Geschlecht nicht ohne Weiteres entgrenzt werden. Sexuelle Scripts bleiben gerade in ihrem Transformationspotential für zwischenmenschliche Verhältnisse in interpersonelle affektive Dynamiken verstrickt, die einerseits intrapsychisch unvorhersehbar und andererseits kulturell normativ geprägt sind. Positive Affekte wie Empathie oder ambivalente Affekte wie Scham sind in einer dialogischen Ethik der Sexualität Teil eines positiven Sexualitätsverständnisses, das auch negative Gefühle und Trauma einschließt und Gefühle als solche nicht suspendiert (vgl. Cvetkovich 2003).

7.3 (Neo-)Sexualität und Wahrheit

Wie in Kapitel 1.1 diskutiert, hat Foucault (1995) die enge Verknüpfung von Sexualität und Wahrheit im 20. Jahrhundert theoretisch mit dem Begriff des Sexualitätsdispositivs gefasst. Bereits in *Häutungen* (1975) lässt sich eine Verschiebung dieses Dispositivs ausmachen: Zwar bleibt die Gleichsetzung von Sexualität und Wahrheit bei Stefan aufrechterhalten. Gleichwohl wird der bisherigen, innerhalb der heterosexuellen Matrix praktizierten Sexualität die Erfüllung dieses Wahrheitsanspruchs abgesprochen, da nur die weibliche Sexualität in der Verbindung von Emotionalität und Körperlichkeit diese Wahrheit freizulegen vermag. Sexuelle Wahrheit ist in *Häutungen* nur für Frauen mit Frauen erlebbar, Männern ist der Zugang dazu aufgrund ihrer Verstrickung in Dominanz und monologisch autoritäre Sexualität verwehrt, sie müssten zuerst eine homosoziale Dialogkultur entwickeln.

In *Gilgamesch* enthält das »Unausweichliche« des Knabeneros zwar eine Mythisierung, die aber jenseits von gesellschaftlichen Konventionen liegt und deshalb von einem Foucaultschen Wahrheitsverständnis zu unterscheiden ist. Diese Mythisierung lässt sich als Ausdruck einer verborgenen und unaussprechlichen Wahrheit einer transformatorischen Sexualität fassen, die bei Bachmann im Gegensatz zu Stefans weiblich homosexuell kodierter Wahrheit auf Homoerotik beschränkt wird. Weibliche Sexualität kommt zwar im Text vor, sie ist jedoch – jenseits der Wahrheit eines sexuellen Selbst – durch die Figuren der Prostituierten Maria und der Mutter in Unterdrückungsszenarien eingebettet.

Ein zentraler Befund meiner exemplarischen Studie besteht darin, dass die Destabilisierung eines mit Sexualität und Geschlecht verbundenen Wahrheitsan-

spruchs bereits im frühesten Text von 1954 klar zum Ausdruck kommt. Nicht erst für die Texte des 21. Jahrhunderts lässt sich geltend machen, dass dieser Wahrheitsanspruch problematisiert wird: Bereits in *Stiller* wird durch die Krise der Männlichkeit und die Zurückweisung einer festlegbaren männlichen Identität letztlich auch der Wahrheitsanspruch eines Subjekts suspendiert. Wenn Stiller nicht wissen kann, wer er ist, so kann es auch keine sexuelle Wahrheit für dieses Subjekt geben. Hier lässt sich eine Parallele sowohl zu Jelinek wie auch zu Zeh ausmachen: Bei Frisch liegt die Unmöglichkeit einer Identitätszuschreibung darin, dass Stiller überzeugt ist, nicht Stiller zu sein. Bei Jelinek verfügt die Hauptfigur als Frau nicht über eine eigene sexuelle Identität, da ihr diese im Sinne der Psychoanalyse lediglich als Mangel zugestanden wird. Und bei Zeh kann juristisch nicht geklärt werden, wer wen sexuell missbraucht hat, da die intrapsychischen, interpersonellen und kulturellen Scripts so widersprüchlich sind, dass eine Schuld und somit eine Wahrheit über die sexuellen Interaktionen nicht ausgemacht werden kann. Zeh verlegt die Schilderung der Geschehnisse vom Gerichtssaal in den literarischen Text, denn solange die dichterische Rede »nicht behauptet, die Wahrheit zu sagen, kann sie auch nicht lügen« (Zeh 2006b). Hier besteht eine Parallele zu Frisch, denn auch in *Stiller* gelingt es den juristischen Instanzen nicht, das Problem seiner Identitätsverweigerung zu lösen. Die prinzipiell gesetzte Unmöglichkeit, eine Position weiblicher oder männlicher Wahrheit oder Authentizität einzunehmen, unterscheidet Frisch, Jelinek, Zeh und Streeruwitz von Stefan und Bachmann.

Des Weiteren zeigt sich: Dichotome Geschlechternormen und Begehrensformen, die als typisch für die bürgerliche Moderne gelten, werden in einem Roman wie *Spieltrieb* nicht einfach abgelöst, sondern in Dialog mit der Post- oder Spätmoderne gebracht. In diesem Roman werden die sexuellen Scripts in der Figur von Smutek, welcher der Moderne verhaftet ist, und der Figur von Ada, die Geschlechtergrenzen in mancherlei Hinsicht auflöst, in eine dialogische Begegnung geführt. In *Kreuzungen* scheitert dieser Dialog zwar, aber gerade in Venedig als Kulisse der letzten Jahrhundertwende scheinen Möglichkeiten von Verbindungen auf, die auch eine affektive Anteilnahme am Gegenüber bedeuten könnten: dialogische Möglichkeiten, die der Protagonist wieder aus den Augen verliert.

Nicht nur die verschiedenen Ebenen sexueller Scripts erweisen sich in meiner Studie als Palimpsest, das ein *queer reading* nahelegt. Auch die mit Chronologien und soziohistorischen Kontexten verknüpften Fiktionalisierungen von vergeschlechtlichem Begehren sind in Widersprüche von Persistenz und Wandel eingebettet, wenn es um die Frage nach Sexualität und Wahrheit geht. Eine Querlektüre über Epochengrenzen hinweg macht es möglich, der Komplexität von Sexualität und Geschlecht nachzugehen und sie in gesellschaftlichen Machtverhältnissen zu verorten, die vergeschlechtlichte Wahrheiten in der Sexualität als nach wie vor persistent zeigen.

7.4 Transformationspotential der Sexualität

Die Frage nach einem Transformationspotential in der Sexualität weist im 21. Jahrhundert zwei gegensätzliche Momente auf: Lässt sich einerseits auf affektiver Ebene das Bedürfnis nach Zunahme an Zuwendung und Empathie in einer dialogischen Verbindung feststellen (Maihofer 2014a; Simon 1996), so zeigt sich andererseits, dass Selfsex und Lean Sexuality (Sigusch 2013) zeitgemässe Formen sexueller Begegnungen sind, die sich monologisch auf den jeweiligen Lustgewinn eines sexuellen Subjekts jenseits einer affektiven Verbindung mit dem Gegenüber konzentrieren. Giddens (1993) vertritt die These, dass diese Haltungen mit der Kategorie Geschlecht verbunden sind: So sei Sex ausserhalb einer affektiven Beziehung zum Gegenüber stärker männlich und Sex als Teil einer affektiven Nähe und Verbindlichkeit stärker weiblich kodiert. Giddens (1993) wie auch Cvetkovich (2003) verstehen Geschlecht nicht in einem essentialistischen Sinn. Auch Cvetkovich macht Geschlechterdifferenzen in der Sexualität geltend, die noch im 21. Jahrhundert von der heteronormativen Ordnung geprägt werden: Zum einen wirkt die historisch begründete Besetzung weiblicher Sexualität mit Passivität und männlicher Sexualität mit Aktivität in die Gegenwart hinein. Passivität ist dabei an Verletzungsoffenheit und Aktivität an Verletzungsmacht gebunden. Zum andern sind Homophobie und Sexismus tief in gesellschaftlichen Wertungen verankert, die ihre Wirkmacht nach wie vor zeigen und nicht negiert werden können. Sexualität behält in dieser Lesart eine Kraft für Transformation, ohne traumatische Aspekte aus dieser auszuschliessen.

Die literarischen Texte zeigen solche in der Kategorie Geschlecht liegenden Dualismen als vielschichtig und nur teilweise an das Geschlecht der fiktiven Figuren gebunden: So widersetzt sich beispielsweise die weibliche adoleszente Hauptfigur in *Spieltrieb* dieser Kodierung vehement und zeigt sich – vorerst – sehr handlungsmächtig in sexuellen Scripts, die von Undoing Affect ausgehen. Im Verlauf des Textes wandelt sich ihr sexuelles Selbst jedoch und erst durch die Anerkennung von Gefühlen wird eine dialogische Sexualität möglich.

Eine Verflüssigung der Geschlechterverhältnisse zeigt sich nicht erst im 21. Jahrhundert, auch sind Problematisierungen von vergeschlechtlichem Begehren und Affekt nicht erst Thema der neosexuellen Postmoderne: Im ältesten Text meiner Auswahl, in *Stiller*, ist das sexuelle Selbstverständnis der männlichen Hauptfigur an eine Erlösungsvision gebunden, er will seine Ehefrau Julika sexuell erwecken. Im Gegensatz zu Stiller leidet Julika aber nicht an ihrer Asexualität, da sie als Tänzerin im *male gaze* Befriedigung findet. Siguschs (2013) Charakterisierung von Asexualität und Selfsex als Merkmale des neosexuellen Zeitalters findet sich in der Figur Julikas bei Frisch also bereits 1954.

In der Verknüpfung von Affekt, Begehren und Geschlecht unterscheiden sich die diskutierten Texte stark: Kommt beispielsweise in *Spieltrieb* zum Schluss eine

reparative Metaphorik der Sexualität zum Ausdruck, die ihr positives Transformationspotential unterstreicht und Geschlechterbeziehungen in Bewegung setzt, so sind sexuelle Begegnungen in der *Klavierspielerin* der Ort gewaltsamer Inszenierung von Unterwerfung, die zwar die weibliche Seite nicht von der Ausübung sexueller Gewalt ausnimmt, sie aber dennoch innerhalb der Geschlechterordnung als stärker unterworfen und stärker verletzbar zeigt.

Sigusch stellt in seiner Untersuchung die Frage, ob Odysseus im neosexuellen Zeitalter vom Mast losgebunden sei und sich seine Mitstreiter die Ohren nicht mehr verstopfen müssten (Sigusch 2013: 539). Die diesem Bild zugrunde liegende Annahme einer ungehemmten und befreiten (männlichen) Sexualität im 21. Jahrhundert ist jedoch Utopie, wie die literarischen Texte facettenreich erzählen. Denn menschliche – männliche und weibliche – Sexualität kann prinzipiell nicht ausserhalb affektiver Verbindungen angesiedelt werden. Gerade als ekstatisches Subjekt kann sich das sexuelle Selbst nie von der Angst befreien, das geliebte Gegenüber zu verlieren und dabei selber ausser sich zu geraten. Die Nähe, in welche eine sexuelle Begegnung Subjekte rückt, birgt immer das Potential von Irritation und Aggression: »[...] love means trying to destroy the object as well as trying to repair it« (Love 2010: 239). Gefühle bleiben auch im 21. Jahrhundert an sexuelle Scripts einer Geschlechterpolitik gebunden, wenngleich sie sich wandeln und sich neosexuelle Subjekte durch eine Gleichzeitigkeit von Grenzziehungen und deren Auflösung charakterisieren lassen. Meine exemplarische Analyse literarischer Texte des 20. und 21. Jahrhunderts zeigt Sexualität als Aushandlungsort, der sozio-logische Geschlechterdifferenzen nicht an die Natur der Körper zurückbindet. Wenn Geschlechterdifferenzen in der Vielschichtigkeit sexueller Scripts auch wirkmächtig bleiben, so bergen dialogische sexuelle Begegnungen das Potential für deren Veränderung, Transgression und Demokratisierung.

8 Bibliographie: Theoretische Texte, Primärtexte und Forschungsliteratur

- Ahmed, Sara (2004), *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ahmed, Sara (2006), *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham/London: Duke University Press.
- Ahmed, Sara (2010), *The Promise of Happiness*, Durham/London: Duke University Press.
- Allrath, Gaby/Surkamp, Carola (2004), Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung. In Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.), *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart/Weimar: Metzler: 143-179.
- Alt, Constanze (2009), *Zeitdiagnosen im Roman der Gegenwart: Bret Easton Ellis' American Psycho, Michel Houellebecqs Elementarteilchen und die deutsche Gegenwartsliteratur*, Berlin: Trafo.
- Angerer, Marie-Luise (2014), Affekt: Scham und Paranoia. In Angelika Baier/Christa Binswanger/Jana Häberlein/Yv Evelyne Nay/Andrea Zimmermann (Hg.), *Affekt und Geschlecht: Eine einführende Anthologie*, Wien: Zaglossus: 401-421.
- Angerer, Marie-Luise (2015), *Desire After Affect* (Nicholas Grindell, Übersetz.; Patricia Clough, Vorw.), London: Rowman & Littlefield International.
- Anz, Thomas (2006), Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlsforschung. *Literaturkritik.de: Rezensionsforum*, 8(12), abgerufen von <https://literaturkritik.de/id/10267>
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.) (2004), Marlene Streeruwitz. *Text+Kritik*, 164: Marlene Streeruwitz.
- Attwood, Feona (2006), Sexed Up: Theorizing the Sexualization of Culture. *Sexualities*, 9(1): 77-94.
- Babka, Anna/Finzi, Daniela/Ruthner, Clemens (Hg.) (2013), *Die Lust an der Kultur/Theorie: Transdisziplinäre Interventionen; Für Wolfgang Müller-Funk*, Wien: Turia + Kant.

- Babka, Anna/Hochreiter, Susanne (2008), Einleitung. In Anna Babka/Susanne Hochreiter (Hg.), *Queer Reading in den Philologien: Modelle und Anwendungen*, Wien: Vienna University Press: 11-19.
- Bachmann, Guido (1978), *Die Parabel*, Basel: Lenos Verlag.
- Bachmann, Guido (1982), *Echnaton*, Basel: Lenos Verlag.
- Bachmann, Guido (1998 [1966]), *Gilgamesch*, Basel: Lenos Verlag.
- Bachmann, Guido (2000 [1997]), *lebenslänglich: Eine Jugend*, Basel: Lenos Verlag.
- Bachmann-Medick, Doris (2007), *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek: Rowohlt.
- Bachtin, Michael M. (1986), The Problem of Speech Genres. In ders., *Speech Genres and Other Late Essays* (Caryl Emerson/Michael Holquist, Hg.; Vern W. McGee, Übersetz.), Austin: University of Texas Press: 60-102.
- Bachtin, Michail M. (1979), *Die Ästhetik des Wortes* (Rainer Grübel, Hg.; Rainer Grübel/Sabine Reese, Übersetz.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Baier, Angelika (2017), *Inter_Körper_Text: Erzählweisen von Intergeschlechtlichkeit in deutschsprachiger Literatur*, Wien: Zaglossus.
- Baier, Angelika/Binswanger, Christa/Häberlein, Jana/Nay, Yv Eveline/Zimmermann, Andrea (Hg.) (2014), *Affekt und Geschlecht: Eine einführende Anthologie*, Wien: Zaglossus.
- Bamert, Manuel (2015), *Homo Stiller: Männliche Identitäten und Sexualitäten in Max Frischs Stiller* (Masterarbeit), Universität Zürich.
- Bamert, Manuel (2016), *Homo Stiller: Männliche Identitäten und Sexualitäten in Max Frischs Stiller. Germanistik in der Schweiz*, 13 (Michael Stolz/Robert Schöller, Hg.): 93-117.
- Barthes, Roland (1966), *Introduction in the Structural Analysis of the Narrative* (Diskussionspapier), Birmingham: University of Birmingham.
- Beck, Ulrich/Beck-Gernsheim, Elisabeth (2002), *Individualization: Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*, Thousand Oaks/London/New Delhi: SAGE.
- Becker, Renate (1992), *Inszenierungen des Weiblichen: Die literarische Darstellung weiblicher Subjektivität in der westdeutschen Frauenliteratur der siebziger und achtziger Jahre*, Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris: Peter Lang.
- Berlant, Lauren (2011), *Cruel Optimism*, Durham/London: Duke University Press.
- Berlant, Lauren/Warner, Michael (2000), Sex in Public. In Lauren Berlant (Hg.), *Intimacy*, Chicago: Chicago University Press: 311-331.
- Binswanger, Christa (2009), Sexuelle Scripts in der Erzähltextanalyse: Mit Beispielen aus Verena Stefans *Häutungen*. In Christa Binswanger/Margaret Bridges/Brigitte Schnegg/Doris Wastl-Walter (Hg.), *Gender Scripts: Widerspenstige An eignungen von Geschlechternormen*, Frankfurt a.M.: Campus: 185-204.
- Binswanger, Christa (2013), (Re-)Figurierungen von Angst in sexuellen Begegnungen. In Dominique Grisard/Ulle Jäger/Tomke König (Hg.), *Verschieden Sein:*

- Nachdenken über Geschlecht und Differenz; Festschrift für Andrea Maihofer*, Sulzbach/Taunus: Ulrike Helmer: 217-227.
- Binswanger, Christa/Bridges, Margaret/Schnegg, Brigitte/Wastl-Walter, Doris (Hg.) (2009), *Gender Scripts: Widerspenstige Aneignungen von Geschlechternormen*, Frankfurt a.M.: Campus.
- Binswanger, Christa/Davis, Kathy (2012), Sexy Stories and Postfeminist Empowerment: From *Häutungen* to *Wetlands*. *Feminist Theory*, 13(3): 245-263.
- Binswanger, Christa/Samelius, Lotta/Thapar-Björkert, Suruchi (2011), Palimpsests of Sexuality and Intimate Violence: Turning Points as Transformative Scripts for Intervention. *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, 19(1): 25-41.
- Binswanger, Christa/Zimmermann, Andrea (2018), Queering the Palimpsest: Affective Entanglement Beyond Dichotomization. *Studies in Gender and Sexuality*, 19(2): 106-119.
- Birke, Dorothee/Butter Stella (2010), Methoden psychoanalytischer Ansätze. In Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.), *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse: Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*, Stuttgart/Weimar: Metzler: 51-70.
- Bones, Inga (2007), *Jenseits von Gut und Böse? Die Philosophie Friedrich Nietzsches in Spieltrieb von Juli Zeh*, München: GRIN Verlag.
- Bourdieu, Pierre (2005 [1998]), *Die männliche Herrschaft* (Jürgen Bolder, Übersetz.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bovenschen, Silvia (1979), *Die imaginierte Weiblichkeit: Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bronfen, Elisabeth (1994), *Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik* (Thomas Lindquist, Übersetz.), München: Kunstmann.
- Brot ♀ Rosen (1972), *Frauenhandbuch Nr. 1.*, Berlin: Druck im Selbstverlag.
- Bruner, Jerome (1991), Self-Making and World-Making. *The Journal of Aesthetic Education*, 25(1): 67-78.
- Brunner, Claudia/Dietze, Gabriele/Wenzel, Edith (2010), Okzidentalismus konkretisieren, kritisieren, theoretisieren. In Gabriele Dietze/Claudia Brunner/Edith Wenzel (Hg.), *Kritik des Okzidentalismus: Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht* (2. Aufl.), Bielefeld: transcript: 11-21.
- Bührmann, Andrea (1995), *Das authentische Geschlecht: Die Sexualitätsdebatte der Neuen Frauenbewegung und die Foucaultsche Machtanalyse* (Hannelore Bublitz, Vorw.), Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Burger, Rudolf (1990), Der böse Blick der Elfriede Jelinek. In Christa Gürtler (Hg.), *Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek*, Frankfurt a.M.: Neue Kritik: 17-29.

- Busch, Alexandra/Linck, Dirck (Hg.) (1997), *Frauenliebe, Männerliebe: Eine lesbisch-schwule Literaturgeschichte in Porträts*, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Butler, Judith (1991), *Das Unbehagen der Geschlechter* (Kathrina Menke, Übersetz.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (2009), Außer sich: Über die Grenzen sexueller Autonomie. In dies. (Hg.), *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen* (Karin Wördemann/Martin Stempfhuber, Übersetz.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 35-69.
- Butler, Michael (1978), Rolf: Die Zweideutigkeit der Ordnung. In Walter Schmitz (Hg.), *Materialien zu Max Frisch Stiller: 1. Band*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 195-200.
- Casey, Mark/Hines, Sally/Richardson, Diane/Taylor, Yvette (2010), Introduction. *Sociology*, 44(5): 803-810.
- Chamayou-Kuhn, Cécile (2012), »gewalt zeugt gewalt!«: Elfriede Jelineks facettenreicher Feminismus; Eine Bestandsaufnahme. In Stefanie Kaplan (Hg.), *»Die Frau hat keinen Ort«: Elfriede Jelineks feministische Bezüge*, Wien: Praesens: 28-47.
- Christmann, Tim Niklas (2009), Der selbst gemachte Mann: Marlene Streeruwitz' Kreuzungen. *Onlinejournal kultur & geschlecht*, 4, abgerufen von https://kulturundgeschlecht.blogs.ruhr-uni-bochum.de/wp-content/uploads/2015/08/Christmann_Kreuzungen.pdf
- Classen, Brigitte/Goettle, Gabriele (1976), *Häutungen*, eine Verwechslung von Anemone und Amazone. *Die schwarze Botin*, 1: 4-8.
- Clough, Patricia T. (Hg.) (2007), *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham/London: Duke University Press.
- Cohen, Stanley/Taylor, Laurie (1976), *Escape Attempts: The Theory and Practice of Resistance to Everyday Life*, London: Allen Lane.
- Connell, Raewyn (2010), Im Innern des gläsernen Turms: Die Konstruktion von Männlichkeiten im Finanzkapital (Gitta Brüsckke, Übersetz.). *Feministische Studien*, 28(1): 8-24.
- Connell, Robert W. (1995), *Masculinities*, Cambridge: Polity Press.
- Connell, Robert W. (2000), *Der gemachte Mann: Konstruktion und Krise von Männlichkeiten* (Ursula Müller, Hg./Geleitw.; Christian Stahl, Übersetz.), Opladen: Leske und Budrich.
- Creed, Barbara (1993), *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London/New York: Routledge.
- Cvetkovich, Ann (2003), *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham/London: Duke University Press.
- Cvetkovich, Ann (2011), Public Feelings. In Janet Halley/Andrew Parker (Hg.), *After Sex? On Writing Since Queer Theory*, Durham/London: Duke University Press: 169-179.

- Cvetkovich, Ann (2012), *Depression: A Public Feeling*, Durham/London: Duke University Press.
- Davidson, Arnold I. (1987), How to Do the History of Psychoanalysis: A Reading of Freud's *Three Essays on the Theory of Sexuality*. *Critical Inquiry*, 13(2): 252-277.
- Davis, Kathy (2007), *The Making of Our Bodies, Ourselves: How Feminist Knowledge Travels Across Borders*, Durham/London: Duke University Press.
- Delessert, Thierry (2012), »Les homosexuels sont un danger absolu«: *Homosexualité masculine en Suisse durant la Seconde Guerre mondiale*, Lausanne: Ed. Antipodes.
- Dietrich, Cornelia (2009), »Sippschaft eines interimistischen Zeitalters« – Adoleszenz nach dem Ende der Moderne in Juli Zehs *Spieltrieb*. In Hans-Christoph Koller/Markus Rieger-Ladich (Hg.), *Figurationen von Adoleszenz: Pädagogische Lektüren zeitgenössischer Romane II*, Bielefeld: transcript: 177-196.
- Dietze, Gabriele (2005), *Bluten, Häuten, Fragmentieren: Melanie Klein und der Splatterfilm als Schwellenraum am Beispiel von The Texas Chainsaw Massacre und The Texas Chainsaw Massacre 2*. In Julia Köhne/Ralf Kuschke/Arno Meteling (Hg.), *Splatter Movies: Essays zum modernen Horrorfilm*, Berlin: Bertz + Fischer: 89-100.
- Dietze, Gabriele (2016), Ethnosexismus: Sex-Mob-Narrative und die Kölner Silvesternacht. *Movements* 2(1): 1-16.
- Dietze, Gabriele/Brunner, Claudia/Wenzel, Edith (Hg.) (2010), *Kritik des Okzidentalismus: Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht* (2. Aufl.), Bielefeld: transcript.
- Dillon, Sarah (2007), *The Palimpsest: Literature, Criticism, Theory*, London: Continuum.
- Dinshaw, Carolyn/Edelman, Lee/Ferguson, Roderick A./Freccero, Carla/Freeman, Elizabeth/Halberstam, Judith et al. (2007), Theorizing Queer Temporality: A Roundtable Discussion. *GLQ*, 13(2-3): 177-195.
- Döbler, Katharina (2004), Schlussfolgerungen aus einem Selbstversuch: Darf man die Bücher von Marlene Streeruwitz ohne Beipackzettel lesen? *Text+Kritik*, 164: *Marlene Streeruwitz* (Heinz Ludwig Arnold, Hg.): 11-18.
- Duggan, Lisa/Hunter, Nan D. (1995), *Sex Wars: Sexual Dissent and Political Culture*, New York/London: Routledge.
- Dürrenmatt, Friedrich (1978), *Stiller*, Roman von Max Frisch: Fragment einer Kritik. In Walter Schmitz (Hg.), *Materialien zu Max Frisch Stiller: 1. Band*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 76-83.
- Egyptien, Jürgen (1981), Romane und Erzählungen in der Schweiz. In Horst Albert Glaser (Hg.), *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995: Eine Sozialgeschichte*, Bern/Stuttgart/Wien: Haupt: 359-374.
- Elsaghe, Yahya (2011, 17. September), Tuberkulöse Frauen und krebserkrankte Männer: Infektionen und andere Krankheiten in Max Frischs Romanen. *Neue Zürcher Zeitung*: 69.
- Emcke, Carolin (2012), *Wie wir begehren*, Frankfurt a.M.: S. Fischer.

- Feldbacher, Sandy (2006), Die gender-orientierte Erzähltextanalyse: Theorie und Analyse anhand von Juli Zehs *Adler und Engel*. In Ilse Nagelschmidt/Lea Müller-Dannhausen/Sandy Feldbacher (Hg.), *Zwischen Inszenierung und Botschaft: Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Frank und Timme: 89-105.
- Fischer, Michael (1991), *Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen Die Liebhaberinnen und Die Klavierspielerin*, St. Ingbert: Röhrig.
- Flaake, Karin/King, Vera (Hg.) (1993), *Weibliche Adoleszenz: Zur Sozialisation junger Frauen*, Frankfurt: Campus Verlag.
- Foucault, Michel (1981), *Archäologie des Wissens* (Ulrich Köppen, Übersetz.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1989a [1984]), *Der Gebrauch der Lüste: Sexualität und Wahrheit, Band 2* (Ulrich Raulff/Walter Seitter, Übersetz.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1989b [1984]), *Die Sorge um sich: Sexualität und Wahrheit, Band 3* (Ulrich Raulff/Walter Seitter, Übersetz.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1995 [1976]), *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit, Band 1* (Ulrich Raulff/Walter Seitter, Übersetz.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1996), Nietzsche, Genealogy, History. In ders. (Hg.), *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* (Donald F. Bouchard/Sherry Simon, Übersetz.), Ithaca: Cornell University Press: 139-164.
- Foucault, Michel (2003), *Die Anormalen: Vorlesungen am Collège de France* (Michaela Ott, Übersetz.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Freud, Sigmund (1915), *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (3. Aufl.), Leipzig: Deuticke.
- Freud, Sigmund (1924), *Gesammelte Schriften von Sigmund Freud, Band 5: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie; Arbeiten zum Sexuelleben und zur Neurosenlehre; Metapsychologie*, Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Freud, Sigmund (1930), *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Freud, Sigmund (1940), Jenseits des Lustprinzips. In ders. (Hg.), *Gesammelte Werke, Band 13*, London: S. Fischer/Imago Publishing: 3-69.
- Freud, Sigmund (1955), Über die weibliche Sexualität. In ders. (Hg.), *Gesammelte Werke, Band 14*, London: S. Fischer: 515-537.
- Frevert, Ute (2010), Gefühlvolle Männlichkeiten: Eine historische Skizze. In Manuel Borutta/Nina Verheyen (Hg.), *Die Präsenz der Gefühle: Männlichkeit und Emotion in der Moderne*, Bielefeld: transcript: 305-330.
- Fricke, Hannes (2000), Selbstverletzendes Verhalten: Über die Ausweglosigkeit, Kontrollversuche, Sprache und das Scheitern der Erika Kohut in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 30(3): 50-81.

- Frisch, Max (1998 [1932]), Er liebt die Greta Garbo. In ders., *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge: Band 1* (Hans Mayer, Hg.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 19-21.
- Frisch, Max (1998 [1954]), Stillere. In ders., *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge: Band 3* (Hans Mayer, Hg.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 359-780.
- Gagnon, John H. (2004), *An Interpretation of Desire: Essays in the Study of Sexuality*, Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Gagnon, John H./Simon, William (1973), *Sexual Conduct: The Social Sources of Human Sexuality*, Chicago: Aldine.
- Gammerl, Bruno/Woltersdorff, Volker (2014), »Sie ham mir ein Gefühl geklaut ...«: Queer-feministische Perspektiven auf Bewegungen zwischen Sex und Gefühl. *Freiburger Zeitschrift für Geschlechterstudien*, 20(2): 27-41.
- Ganzhorn, Wilhelm (1853), *Im schönsten Wiesengrunde*, abgerufen von https://www.lieder-archiv.de/im_schoensten_wiesengrunde-notenblatt_300133.html
- Genette, Gérard (1982), Proust Palimpsest. In ders. (Hg.), *Figures of Literary Discourse* (Alan Sheridan, Übersetz.), Oxford: Basil Blackwell: 203-228.
- Genette, Gérard (2010), *Die Erzählung* (Andreas Knop, Übersetz.; Jochen Vogt, Nachw.; 3. Aufl.), Paderborn: Wilhelm Fink.
- Giddens, Anthony (1992), *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Cambridge: Polity Press.
- Giddens, Anthony (1993), *Wandel der Intimität: Sexualität, Liebe und Erotik in modernen Gesellschaften* (Hanna Pelzer, Übersetz.), Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Gill, Rosalind (2007), Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2): 147-166.
- Gill, Rosalind (2016), Postfeministische Medienkultur: Elemente einer Sensibilisierung. In Kathrin Peters/Andrea Seier (Hg.), *Gender und Medien-Reader*, Berlin: Diaphanes: 541-556.
- Gisi, Lucas M. (2012, 10. Februar), Der Autor als Gesamtkunstwerk. *Tageswoche*: 42-43.
- Goffman, Erving (1961), *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and other Inmates*, Garden City: Anchor Books.
- Goffman, Erving (1973), *Asyle: Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen* (Nils Lindquist, Übersetz.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Goffman, Erving (1975), *Stigma: Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität* (Frigga Haug, Übersetz.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gorgerat, Laurent (2013), Die Knabenliebe als Teil der Erziehung. In Sabina Lutz/Ella Van der Meijden/Vera Reinhard (Hg.), *Wann ist man ein Mann? Das starke Geschlecht in der Antike*, Basel: C. Maurer: 33-39.
- Görke, Daniela (2005), *Sexualität im westdeutschen Roman der späten 60er und frühen 70er Jahre*, Tönning: Der Andere Verlag.
- Gorton, Kristyn (2007), Theorizing Emotion and Affect: Feminist Engagements. *Feminist Theory*, 8(3): 333-348.

- Götsch, Monika (2014), *Sozialisation heteronormativen Wissens: Wie Jugendliche Sexualität und Geschlecht erzählen*, Opladen: Budrich UniPress.
- Gratzke, Michael (2000), *Liebesschmerz und Textlust: Figuren der Liebe und des Masochismus in der Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Greer, Germaine (1971), *Der weibliche Eunuch: Aufruf zur Befreiung der Frau* (Marianne Dommermuth, Übersetz.), Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Gregg, Melissa/Seigworth, Gregory J. (Hg.) (2010), *The Affect Theory Reader*, Durham/London: Duke University Press.
- Groddeck, Walter (2012), Stiller werden: Eine Annäherung an Max Frischs ersten großen Romanerfolg. In Daniel Müller Nielaba/Yves Schumacher/Christoph Steier (Hg.), »Man will werden, nicht gewesen sein«: Zur Aktualität Max Frischs, Zürich: Chronos: 185-197.
- Grübel, Rainer (1979), Zur Ästhetik des Wortes bei Michail Bachtin. In Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes* (Rainer Grübel, Hg.; Rainer Grübel/Sabine Reese, Übersetz.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 21-78.
- Gymnich, Marion (2004): Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung. In Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.), *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart/Weimar: Metzler: 122-143.
- Gymnich, Marion (2010), Methoden der feministischen Literaturwissenschaft und der Gender Studies. In Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.), *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse: Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*, Stuttgart/Weimar: Metzler: 251-269.
- Haritaworn, Jin (2007), (No) Fucking Difference? Eine Kritik der »Heteronormativität« am Beispiel von Thailändischsein. In Jutta Hartmann/Christian Klesse/Peter Wagenknecht/Bettina Fritzsche/Kristina Hackmann (Hg.), *Heteronormativität: Empirische Studien zu Geschlecht, Sexualität und Macht*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften: 269-289.
- Harris, Kathleen (1978), Die Kierkegaard-Quelle zum Roman *Stiller*. In Walter Schmitz (Hg.), *Materialien zu Max Frisch Stiller: 1. Band*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 217-220.
- Haupt, Ursula (1996), *Weiblichkeit in Romanen Max Frischs*, Frankfurt a.M./Bern: Peter Lang.
- Hausen, Karin (2007 [1976]), Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere«: Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In Sabine Hark (Hg.), *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie* (2., akt. und erw. Aufl.), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften: 173-196.
- Hearn, Jeff (2004), From Hegemonic Masculinity to the Hegemony of Men. *Feminist Theory*, 5(1): 49-72.
- Heidemann-Nebelin, Klaudia (1994), *Rotkäppchen erlegt den Wolf: Marieluise Fleißer, Christa Reinig und Elfriede Jelinek als satirische Schriftstellerinnen*, Bonn: Holos-Verlag.

- Herminghouse, Patricia (2008), *The Young Author as Public Intellectual: The case of Juli Zeh*. In Katharina Gerstenberger/Patricia Herminghouse (Hg.), *German Literature in a New Century: Trends, Traditions, Transitions, Transformations*, New York: Berghahn Books: 268-284.
- Herzog, Dagmar (2005), *Die Politisierung der Lust: Sexualität in der deutschen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts* (Ursel Schäfer/Anne Emmert, Übersetz.), München: Siedler.
- Herzog, Dagmar (2012), *Postscript: Tomorrow Sex Will Be Good Again*. In Scott Spector/Helmut Puff/Dagmar Herzog (Hg.), *After The History of Sexuality: German Genealogies with and beyond Foucault*, New York/Oxford: Berghahn Books: 282-286.
- Herzog, Dagmar (2015), *Die »Sexuelle Revolution« in Westeuropa und ihre Ambivalenzen*. In Peter-Paul Bänziger/Magdalena Beljan/Franz X. Eder/Pascal Eitler (Hg.), *Sexuelle Revolution? Zur Geschichte der Sexualität im deutschsprachigen Raum seit den 1960er Jahren*, Bielefeld: transcript: 347-368.
- Heselhaus, Herrad (1998), *»Textile Schichten«: Elfriede Jelineks Bekenntnisse einer Klavierspielerin; Interview*. In Markus Heilmann/Thomas Wägenbaur (Hg.), *Im Bann der Zeichen: Die Angst vor Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft*, Würzburg: Königshausen & Neumann: 89-101.
- Hess-Lüttich, Ernest W. B. (2000), *Stätten des Stigmas: Guido Bachmann, Martin Frank, Christoph Geiser, Josef Winkler: Fremd unter andern in der Enge des Tals*. *Forum Homosexualität und Literatur*, 36: 43-62.
- Höfler, Günther A./Melzer, Gerhard (Hg.) (2008), *Marlene Streeruwitz*, Graz: Literaturverlag Droschl.
- Hofmann, Monika (2009), *»Der Mann schaut auf das Nichts, er schaut auf den reinen Mangel«: Zur literarischen Darstellung von wissenschaftlichen Diskursen über »weibliche Perversion« und dem Spiel mit »heisser« und »kalter« Lektüre in der Klavierspielerin von Elfriede Jelinek, mit Ausblick auf das Gesamtwerk*, abgerufen von <https://jelinetz.files.wordpress.com/2013/02/hofmann.pdf>
- Holler, Verena (2001), *Frauenleben: Zur Figurengestaltung in der Prosa von Marlene Streeruwitz*. *Literatur für Leser*, 24(2): 100-115.
- Honegger, Claudia (1991), *Die Ordnung der Geschlechter: Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib; 1750-1850*, Frankfurt a.M.: Campus-Verlag.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1972 [1944]), *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- hornscheidt, lann (2012), *feministische w_orte: ein lern-, denk- und handlungsbuch zu sprache und diskriminierung, gender studies und feministischer linguistik*, Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel.
- Illouz, Eva (2011), *Warum Liebe weh tut: Eine soziologische Erklärung* (Michael Adrian, Übersetz.), Berlin: Suhrkamp.
- Irigaray, Luce (1979), *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin: Merve.

- Irvine, Janice (2003), Introduction to »Sexual Scripts. Origins, Influences and Changes«. *Qualitative Sociology*, 26(4): 489-490.
- Irvine, Janice M. (1995), *Sexuality Education Across Cultures: Working with Differences*, San Francisco: Jossey-Bass Publishers.
- Irvine, Janine M. (2005), *Disorders of Desire: Sexuality and Gender in Modern American Sexology*, Philadelphia: Temple University Press.
- Jackson, Stevi (2005), Sexuality, Heterosexuality and Gender Hierarchy: Getting Our Priorities Straight. In Chrys Ingraham (Hg.), *Thinking Straight: The Power, the Promise, and the Paradox of Heterosexuality*, New York: Routledge: 15-38.
- Jackson, Stevi (2007), The Sexual Self in Late Modernity. In Michael Kimmel (Hg.), *The Sexual Self: The Construction of Sexual Scripts*, Nashville: Vanderbilt University Press: 3-15.
- Jackson, Stevi/Scott, Sue (2010), Rehabilitating Interactionism for a Feminist Sociology of Sexuality. *Sociology*, 44(5): 811-826.
- Jahnn, Hans Henny (1991), *Fluß ohne Ufer: Roman in drei Teilen* (Ulrich Bitz/Uwe Schweikert, Hg.), Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Jameson, Fredric (1988 [1981]), *Das politische Unbewußte: Literatur als Symbol sozialen Handelns* (Ursula Bauer/Gerd Burger/Bruni Röhm, Übersetz.), Reinbek: Rowohlt's Enzyklopädie.
- Janz, Marlies (1995), *Elfriede Jelinek*, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Jelinek, Elfriede (1970), *wir sind lockvögel baby!: Roman*, Reinbek: Rowohlt.
- Jelinek, Elfriede (1972), *Michael: Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*, Reinbek: Rowohlt.
- Jelinek, Elfriede (1975), Aufforderung zur Unfreundlichkeit. In Renate Boldt/Gisela Krahl (Hg.), *Mädchenbuch auch für Jungen*, Reinbek: Rowohlt: 7-13.
- Jelinek, Elfriede (1980), Die endlose Unschuldigkeit. In dies. (Hg.), *Die endlose Unschuldigkeit: Prosa, Hörspiel, Essay*, Schwifting: Schwiftinger Galerie-Verlag: 49-82.
- Jelinek, Elfriede (1983), Der Krieg mit anderen Mitteln. *Die Schwarze Botin*, 21: 149-153.
- Jelinek, Elfriede (1991 [1983]), *Die Klavierspielerin: Roman*, Reinbek: Rowohlt.
- Jelinek, Elfriede (2007a, 2. Oktober), *Anruf zu Hause: Hallo, Mama?*, abgerufen von www.elfriedejelinek.com/fanruf.htm
- Jelinek, Elfriede (2007b, 12. November), *Kurze biographische Anmerkung*, abgerufen von www.elfriedejelinek.com/fkbioa.htm
- Jelinek, Elfriede/Meyer, Adolf-Ernst (1995), Elfriede Jelinek im Gespräch mit Adolf-Ernst Meyer. In Elfriede Jelinek/Jutta Heinrich/Adolf-Ernst Meyer (Hg.), *Sturm und Zwang: Schreiben als Geschlechterkampf*, Hamburg: Klein.
- Kafka, Franz (1988), *Sämtliche Erzählungen* (Paul Raabe, Hg.), Frankfurt a.M.: S. Fischer.

- Karamanou, M./Liappas, I./Antoniou, Ch./Androutsos, G./Lykouras, E. (2013), Julius Wagner-Jauregg (1857–1940): Introducing Fever Therapy in the Treatment of Neurosyphilis. *Psychiatriki*, 24(3): 208–212.
- Kedveš, Alexandra (2004), »Geheimnisvoll. Vorwurfsvoll. Aber zusammenhängend.«: Marlene Streeruwitz' Romane, Frauengeschichten, Männersprache. *Text+Kritik*, 164: Marlene Streeruwitz (Heinz Ludwig Arnold, Hg.): 19–36.
- Keller, Reiner (2008), *Michel Foucault*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Kemper, Andreas (2012), Männerbewegung vs. Männerrechtsbewegung. In ders. (Hg.), *Die Maskulisten: Organisierter Antifeminismus im deutschsprachigen Raum*, Münster: Unrast: 28–43.
- Kernmayer, Hildegard (2012), »Seid keine hübschen Mädchen mehr«: (De-)Konstruktion von »Weiblichkeit« in Elfriede Jelineks Erzählung *Aufforderung zur Unmündigkeit*. In Stefanie Kaplan (Hg.), »Die Frau hat keinen Ort«: *Elfriede Jelineks feministische Bezüge*, Wien: Praesens: 88–97.
- Kilian, Eveline (2004a), *Geschlechtsverkehr: Theoretische und literarische Perspektiven*, Königstein/Taunus: Ulrike Helmer.
- Kilian, Eveline (2004b), *Zeitdarstellung*. In Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.), *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart/Weimar: Metzler: 72–97.
- Kimmel, Michael (2007), Introduction: John Gagnon and the Sexual Self. In Michael Kimmel (Hg.), *The Sexual Self: The Construction of Sexual Scripts*, Nashville: Vanderbilt University Press: vii–xv.
- Klinger, Cornelia/Knapp, Gudrun-Axeli/Sauer, Birgit (Hg.) (2007), *Achsen der Ungleichheit: Zum Verhältnis von Klasse, Geschlecht und Ethnizität*, Frankfurt a.M.: Campus.
- Knapp, Gudrun-Axeli (2003), Aporie als Grundlage: Zum Produktionscharakter der feministischen Diskurskonstellation. In Gudrun-Axeli Knapp/Angelika Wette-
rer (Hg.), *Achsen der Differenz*, Münster: Westfälisches Dampfboot: 240–265.
- Knapp, Gudrun-Axeli (2005), »Intersectionality« – Ein neues Paradigma feministischer Theorie? Zur transatlantischen Reise von »Race, Class, Gender«. *Feministische Studien*, 23(1): 68–81.
- Knapp, Mona (1982), »Eine Frau, aber mehr als das, eine Persönlichkeit, aber mehr als das: eine Frau«: The Structural Function of the Female Characters in the Novels of Max Frisch. In Susan L. Cocalis/Kay Goodman (Hg.), *Beyond the Eternal Feminine: Critical Essays on Women and German Literature*, Stuttgart: Heintz: 261–289.
- Kocher, Ursula (2008), Diskursdomina auf Trümmerfeld: Marlene Streeruwitz und der weibliche Blick auf die Welt. In Bettina Bannasch/Stephanie Waldow (Hg.), *Lust? Darstellungen von Sexualität in der Gegenwartskunst von Frauen*, München: Wilhelm Fink: 77–91.
- König, Tomke (2012), *Familie heisst Arbeit teilen: Transformation der symbolischen Geschlechterordnung*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

- Kraft, Helga (2014), *Mächtige Männer in der Krise: Kreuzungen*. von Marlene Streeruwitz. In Renate Möhrmann (Hg.), *Frauenphantasien: Der imaginierte Mann im Werk von Film- und Buchautorinnen*, Stuttgart: Alfred Kröner: 548-563.
- Kramatschek, Claudia (2004), Zeigt her eure Wunden! – oder: Schnitte statt Kosmetik: Vorentwurf zu einer (weiblichen) Ästhetik zwischen Alltagsrealismus und »trivial pursuit of happiness«. *Text+Kritik*, 164: Marlene Streeruwitz (Heinz Ludwig Arnold, Hg.): 37-47.
- Kraß Andreas (Hg.) (2003), *Queer denken: Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Landfester, Ulrike (2012), *Stichworte: Tätowierung und europäische Schriftkultur*, Berlin: Matthes & Seitz.
- Landfester, Ulrike (2013), Biopolitics, Biosociality and the Body. In Naomi Segal/Daniela Koleva (Hg.), *From Literature to Cultural Literacy*, Basingstoke: Palgrave MacMillan: 191-196.
- Lanser, Susan S. (1992), *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca/London: Cornell University Press.
- Lanser, Susan S. (2004 [1999]), Sexing Narratology: Toward a Gendered Poetics of Narrative Voice. In Mieke Bal (Hg.), *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, London: Routledge: 123-139.
- Lautmann, Rüdiger (2002), *Soziologie der Sexualität: Erotischer Körper, intimes Handeln und Sexualkultur*, Weinheim: Juventa.
- Lehnert, Gertrud (Hg.) (1996), *Inszenierungen von Weiblichkeit: Weibliche Kindheit und Adoleszenz in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Leick, Gwendolyn (1994), *Sex and Eroticism in Mesopotamian Literature*, London/New York: Routledge.
- Lerch, Fredi (2001), *Müllers Weg ins Paradies: Nonkonformismus im Bern der sechziger Jahre*, Zürich: Rotpunktverlag.
- Levin, Tobe (1979), *Political Ideology and Aesthetics in Neo-Feminist German Fiction: Verena Stefan, Elfriede Jelinek, Margot Schroeder*, Ann Arbor: University Microfilms International.
- Levin, Tobe (1994), Afterword. In Verena Stefan (Hg.), *Shedding & Literally Dreaming* (Johanna Steigleder Moore/Beth E. Weckmueller/Johanna Alberti/Tobe Levin, Übersetz.), New York: The Feminist Press: 151-176.
- Löffler, Sigrid (2007), Die Masken der Elfriede Jelinek. *Text+Kritik*, 117: Elfriede Jelinek (Heinz Ludwig Arnold, Hg.; 3. Aufl.): 3-14.
- Love, Heather (2010), Truth and Consequences: On Paranoid Reading and Reparative Reading. *Criticism*, 52(2): 235-241.
- Lubich, Frederick A. (1996), *Max Frisch: Stiller, Homo Faber und Mein Name sei Ganzenbein* (3. Aufl.), München: Wilhelm Fink.
- Ludwig, Gundula (2014), Staatstheoretische Perspektiven auf die rassistische Grammatik des westlichen Sexualitätsdispositivs: Kontinuitäten und Brüche.

- In Barbara Grubner/Veronika Ott (Hg.), *Sexualität und Geschlecht: Feministische Annäherungen an ein unbehagliches Verhältnis*, Sulzbach/Taunus: Ulrike Helmer: 87-104.
- Lutz, Helma (2015), Intersectionality: Assembling and Disassembling the Roads. In Steven Vertovec (Hg.), *Routledge International Handbook of Diversity Studies*, London/New York: Routledge: 363-370.
- Lutz, Helma/Davis, Kathy (2005), Geschlechterforschung und Biographieforschung: Intersektionalität als biographische Ressource am Beispiel einer außergewöhnlichen Frau. In Bettina Völter/Bettina Dausien/Helma Lutz/Gabriele Rosenthal (Hg.), *Biographieforschung im Diskurs*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften: 228-247.
- Lykke, Nina (2007), To Bridge Epistemological Gaps: A Theoretical Contextualisation of Theme 4–5. In Stine Adrian/Malena Gustavson/Nina Lykke (Hg.), *GEXcel Work in Progress Report, Volume 1: Proceedings from GEXcel Kick-off Conference*, Linköping: Linköping University: 49-52.
- MacKinnon, Catharine A. (1994), *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*, Cambridge: Harvard University Press.
- Maihofer, Andrea (1995), *Geschlecht als Existenzweise*, Frankfurt a.M.: Ulrike Helmer.
- Maihofer, Andrea (2005), Inter-, Trans- und Postdisziplinarität: Ein Plädoyer wider die Ernüchterung. In Heike Kahlert/Barbara Thiessen/Ines Weller (Hg.), *Quer denken – Strukturen verändern: Gender Studies zwischen Disziplinen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften: 185-202.
- Maihofer, Andrea (2007), Gender in Motion: Gesellschaftliche Transformationsprozesse – Umbrüche in den Geschlechterverhältnissen? Eine Problemskizze. In Dominique Grisard/Jana Häberlein/Anelis Kaiser/Sibylle Saxer (Hg.), *Gender in Motion: Die Konstruktion von Geschlecht in Raum und Erzählung*, Frankfurt/New York: Campus: 281-315.
- Maihofer, Andrea (2014a), Familiäre Lebensformen zwischen Wandel und Persistenz: Eine zeitdiagnostische Zwischenbetrachtung. In Cornelia Behnke/Diana Lengersdorf/Sylka Scholz (Hg.), *Wissen – Methode – Geschlecht: Erfassen des fraglos Gegebenen*, Wiesbaden: Springer: 313-334.
- Maihofer, Andrea (2014b), Nachwort: Hegemoniale Selbstaffirmierung und Veränderung. In Karin Hostettler/Sophie Vögele (Hg.), *Diessseits der imperialen Geschlechterordnung: (Post-)koloniale Reflexionen über den Westen*, Bielefeld: transcript: 305-318.
- Maihofer, Andrea (2014c), Sara Ahmed: Kollektive Gefühle – Elemente des westlichen hegemonialen Gefühlsregimes. In Angelika Baier/Christa Binswanger/Jana Häberlein/Yv Eveline Nay/Andrea Zimmermann (Hg.), *Affekt und Geschlecht: Eine einführende Anthologie*, Wien: Zaglossus: 253-272.
- Mann, Thomas (1986), Der Tod in Venedig. In ders., *Die Erzählungen*, Frankfurt a.M.: S. Fischer: 493-584.

- Marti, Kurt (1978), Das Bildnis und die Schweiz. In Walter Schmitz (Hg.), *Materialien zu Max Frisch Stiller: 1. Band*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 269-270.
- Marti, Madeleine (1993), Mit einiger Verzögerung: Lesbische Frauen in der deutschsprachigen Schweiz. In Helmut Puff (Hg.), *Lust, Angst und Provokation: Homosexualität in der Gesellschaft*, Göttingen/Zürich: Vandenhoeck & Ruprecht: 129-145.
- Massumi, Brian (1995), The Autonomy of Affect. *Cultural Critique*, 31: 83-109.
- McAdams, Dan P. (2001), The Psychology of Life Stories. *Review of General Psychology*, 5(2): 100-122.
- McNair, Brian (1996), *Mediated Sex: Pornography and Postmodern Culture*, London: Arnold.
- Meine, Sabine/Blamberger, Günter/Moll, Bjorn/Bergdolt, Klaus (Hg.) (2014), *Auf schwankendem Grund: Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Meulenbelt, Anja (1982), *Feminismus: Aufsätze zur Frauenbefreiung*, München: Frauenoffensive.
- Meuser, Michael (2010a), Geschlecht, Macht, Männlichkeit: Strukturwandel von Erwerbsarbeit und hegemoniale Männlichkeit. *Erwägen Wissen Ethik*, 21(3): 325-336.
- Meuser, Michael (2010b), Gewalt im Geschlechterverhältnis. In Brigitte Aulenbacher/Michael Meuser/Birgit Riegraf (Hg.), *Soziologische Geschlechterforschung: Eine Einführung*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften: 105-123.
- Meyer, Anja (1994), *Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse: Die Klavierspielerin und Lust im printmedialen Diskurs*, Hildesheim/New York: Olms-Weidmann.
- Millet, Kate (1971), *Sexus und Herrschaft: Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft*, Zürich: Ex Libris.
- Mitchell, Juliet (1981), *Frauenbewegung – Frauenbefreiung*, Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein.
- Mogendorf, Christine (2017), Von »Materie, die sich selbst anglotzt«: Postmoderne Reflexionen in den Romanen Juli Zehs, Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Molitor, Dietrich (1986), Guido Bachmanns Romantrilogie *Zeit und Ewigkeit* und Hans Henny Jahnn's Romantrilogie *Fluß ohne Ufer* – Analogien und Kontraste. In Dietrich Molitor/Wolfgang Popp (Hg.), *Siegener Hans Henny Jahnn Kolloquium: Homosexualität und Literatur*, Essen: Die Blaue Eule: 75-89.
- Mulvey, Laura (2012 [1975]), Visuelle Lust und narratives Kino. In Franziska Bergmann/Franziska Schössler/Bettina Schreck (Hg.), *Gender Studies*, Bielefeld: transcript: 295-307.
- Musil, Robert (1906), *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, Wien/Leipzig: Wiener Verlag.
- Musil, Robert (1930), *Der Mann ohne Eigenschaften: Band 1*, Berlin: Rowohlt.
- Musil, Robert (1933), *Der Mann ohne Eigenschaften: Band 2*, Berlin: Rowohlt.
- Musil, Robert (1943), *Der Mann ohne Eigenschaften: Band 3*, Lausanne: Rowohlt.

- Naumann, Helmut (1991), *Max Frischs Stiller oder Das Problem der Kommunikation*, Rheinfelden/Berlin: Schäuble.
- Neuhaus, Stefan (2002), *Sexualität im Diskurs der Literatur*, Tübingen: Francke.
- Neuhaus, Stefan (2009), Das Subversive des Spiels: Überlegungen zu einer Literatur der Postmoderne. In Thomas Anz/Heinrich Kaulen (Hg.), *Literatur als Spiel: Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*, Berlin: De Gruyter: 371-390.
- Nöth, Winfried (2003), Crisis of Representation? *Semiotica*, 143(1/4): 9-15.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.) (2008), *Einführung in die Kulturwissenschaften: Theoretische Grundlagen, Ansätze, Perspektiven*, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.) (2004), *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Oestreich, Heide (2008, 10. Mai), Schriftstellerin Verena Stefan: »Ich bin keine Frau. Punkt.«. *Webpaper Die Tageszeitung*, abgerufen von www.taz.de/!5182326
- Öhlschläger, Claudia (1996), *Unsägliche Lust des Schauens: Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*, Freiburg/B.: Rombach.
- Öhlschläger, Claudia (1998), Spektakel des Geschlechts: Schaulust und Körperpolitik in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*. *Kea – Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 11: 113-129.
- Osinski, Jutta (1998), *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt.
- Palm Meister, Christine (2010), Die Vergleiche der Juli Zeh. In Bo Andersson/Gernot Müller/Dessislava Stoeva-Holm (Hg.), *Sprache – Literatur – Kultur: Text im Kontext; Beiträge zur 8. Arbeitstagung schwedischer Germanisten in Uppsala, 10.–11.10.2008*, Uppsala: Uppsala Universität: 121-128.
- Pilliod, Philippe (2011 [1986]), Gespräche im Alter. In Richard Dindo/Philippe Pilliod (Hg.), *Max Frisch: Journal I–III; Gespräche im Alter* (2 DVDs), Berlin: Absolut Medien/Filmedition Suhrkamp.
- Plath, Sylvia (1969), *Die Glasglocke* (Christian Grote, Übersetz.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Plummer, Ken (2003a), *Intimate Citizenship: Private Decisions and Public Dialogues*, Seattle: University of Washington Press.
- Plummer, Ken (2003b), Queers, Bodies and Postmodern Sexualities: A Note on Revisiting the »Sexual« in Symbolic Interactionism. *Qualitative Sociology*, 26(4): 515-530.
- Plummer, Ken (2005), Male Sexualities. In Michael S. Kimmel/Jeff Hearn/Robert W. Connell (Hg.), *Handbook of Studies on Men & Masculinities*, Thousand Oaks/London/New Delhi: SAGE: 178-195.
- Plummer, Kenneth (1995), *Telling Sexual Stories: Power, Change and Social Worlds*, London/New York: Routledge.

- Pontzen, Alexandra (2005), *Beredte Scham: Zum Verhältnis von Sprache und weiblicher Sexualität im Werk von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz*. In Bettina Gruber/Heinz-Peter Preußner (Hg.), *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*, Würzburg: Königshausen & Neumann: 21-40.
- Probyn, Elspeth (2005), *Blush: Faces of Shame*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Probyn, Elspeth (2014), *Scham Schreiben* (Dagmar Fink/Birgit Mennel, Übersetz.). In Angelika Baier/Christa Binswanger/Jana Häberlein/Yv. Eveline Nay/Andrea Zimmermann (Hg.), *Affekt und Geschlecht: Eine einführende Anthologie*, Wien: Zaglossus: 321-354.
- Puff, Helmut (1995), *Actor ludens: Zum Werk Guido Bachmanns*. In Wolfram Grodeck/Urs Allemann (Hg.), *Schnittpunkte. Parallelen: Literatur und Literaturwissenschaft im »Schreibraum Basel«*, Köln/Basel: Bruckner & Thümke: 175-197.
- Puff, Helmut (1997), *Guido Bachmann*. In Alexandra Busch/Dirck Linck (Hg.), *Frauenliebe, Männerliebe: Eine lesbisch-schwule Literaturgeschichte in Porträts*, Stuttgart/Weimar: Metzler: 34-38.
- Puff, Helmut (2012), *After the History of (Male) Homosexuality*. In Scott Spector/Helmut Puff/Dagmar Herzog (Hg.), *After The History of Sexuality: German Genealogies with and beyond Foucault*, New York/Oxford: Berghahn Books: 17-30.
- Puhlfürst, Sabine (2002), *»Mehr als bloße Schwärmerei«: Die Darstellung von Liebesbeziehungen zwischen Mädchen/jungen Frauen im Spiegel der deutschsprachigen Frauenliteratur des 20. Jahrhunderts*, Essen: Die Blaue Eule.
- Quindeau, Ilka (2008), *Verführung und Begehren: Die psychoanalytische Sexualtheorie nach Freud*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Rasper, Christiane (1997), *Verena Stefan*. In Alexandra Busch/Dirck Linck (Hg.), *Frauenliebe, Männerliebe: Eine lesbisch-schwule Literaturgeschichte in Porträts*, Stuttgart/Weimar: Metzler: 409-413.
- Reddemann, Luise/Sachsse, Ulrich (1997), *Traumazentrierte Psychotherapie I: Stabilisierung*. *PTT – Persönlichkeitsstörungen: Theorie und Therapie*, 1(3): 113-147.
- Revesz, Eva (2015), *The Legend of Greta Garbo, or Woman as Thing: Hollywood Creations in Max Frisch's Stiller*. *The German Quarterly*, 88(1): 1-21.
- Richardson, Diana (2000), *Rethinking Sexuality*, Thousand Oaks/London/New Delhi: Sage.
- Richardson, Diane (1996), *Heterosexuality and Social Theory*. In dies. (Hg.), *Theorizing Heterosexuality*, Buckingham: Open University Press: 1-20.
- Richardson, Diane (2007), *Patterned Fluidities: (Re)Imagining the Relationship between Gender and Sexuality*. *Sociology*, 41(3): 457-474.
- Ricœur, Paul (1983–1985), *Temps et récit*, Paris: Editions du Seuil.
- Ricœur, Paul (1988), *L'identité narrative*. In Pierre Bühler/Jean-François Habermacher (Hg.), *La narration: Quand le récit devient communication*, Genf: Labor et Fides: 278-300.

- Ricoeur, Paul (1991), *Narrative Identity* (David Wood, Übersetz.). In David Wood (Hg.), *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*, London: Routledge: 188-199.
- Riemer, Willy/Berka, Sigrid (1998), »Ich schreibe vor allem gegen, nicht für etwas«: Ein Interview mit Marlene Streeruwitz; Bräunerhof, 15. Januar 1997. *German Quarterly* 71(1), 47-60.
- Rohner, Melanie (2015), *Farbbekennnisse: Postkoloniale Perspektiven auf Max Frischs Stiller und Homo Faber*, Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Rubin, Gayle (2003 [1984]), *Sex denken: Anmerkungen zu einer radikalen Theorie der sexuellen Politik*. In Andreas Kraß (Hg.), *Queer denken: Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 31-79.
- Rubin, Gayle (2010), *Blood under the Bridge: Reflections on »Thinking Sex«*. *GLQ*, 17(1): 15-48.
- Said, Edward (1978), *Orientalism*, London: Penguin.
- Samelius, Lotta/Thapar-Björkert, Suruchi/Binswanger, Christa (2014), *Turning Points and the »Everyday«: Exploring Agency and Violence in Intimate Relationships*. *European Journal of Women's Studies*, 21(3): 264-277.
- Schank, Roger C./Abelson, Robert P. (1977), *Scripts, Plans, Goals and Understanding: An Inquiry Into Human Knowledge Structures*, Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Scheurer, Kyra (2007), *Eine Frau, ein Film, ein Roman: Michael Hanekes filmische Adaption von Elfriede Jelineks Roman Die Klavierspielerin*. *Text+Kritik*, 117: *Elfriede Jelinek* (Heinz Ludwig Arnold, Hg.; 3. Aufl.): 85-98.
- Schlichter, Annette (2006), *Queer at Last? Heterosexuelle Intellektuelle und der Wunsch nach Transgression*. In Gabriele Dietze/Sabine Hark (Hg.), *Gender kontrovers: Genealogien und Grenzen einer Kategorie*, Königstein/Taunus: Ulrike Helmer: 214-242.
- Schmidt, Gunter (2004), *Das neue Der Die Das: Über die Modernisierung des Sexuellen*, Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Schmidt, Gunter (2007), *Postscript: A Never-Ending Conversation; Two Interviews*. In Michael Kimmel (Hg.), *The Sexual Self: The Construction of Sexual Scripts*, Nashville: Vanderbilt University Press: 265-288.
- Schmincke, Imke (2015), *Sexualität als »Angelpunkt der Frauenfrage«? Zum Verhältnis von sexueller Revolution und Frauenbewegung*. In Peter-Paul Bänziger/Magdalena Beljan/Franz X. Eder/Pascal Eitler (Hg.), *Sexuelle Revolution? Zur Geschichte der Sexualität im deutschsprachigen Raum seit den 1960er Jahren*, Bielefeld: transcript: 199-222.
- Schmitter, Leena (2010), *»Sex wars«: Feminismus und Pornographie in der Deutschschweiz (1975-1992)*, Nordhausen: Traugott Bautz.
- Schmitz, Walter (1978), *Zur Entstehung von Max Frischs Roman Stiller*. In ders. (Hg.), *Materialien zu Max Frisch Stiller: 1. Band*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 29-34.

- Schöblier, Franziska/Schwab, Eva (2004), *Max Frisch: Stiller. Ein Roman*, München/Düsseldorf/Stuttgart: Oldenbourg.
- Schott, Albert (Hg.)(1962), *Das Gilgamesch-Epos*, Stuttgart: Reclam.
- Schultheis, Franz (1995), L'opposition privé/public comme principe clé d'une vision et d'une division sexuée du monde social. In Ephesia (Hg.), *La place des femmes: Les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales*, Paris: La Découverte: 190-193.
- Schulz, Kristina (2012), »wort um wort, begriff um begriff«: Weibliches Schreiben als Praxis der Veränderung: Überlegungen zu den kulturellen Wirkungen der neuen Frauenbewegung. *IASL*, 37(2): 307-322.
- Schütt, Julian (2011), *Max Frisch: Biographie eines Aufstiegs*, Berlin: Suhrkamp.
- Schwartz, Pepper (2007), The Social Construction of Heterosexuality. In Michael Kimmel (Hg.), *The Sexual Self: The Construction of Sexual Scripts*, Nashville: Vanderbilt University Press: 80-92.
- Schwarzer, Alice (1975), *Der ›kleine Unterschied‹ und seine großen Folgen: Frauen über sich – Beginn einer Befreiung*, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1985), *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2003a), Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You. In dies. (Hg.), *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham/London: Duke University Press: 123-151.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2003b), Shame, Theatricality, and Queer Performativity: Henry James's *The Art of the Novel*. In dies. (Hg.), *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham/London: Duke University Press: 35-65.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2007), *Epistemology of the Closet*, Berkeley: University of California Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2014), *Paranoides Lesen und reparatives Lesen oder paranoid, wie Sie sind, glauben Sie wahrscheinlich, dieser Essay handle von Ihnen* (Dagmar Fink/Birgit Mennel, Übersetz.). In Angelika Baier/Christa Binswanger/Jana Häberlein/Yv. Eveline Nay/Andrea Zimmermann (Hg.), *Affekt und Geschlecht: Eine einführende Anthologie*, Wien: Zaglossus: 355-399.
- Sedgwick, Eve Kosofsky/Frank, Adam (2003 [1995]), Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins. In Eve Kosofsky Sedgwick (Hg.), *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham/London: Duke University Press: 93-121.
- Sedgwick, Eve Kosofsky/Frank, Adam (Hg.) (1995), *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*, Durham/London: Duke University Press.
- Seigworth, Gregory/Gregg, Melissa (2010), An Inventory of Shimmers. In Melissa Gregg/Gregory J. Seigworth (Hg.), *The Affect Theory Reader*, Durham/London: Duke University Press: 1-25.

- Schildrick, Margrit (2005), *Unreformed Bodies: Normative Anxiety and the Denial of Pleasure*. *Women's Studies*, 34(3-4): 327-344.
- Schildrick, Margrit (2009), *Dangerous Discourses of Disability, Subjectivity and Sexuality*, Basingstoke/New York: Palgrave.
- Sigusch, Volkmar (2005), *Neosexualitäten: Über den kulturellen Wandel von Liebe und Perversion*, Frankfurt a.M.: Campus.
- Sigusch, Volkmar (2013), *Sexualitäten: Eine kritische Theorie in 99 Fragmenten*, Frankfurt a.M.: Campus.
- Sigusch, Volkmar (2014), *Neosexualities and Self-Sex: On Cultural Transformations of Sexuality and Gender in Western Societies*. In Christoph Schmidt/Merav Mack/Andrew German (Hg.), *Post-Subjectivity*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing: 137-162.
- Simon, William (1996), *Postmodern Sexualities*, London/New York: Routledge.
- Simon, William/Gagnon, John (2003), *Sexual Scripts: Origins, Influences and Changes*. *Qualitative Sociology*, 26(4): 491-497.
- Spector, Scott (2012), *Introduction: After The History of Sexuality? Periodicities, Subjectivities, Ethics*. In Scott Spector/Helmut Puff/Dagmar Herzog (Hg.): *After The History of Sexuality: German Genealogies With and Beyond Foucault*, New York/Oxford: Berghahn Books: 1-14.
- Spector, Scott/Puff, Helmut/Herzog, Dagmar (Hg.) (2012), *After The History of Sexuality: German Genealogies with and beyond Foucault*, New York/Oxford: Berghahn Books.
- Stefan, Verena (1976 [1975]), *Häutungen: Autobiografische Aufzeichnungen, Gedichte, Träume, Analysen*, München: Frauenoffensive.
- Stefan, Verena (1994), *Häutungen*, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Steinhauer, Sigrid (2008), *Lesbisches Begehren in zwei Erzähltexten der Siebziger Jahre: Eine vergleichende Untersuchung von Verena Stefans Häutungen (1975) und Johanna Moosdorfs Die Freundinnen (1977)* (Unveröffentlichte Magisterarbeit), Humboldt Universität zu Berlin.
- Stephan, Inge (1997), *Musen & Medusen: Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Sterba, Wendy/Müller-Salget, Klaus (1987), *What about Julika? Anmerkungen zu Max Frischs Stiller*. *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 106: 577-591.
- Stoler, Ann Laura (2002), *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule*, Berkeley: University of California Press.
- Streeruwitz, Marlene (1996), *Verführungen: 3. Folge Frauenjahre.*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Streeruwitz, Marlene (1997a), *Lisa's Liebe: Roman in drei Folgen.*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Streeruwitz, Marlene (1997b), *Sein. Und Schein. Und Erscheinen: Tübinger Poetikvorlesungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Streeruwitz, Marlene (1998), *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen: Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Streeruwitz, Marlene (2002), *Partygirl: Roman*, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Streeruwitz, Marlene (2004a), *Jessica*, 30: *Roman*, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Streeruwitz, Marlene (2004b), Text & Kritik: Eine Kritikbiografie. Bis 1993. *Text+Kritik*, 164: *Marlene Streeruwitz* (Heinz Ludwig Arnold, Hg.): 3-10.
- Streeruwitz, Marlene (2007), Nachwort. In Jack Holland (Hg.), *Misogynie: Die Geschichte des Frauenhasses* (Waltraud Götting, Übersetz.), Frankfurt a.M.: Zweitausendeins: 357-364.
- Streeruwitz, Marlene (2010 [2008]), *Kreuzungen.: Roman*, Berlin: S. Fischer.
- Streeruwitz, Marlene (2010a), *Das wird mir alles nicht passieren... Wie bleibe ich FeministIn*, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Streeruwitz, Marlene (2010b), *Das wird mir alles nicht passieren... Wie bleibe ich FeministIn: 11 Kleinstromane*, abgerufen von www.marlenestreeruwitz.at/werk/das-wird-mir-alles-nicht-passieren-wie-bleibe-ich-feministin/#0
- Sutter, Gaby (2005), *Berufstätige Mütter: Subtiler Wandel der Geschlechterordnung in der Schweiz (1945–1970)*, Zürich: Chronos.
- Teuber, Kirstin (1997), »Ich blute, also bin ich«: Aspekte autoaggressiven Hautritzens bei jungen Frauen und Mädchen. *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 21(2): 5-28.
- Tholen, Toni (2015), *Männlichkeiten in der Literatur: Konzepte und Praktiken zwischen Wandel und Beharrung*, Bielefeld: transcript.
- Valiukonyte, Rita (2003), »Ich bin kein Schweizer« – Persönliche und politische Verweigerung als ästhetische Strategie im autobiographischen Projekt lebenslänglich von Guido Bachmann (Magisterarbeit), Universität Bergen.
- Vance, Carole S. (1984), *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Von Heydebrand, Renate (Hg.) (1998), *Kanon Macht Kultur: Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*; DFG-Symposium 1996, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Von Matt, Beatrice (2011), *Mein Name ist Frisch: Begegnungen mit dem Autor und seinem Werk*, München: Nagel & Kimche.
- Warner, Chantelle (2009), Speaking from Experience: Narrative Schemas, Deixis, and Authenticity Effects in Verena Stefan's Feminist Confession *Shedding. Language and Literature*, 18(1): 7-23.
- Weber, Hermann (2007), Über Recht und Literatur: Ein Gespräch mit Juli Zeh und Martin Mosebach. In ders. (Hg.), *Literatur, Recht und Musik: Tagung im Nordkolleg Rendsburg vom 16. bis 18. September 2005*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag: 183-203.
- Weidermann, Volker (2010), *Max Frisch: Sein Leben, seine Bücher*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.

- Weigel, Sigrid (1983), Der schielende Blick: Thesen zur Geschichte weiblicher Praxis. In Inge Stephan/Sigrid Weigel (Hg.), *Die verborgene Frau: Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Berlin: Argument Verlag: 83-137.
- Weigel, Sigrid (1987), *Die Stimme der Medusa: Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*, Reinbek: Rowohlt.
- Weigel, Sigrid (1990), *Topographien der Geschlechter: Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek: Rowohlt.
- Willems, Herbert (1997), *Rahmen und Habitus: Zum theoretischen und methodischen Ansatz Erving Goffmans: Vergleiche, Anschlüsse und Anwendungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Winter, Riki (1991), Gespräch mit Elfriede Jelinek. In Kurt Bartsch/Günther A. Höfler (Hg.), *Elfriede Jelinek*, Graz: Droschl: 9-19.
- Wolf, Christa (1969), *Nachdenken über Christa T.*, Neuwied: Luchterhand.
- Woltersdorff, Volker (2004), Zwischen Unterwerfung und Befreiung: Konstruktion von schwuler Identität im Coming Out. In Urte Helduser/Daniela Marx/Tanja Paulitz/Katharina Pühl (Hg.), *Under Construction? Konstruktivistische Perspektiven in feministischer Theorie und Forschungspraxis*, Frankfurt/New York: Campus: 138-149.
- Woltersdorff, Volker (2005), *Coming Out: Die Inszenierung schwuler Identitäten zwischen Auflehnung und Anpassung*, Frankfurt a.M.: Campus.
- Woltersdorff, Volker (2011), The Pleasures of Compliance: Domination and Comprise Within BDSM Practice. In María do Mar Castro Varela/Nikita Dhawan/Antke Engel (Hg.), *Hegemony and Heteronormativity: Revisiting »the Political« in Queer Politics*, Farnham: Ashgate: 169-188.
- Woolf, Virginia (1931), *Die Fahrt zum Leuchtturm: Roman* (Karl Lerbs, Übersetz.), Leipzig: Insel.
- Woolf, Virginia (1988 [1924]), Character in Fiction. In Andrew McNeillie (Hg.), *The Essays of Virginia Woolf, Vol. 3*, London: Hogarth Press: 420-438.
- Woolf, Virginia (1997), *Ein Zimmer für sich allein: Mit einigen Fotos und Erinnerungen an Virginia Woolf von Louie Mayer* (Renate Gerhardt/Wulf Teichmann, Übersetz.), Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Zeh, Juli (2001), *Adler und Engel: Roman*, Frankfurt a.M.: Schöffling.
- Zeh, Juli (2002), *Die Stille ist ein Geräusch: Eine Fahrt durch Bosnien*, Frankfurt a.M.: Schöffling.
- Zeh, Juli (2004), *Spieltrieb: Roman*, Frankfurt a.M.: Schöffling.
- Zeh, Juli (2006a), *Alles auf dem Rasen: Kein Roman*, Frankfurt a.M.: Schöffling.
- Zeh, Juli (2006b, 21. September), Zur Hölle mit der Authentizität!. *Webpaper Die Zeit*, abgerufen von <https://www.zeit.de/2006/39/L-Literatur/komplettansicht>
- Zeh, Juli (2011), »Ich habe manchmal das Gefühl, dass man durch diese lange Teilung, die uns natürlich alle bewusstseinsmäßig geprägt hat, von Ost und West viel mehr Zusammenwachsen erwartet als von Nord und Süd.«. In Wend Käs-

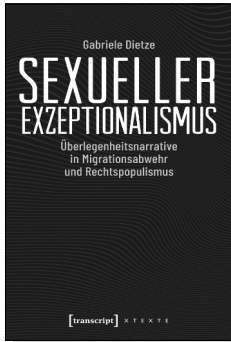
sens (Hg.), *Das Große geschieht so schlicht: Unterwegs im Leben und Schreiben*; Tankred Dorst, Brigitte Kronauer, Peter Kurzec, Katja Lange-Müller, Clemens Meyer, Hanns-Josef Ortheil, Ingo Schulze, Wolf Wondratschek, Feridun Zaimoglu und Juli Zeh im Gespräch mit Wend Kässens, Hamburg: Corso: 171-189.

Zeh, Juli/Finck, David/Terš, Oskar (Hg.) (2004), *Ein Hund läuft durch die Republik: Geschichten aus Bosnien*, Frankfurt a.M.: Schöffling.

Zimmermann, Andrea Maria (2017), *Kritik der Geschlechterordnung: Selbst-, Liebes- und Familienverhältnisse im Theater der Gegenwart*, Bielefeld: transcript.

Zocco, Gianna (2010), *Sag an, mein Freund, die Ordnung der Unterwelt: Das Gilgamesch-Epos in Hans Henny Jahnn's Fluß ohne Ufer*, Frankfurt a.M.: Peter Lang.

Kulturwissenschaft



Gabriele Dietze

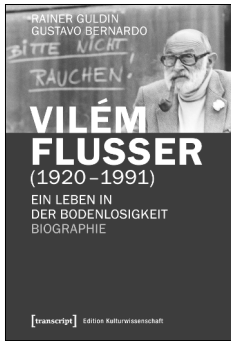
Sexueller Exzeptionalismus

Überlegenheitsnarrative in Migrationsabwehr
und Rechtspopulismus

2019, 222 S., kart., 32 SW-Abbildungen

19,99 € (DE), 978-3-8376-4708-2

E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4708-6



Rainer Guldin, Gustavo Bernardo

Vilém Flusser (1920-1991)

Ein Leben in der Bodenlosigkeit. Biographie

2017, 424 S., kart., 39 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4064-9

E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4064-3



Stephan Günzel

Raum

Eine kulturwissenschaftliche Einführung

2017, 158 S., kart., 30 SW-Abbildungen

14,99 € (DE), 978-3-8376-3972-8

E-Book: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3972-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kulturwissenschaft



Katrin Götz-Votteler, Simone Hespers

Alternative Wirklichkeiten?

Wie Fake News und Verschwörungstheorien funktionieren und warum sie Aktualität haben

2019, 214 S., kart., Dispersionsbindung, 12 SW-Abbildungen
19,99 € (DE), 978-3-8376-4717-4

E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4717-8

EPUB: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4717-4



Thomas Hecken, Moritz Baßler, Elena Beregow, Robin Curtis,
Heinz Drügh, Mascha Jacobs, Annekathrin Kohout,
Nicolas Pethes, Miriam Zeh (Hg.)

POP

Kultur & Kritik (Jg. 8, 2/2019)

2019, 180 S., kart.

16,80 € (DE), 978-3-8376-4457-9

E-Book: 16,80 € (DE), ISBN 978-3-8394-4457-3



Zuzanna Dziuban, Kirsten Mahlke, Gudrun Rath (Hg.)

Forensik

Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Heft 1/2019

2019, 128 S., kart., 20 Farbabbildungen

14,99 € (DE), 978-3-8376-4462-3

E-Book: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4462-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**