

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 Schöblier 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 sowie Probyns 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 metafictional 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 Lektüreerlebnis 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 spielten. 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 ölicher, verschwitztter, 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 unbekannten 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 begehend 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. Sterba 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« (Sterba und Müller-Salget 1987: 578). Julika wird zwar mit einem wunderschönen, androgyn 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 selbstzweifelter 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 Weisses 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 herzensguter 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 »wildes« 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.; Schöbeler 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 Unglaublichkeit 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; Schöpler 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« (Schöblier 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 Revesz und Bamert (vgl. Kapitel 4.1.6.5) interessante Lesarten. Revesz 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 (Revesz 2015: 8). Schon Streba und Müller-Salget wiesen auf eine weitere Doppelgängerebene hin: »Der andere Jim ist (zumindest auch) Julika« (1987: 586). Mit Revesz 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 (Revesz 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 Andersseins 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 Gewaltträtigkeit 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 Reminiszenz 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 rassistierten 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, obwohl 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 Ehe Theorie 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 unbekannten 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 Schöffler 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 Männlichkeitsimages, 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, Schöpfung, 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 Leblosigkeit 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, »hemmungslos« (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 Schöffler und Schwab 2004: 50). Tatsächlich wird im Roman die Ehe von Stiller und Julika zu einem Prüfstein, an dem das Paar scheitert. Wie Schöffler 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« (Schöffler 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 »either 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 Nadjenka 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 Lektüregegewohnheiten 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 blasenerkältung
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 Ohrenschmerzen 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 Ohrenschmerzen 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 verkümmern« (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 verkümmern 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 Belehrende 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 Schwebelasse 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 anderen 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 Versteinigung 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!« (ibd.). 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. blitz-schnell 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 Massstäben 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 grauen voll« (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 Andersein 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 Schreibaarbeit 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 Schreibaarbeit 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 ekelte 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 Sedgwick 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.

