

5 Sexualität und Geschlecht: Angst, Trauma und Transgression

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.1 Guido Bachmann *Gilgamesch* (1966)

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

Guido Bachmann (2000: 21f.)

5.1.1 Einführung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.1.2 *Gilgamesch*: Plot und Erzählanlage⁸

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.1.3 Sexuelle Scripts in *Gilgamesch*

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

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

5.1.4 Interpersonelle sexuelle Scripts

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.1.4.2 Transgressiver Knaben-Eros im Zeichen von Gewalt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.1.4.3 Intergenerationaler Eros

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

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

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

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

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

5.1.4.4 Heterosexuelle interpersonelle Scripts: Prostitution, Voyeurismus und Vergewaltigung

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

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

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

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

5.1.5 Kulturelle sexuelle Scripts

5.1.5.1 Disziplinierung homosozialen Begehrens und Doppelmoral bei den Vertretern der Ordnung

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

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

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

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

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

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

5.1.6 Intrapsychische sexuelle Scripts

5.1.6.1 Alpträume und Penetrationsmetaphern

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Bandbreite möglicher Lesarten und die Vielfalt von männlich-männlichen Begehrenskonstellationen, einschliesslich sexualisierter Gewaltszenarien, wie auch Rolands einmal aufflammendes Begehren für das weibliche Geschlecht situieren *Gilgamesch*, wie bereits erwähnt, jenseits von »typischer Schwulenliteratur« (Puff 1997: 35). Indem der Text aufzeigt, wie verstrickt Grenzziehungen von Devianz und Normalität mit ausbeuterischen männlich-homosexuellen Machtdynamiken und Begehrensstrukturen sind, stellt er gesellschaftliche Dichotomisierungen und Praxen von Ein- und Ausschluss radikal in Frage. Auf Ebene der Figuren und Figurationen ist die von Bachmann beschriebene Welt jedoch eine Welt der Männer, in der Frauen über sehr wenig *agency* verfügen. Rubens Vergewaltigung von Maria sowie Töten und Verspeisen des Embryos lassen sich als ein Gewaltgebaren lesen, in dem zum Ausdruck kommt, dass Frauen für die Reproduktion zwar noch notwendig sind (oder sein können), sich der aggressive und zerstörerische Eros ansonsten aber in einem männlich-homosexuellen Raum entfaltet (vgl. hierzu auch Puff 1997). Leicks (1994: 267ff.) Interpretation des altbabylonischen *Gilgamesch*-Epos bietet für die Interpretation der Geschlechterverhältnisse in Bachmanns *Gilgamesch* Parallelen an, obschon dort sehr starke Frauenfiguren auftreten. Mit Leick ist die Beziehung von *Gilgamesch* zu Enkidu²⁹ das erste literarische Zeugnis einer Männerfreundschaft, die in der absoluten gegenseitigen Identifikation der beiden Auserwählten und gemeinsam bestandenen Abenteuern der Erziehung zum »wahren Mann« dient. Bislang, so Leick, zeigte sich wahre Mannhaftigkeit in erster Linie in der Sicherstellung der Genealogie, also in der Verbindung mit einer geeigneten weiblichen Person. Im Epos ist *Gilgamesch* vor seiner Begegnung mit Enkidu ein feminisierter Mann, was sich vor allem in seiner sexuellen Unersättlichkeit manifestiert.³⁰ Enkidu repräsentiert als Wilder den wahren, phallischen und beherrschten Mann, dessen Männlichkeit nicht durch Befriedigung im heterosexuellen Akt, sondern durch das Bestehen gefährlicher Abenteuer hervorgebracht wird. Erst nachdem sich *Gilgamesch* ganz mit ihm als seinem Alter Ego identifiziert und mit ihm gegen die Götter antritt, wird auch er zum wahren Mann und überwindet seine Effeminierung. Folgerichtig muss Enkidu im Mythos nun sterben. In Bachmanns *Gilgamesch* kann die Aufhebung klarer

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

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

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

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

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

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

5.2 Elfriede Jelinek *Die Klavierspielerin* (1983)³¹

5.2.1 Einführung

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

Elfriede Jelinek (1995: 9)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.2.2 Die Klavierspielerin: Plot und Erzählanlage

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

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

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

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

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

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

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

5.2.3 Sexuelle Scripts in *Die Klavierspielerin*

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

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

5.2.4 Kulturelle und intrapsychische sexuelle Scripts

5.2.4.1 Mutterbeziehung, Trauma und weibliches Begehren

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

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

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

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

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

34 ICD, so heisst die internationale Klassifikation psychischer Störungen.

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

5.2.4.2 Selbstverletzendes Verhalten, Trauma und Angst

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

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

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

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

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

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

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

5.2.4.3 Weibliche Sexualität als Mangel und Verwesungsfantasie

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

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

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

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

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

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

5.2.4.4 Penetration als Instrumentalisierung, Schmerz und Auslöschung des Selbst

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

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

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

5.2.4.5 Markt- und Konsumlogik der Fleischeslust

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

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

5.2.4.6 Weibliche Unterwerfung im männlichen Script

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

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

5.2.5 Interpersonelle sexuelle Scripts

5.2.5.1 Weibliches Script zwischen erregender Schaulust und Fühllosigkeit

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

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

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

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

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

5.2.5.2 Inzestuöse Tochter-Mutter-Transgression

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

