

6 Sexualität und Geschlecht: Undoing Affect, Krise und Entgrenzung

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

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

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

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

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

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

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

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

6.1 Juli Zeh *Spieltrieb* (2004)

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

6.1.1 Einführung

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

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

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

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

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

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

6.1.2 *Spieltrieb*: Plot und Erzählanlage

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

-
- 1 Exordium bedeutet in der Rhetorik die kunstgerechte Einleitung einer Rede.
 - 2 Wie in Kapitel 4.2 dargelegt, zeichnet sich auch *Stiller* von Frisch durch eine unzuverlässige Erzählinstanz aus.
 - 3 Auktoriales oder sogenannt allwissendes Erzählen bezeichnet Genette (2010) als heterodiegetisches Erzählen. Es ist dadurch gekennzeichnet, dass die Erzählinstanz ausserhalb der Geschichte, die sie erzählt, steht (2010: 161f.). Nach dem kurzen Prolog auf extradiegetischer Ebene – also einer Erzähl-Ebene ausserhalb der eigentlichen Haupthandlung des Romans – scheint der Roman auf den ersten fünfhundert Seiten von einer allwissenden, heterodiegetischen (Genette 2010: 161) Erzählperspektive bestimmt zu sein. Obschon in den Ada- und Smutek-Kapiteln eine in der Erzählung nicht auftretende, allwissende Erzählerstimme über die Figuren berichtet, ist der Übergang von externer und interner Fokalisierung fließend – auch Genette hält fest, dass gewählte Fokalisierungen im Lauf der Erzählung variieren können (Genette 2010: 122). Oft lässt sich dieser fließende Übergang als verzerrende Perspektive lesen, da hier starke Wertungen von Ereignissen einfließen können, die deutlich subjektive Züge der Erzählfiguren tragen, welche die Aussen- und Innenperspektive verschwimmen lassen.
 - 4 Zur Spezifik der Erzählperspektive in *Spieltrieb* siehe die detaillierte erzähltheoretische Analyse von Mogendorf (2017: 180ff.).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.1.3 Sexuelle Scripts in *Spieltrieb*

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

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

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

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

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

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

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

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

6.1.4 Kulturelle sexuelle Scripts

6.1.4.1 In Konflikt mit dem hyperfemininen »Prinzessinnen-Script«

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

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

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

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

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

6.1.4.2 Weibliche Adoleszenz und Undoing Affect in der Mutterbeziehung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.1.5 Intrapsychische sexuelle Scripts

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

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

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

6.1.5.2 Männliche adoleszente sexuelle und emotionale Impotenz

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

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

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

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

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

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

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

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

6.1.6 Interpersonelle sexuelle Scripts

6.1.6.1 Eros der Rede im weiblich gleichgeschlechtlichen Script

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

6.1.6.2 Sexueller Übergreif durch Peers

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

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

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

6.1.6.3 Männliche Entjungferung ohne Konsens

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

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

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

6.1.6.4 Spiel, Medialität und sexuelle Scripts jenseits von Romantik

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

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

6.1.6.5 Weibliche Entjungferung per Dildo

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

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

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

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

6.1.6.6 Von Nötigung und Erpressung zu einem dialogischen Script

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.1.7 Palimpsestische Lektüre: Postmoderne Durchquerung adoleszenter Geschlechterpositionen

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

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

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

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

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

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

6.2 Marlene Streeruwitz *Kreuzungen*. (2008)²⁰

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

Marlene Streeruwitz (1997b: 34)

6.2.1 Einführung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.2.2 *Kreuzungen*: Plot und Erzählanlage

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.2.3 Sexuelle Scripts in Kreuzungen

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

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

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

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

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

6.2.4 Intrapsychische und interpersonelle sexuelle Scripts

6.2.4.1 Die asiatischen Prostituierten

Mehrmals im Text taucht das innere Bild des Spiegel-Triptychons auf, das der Protagonist selbst als Metapher seines Verhältnisses zu den Frauen seines Lebens versteht: »An der Lilli liebte er das Gesicht und die Vorderseite. Die Rücken der kleinen Asiatinnen erhielten ihm die Vorderseite seiner Frau. Die drei Teile des Bildes waren es, die er in der Balance halten musste. Er jonglierte diese drei Bilder. Die Frau, die ihn anschrie und auf ihn einschlug in ihrem Hass. Der Rücken der ihn befriedigenden Asiatin. Und der Anblick seiner kleinen Mädchen« (Streeruwitz 2010: 7). Der Protagonist spiegelt sich sexuell also in drei Weiblichkeiten: als Gatte, als Freier und als Vater. Seine Frau kann nur jonglierend ausgehalten werden, wenn er immer wieder die »Blaue Pagode« aufsuchen kann, wo ihn zwei gesichtslose und sich von ihm abwendende Asiatinnen sexuell befriedigen. Asiatische Weiblichkeit wird hier typisierend kolonisiert. Haritaworn weist darauf hin, dass asiatische Frauen in westlichen zeitgenössischen Diskursen heterosexualisiert und gleichzeitig als hyper-feminin konstruiert werden (Haritaworn 2007: 270). Werde der Stereotyp der gehandelten Frau mit Sexarbeit verbunden, so werden diese asiatischen – bei Haritaworn thailändischen – Frauen vom Schutz vor Belästigung ausgenommen (Haritaworn 2007: 278). Diese asiatische Weiblichkeit rangiert in der gesellschaftlichen Hierarchie ganz unten. In ihrer Konnotation mit Sexarbeit wird sie marginalisiert und stigmatisiert (vgl. Goffman 1975 und Kapitel 5.1.4.1). Indem Streeruwitz »den Asiatinnen« keinen Namen gibt und sie in einer Verdoppelung auftreten lässt, werden die Frauen austauschbar. Auch sollen sie ihre Gesichter bei der Befriedigung des Klienten abwenden und den Spiegel im Raum mit einem Tuch verhängen. So repräsentieren sie die untergeordnete und unterdrückte Weiblichkeit per se, die nicht einmal mehr der Spiegelung von Männlichkeit in einem weiblichen Subjekt dient, sondern nur noch als Befriedigungsobjekt von hinten betrachtet werden will. Die asiatischen Prostituierten repräsentieren eine Weiblichkeit, die sexuell zu Diensten steht und weder über Gesicht, Stimme noch über eine Identität ausserhalb dieser Dienstbarkeit verfügt. Diese Weiblichkeit vermag das sexuelle Begehren des Protagonisten zu stillen und dabei die Kolonisierung des weiblichen Körpers in ihrem Extrem immer und immer wieder zu inszenieren. Die Bezahlung der sexuellen Dienstleistung verleiht ihm die gesamte Handlungsmacht, was sein Begehren wiederum nährt. Dabei werden nicht nur »die Asiatinnen« in Wien kolonisiert. Auch seine Finanzgeschäfte werden nach Asien verschoben (Streeruwitz 2010: 57), sein Reichtum wird dort generiert. Eurozentrische sexuelle und kapitalistische Ausbeutung Asiens verbinden sich also in dieser Figur des neokapitalistischen Front-Manns.

6.2.4.2 Gescheiterte »nachbürgerliche Neigungsehe«

Die Trennung und Scheidung von seiner Frau bildet die Folie des männlichen Protagonisten, sein neues Leben zu beginnen. Wenn auch die Trennung in seinem inneren Redestrom insgesamt als gewollt und als Freiheitsgewinn gerahmt ist, gibt es Brüche und Risse im Text, die als Symptome einer Krise gelesen werden können, die sich der Kontrolle des Protagonisten entziehen. Denn nicht er selbst, sondern Lilli führt die Scheidung herbei. Auch er bereitet diese Trennung zwar vor, doch sie handelt als Erste. Wie bereits erwähnt, lässt sie ihn in der Nacht der Trennung spektakulär verhaften und in Handschellen abführen.

Im Gegenteil zu »den Asiatinnen« verfügt Lilli sowohl über eine Stimme wie auch über ein Gesicht. Dieses Gesicht ist schon vor der faktischen Trennung zur Bedrohung geworden. Die eine Spitze ihres Spiegels fühlt er permanent über seinem Kopf: »Immer mit einer Ecke nach unten. Immer bereit, in seinen Schädel zu fahren. Er konnte sich sehen, mit dem Kopf gespalten und der Spiegel aus der Spalte ragend. [...] Schmerzen. Damit konnte man rechnen. Es war die Unversehrtheit, die es dann nicht mehr gab. Er wehrte sich gegen eine Versehrung« (Streeruwitz 2010: 14). Er will sich zwar von ihr trennen, aber er will nicht von ihr versehrt werden. Er will die Fantasie des unverletzlichen männlichen Subjekts aufrechterhalten. Dass die Bedrohung einer Versehrung seinem Schädel gilt, dem Sitz des Gehirns und somit auch dem Sitz des inneren Monologs über sein Verhältnis zu ihr, fasst metapoetisch die Unmöglichkeit der Unversehrtheit in die Metapher seines vom Spiegel gespaltenen Schädels.

Lilli repräsentiert daneben diejenige, deren Begehren nach immer mehr sein Handeln antreibt: »Der ungeheure Zwang, dieses Geld zu bekommen. Er musste dieses Geld bekommen. Die Summen, mit denen er Lilli halten konnte, wurden ungeheuerlich. Es war ein Wettlauf von ihren Vorstellungen« (Streeruwitz 2010: 8). Bei Beginn ihrer Beziehung hat Sex für sie beide »nicht genug sein können [...] Es war eine Raserei« (Streeruwitz 2010: 17). Seine Geschäfte bringen zwar riesige Summen ein, sie bergen aber auch das Potential, dass er jederzeit verhaftet werden könnte. Denn es hat auf seinem Weg nach oben auch Tote gegeben (Streeruwitz 2010: 57). Sex mit Lilli ist ein Mittel, seine Ängste zu bannen. »Damals hatte er immer alles im Griff behalten. Diese Zeit. Ohne Lilli. Das wäre nicht gegangen. [...] Damals hatten sie um Vergessen und Gewinnen gefickt. [...] Jede Woche eine Siegesfeier« (Streeruwitz 2010: 61). Lilli und der Protagonist scheinen ihr Begehren also gegenseitig durch die Anhäufung von Kapital beflügelt zu haben – auch der weibliche Part dieses Duos ist in eine kolonisierende Logik tief verstrickt und findet, so zumindest aus der Perspektive des männlichen Parts, sexuelle Befriedigung im immer weiter anwachsenden Kapital. Zwischen beiden findet keine Bewegung auf das Du hin statt, kein ekstatischer Selbstverlust in der sexuellen Begegnung (vgl. Butler 2009). Sie folgen beide der utilitaristischen Management-

Maschine der Profitabilität (Connell 2010: 20). Verhilft ihm Lilli als starke Partnerin, in die er sich schmiegen muss, um sich in ihr vor seinen Ängsten zu verstecken und neue Kraft schöpfen zu können zu seinem Aufstieg (Streeruwitz 2010: 62), so ordnet sie sich ihm nicht unter. Da sie von ihm gebraucht wird, fühlt sie sich auch mächtig. Für Leser_innen bleibt zu vermuten, dass sich die ehelichen Verhältnisse verschlechterten, weil er seine Machtfülle, je grösser sie wird, umso weniger teilen will. Auch schliesst Lillis Aufmerksamkeit für die Kinder, wie bereits erwähnt, ihn aus der Mutter-Kinder-Dyade aus. Auf praktischer Ebene hat sich das Paar durch das Manager-Hausfrau-Modell in eine Rollenaufteilung begeben, in der Lilli finanziell von ihrem Partner abhängig ist. Zeit, sich um die Töchter zu kümmern, hat er aufgrund seiner beruflichen Belastung keine. Das Bild der Töchter in der Spiegeltrias, wo er sie spielend, selbstversunken und ohne etwas von ihm zu wollen neben seinem Sofa imaginiert, ist denn auch sein liebstes Bild von ihnen. Er möchte sie ewig in diesem Alter und in dieser Rolle halten können, um sie zwar visuell zu kontrollieren, aber keine Kraft in eine aktive Vaterrolle investieren zu müssen. Als er in der Nacht der Trennung abgeführt wird, fühlt er sich als der Verrätene, als er Lillis Blick auf sich spürt: »er wusste jetzt, wie Judas Jesus angesehen hatte« (Streeruwitz 2010: 67). Er wird zur verratenen Heilsfigur, sie zur Verräterin. Als ihn die Polizisten auf dem Posten als potentiellen Gewaltverbrecher mit Gummihandschuhen anal untersuchen, sieht er Lilli direkt in diese Handlung involviert, obschon sie abwesend ist: »Und nun hatten sie ihm [...] die Arschbacken auseinandergezogen. Das hatte sie machen lassen. Das hatte die Lilli ihm antun lassen« (Streeruwitz 2010: 67). Es ist eine der Textstellen, wo die Konturen der sexuellen Fantasie und interpersonell erlebten Handlung fließend ineinander übergehen. So nimmt er ihr diese Szene sehr übel, indem er sich selbst als Jesus und sie als Judas stilisiert. Dennoch deutet er die Verhaftung auch positiv: »Der Bruch mit Wien. Sie hatte ihn für ihn erledigt« (Streeruwitz 2010: 69). Die affektive Energie aus der Kränkung durch ihren Verrat wird hier utilitaristisch für seine Loslösung von der Beziehung zu ihr eingesetzt. Zum Dank will er auf dem Dach des Hauses, in dem er bereits eine Wohnung zu ihrer Abfindung gekauft hat, für sie einen Pool einrichten. Dort soll sie nackt über Wien schwimmen, nur vom Flugzeug aus wäre sie zu sehen. »Der pool musste groß genug sein, dass sie im Kreis schwimmen konnte« (Streeruwitz 2010: 69). In seiner Imagination zieht seine Exfrau also nach der Trennung unendliche Kreise, nackt auf dem Dach schwimmend. Mit dieser Fantasie kann der Protagonist das Bild aus der Spiegeltrias in eine spiegelnde Wasseroberfläche bannen, ihm einen neuen Ort zuweisen. Auch dieser Ort unterliegt gänzlich seiner Kontrolle, da er ihn für sie bauen lässt und er als Scheidungsabfindung an sie seinem Kapitalfluss entspringt. Ihren Körper hat er so imaginativ jeglichem Zugriff anderer Männer entzogen, sie soll dort ihre Runden für ihn schwimmen und er kann aus der Vogelperspektive hin und wieder einen Blick auf ihre Nacktheit werfen.

6.2.4.3 Der gewalttätige und übergriffige Vater und die Missbrauchsgenealogie

Insgesamt wird Lilli im Roman nur schwer greifbar, da der innere Monolog des Protagonisten sich so stark um den Ehekonflikt dreht, in dem er seine eigene Position zu verteidigen hat. Ein Aspekt von ihr tritt jedoch deutlich hervor, im Gegensatz zu ihm erhält sie eine Genealogie und eine Geschichte. Und diese Geschichte ist von Gewalt und Übergriffigkeiten des Vaters geprägt: »Der Vater. Der sie geprügelte hatte. Der an der Hintertür der Wohnung gewartet hatte, bis sie nach Hause gekommen. Sich in die Wohnung geschlichen. Der sie zuerst gezwungen hatte, ihm ihr Höschchen zum Riechen zu geben. Und der daran geschnüffelt hatte und nach dem Geruch seine Entscheidung getroffen. Ob er zuschlagen oder nicht« (Streeruwitz 2010: 39). Als Lilli begonnen hat, sexuelle Erfahrungen zu machen, hat ihr Vater ihre Sexualität kontrolliert und gezüchtigt. Er hat an ihrer Unterwäsche gerochen und ihre Freier, wie er meinte, am Geruch ihrer Spermien erkannt. Der Vater sexualisiert sein disziplinierendes Verhalten gegenüber der Tochter in hohem Masse, so partizipiert er einerseits mit seinem Geruchsorgan an ihren sexuellen Handlungen und züchtigt sie andererseits brutal dafür. »Diese Tochter war ein Werkstück gewesen, das nach den Männern bearbeitet worden war. Nach dem Geruch der Männer waren die Hämatome und Stauchungen geformt« (Streeruwitz 2010: 43). Ihr zukünftiger Ehemann verurteilt das übergriffige Verhalten des Vaters – zumindest vorerst. »Er hatte sie da weggeholt. [...] Er hatte sie zu kaputt bekommen und sie hatte keinerlei Selbstrettungsimpuls gezeigt. Sie hatte sich nie gegen ihn gewehrt. [...] Sie hatte sich schon von ihrem Vater zerstören lassen. Er war auch darin nur der Nachfolger gewesen« (Streeruwitz 2010: 43). Dies ist einer der reflexiven Momente im Text, wo sich der Protagonist eines zerstörerischen Einflusses auf seine Gattin bewusst wird. Doch Lillis Verhältnis zu Gewalt ist paradox. Da ihr Mann sie nie schlägt, inszeniert sie Selbstverletzungen, die von aussen so wirken, als würde sie von ihm geschlagen. Dies gehört zu ihrer Strategie, ihn bei der Scheidung gewalttätig erscheinen zu lassen, um das Sorgerecht für die Kinder zu erhalten. Diese Selbstverletzungen können aber auch als ein Wiederholungszwang der Gewalterfahrungen mit dem eigenen Vater interpretiert werden, um der Aggression in ihrer Ehe einen körperlich sichtbaren Ausdruck zu geben. So, wie sie männliche sexualisierte Gewalt durch ihren Vater erlebt hat, will sie auch ihren Mann erscheinen lassen. Dieser Mechanismus scheint dem Protagonisten klar zu sein: »Diese höheren Töchter. Tempelprostituierte ihrer Väter und die einzige Strategie, die sie beigebracht bekamen. [...] Er ließ sie nicht in die gelernten Muster zurückfallen und er missbrauchte sie nicht selber. Er liebte sie von der Ferne und fasste sie nicht mehr an« (Streeruwitz 2010: 46). Dass sie seine sexuelle Verweigerung in der Ehe als Machtmissbrauch auffassen könnte, liegt jenseits seines Horizonts.

6.2.4.4 Selbstgenügsamkeit und hermaphroditischer Akt der Neugeburt

Nachdem er die Familienwohnung wie auch Wien verlassen hat, lässt sich der Protagonist in der Schweiz sämtliche Zähne ziehen. Sein Mund verwandelt sich dabei in seiner Selbstwahrnehmung »in eine schmerztoibende Vulva« (Streeruwitz 2010: 87) und er fragt sich: »Hatte er diese Maßnahme zu seiner eigenen Strafe ergriffen« (Streeruwitz 2010: 87). Gleichzeitig gesteht er sich ein, dass ihm dieser Eingriff gegen aussen die Legitimation zu einer Auszeit verleiht: »Seine Erschöpfung hatte mit dieser Maßnahme einen Grund bekommen. Er musste sich nicht sagen, dass er ein burn out hatte. Dass er an einem psycho-vegetativen Erschöpfungssyndrom leide. Er hatte sich eine Begründung verschafft und er würde am Ende die Zähne haben, die er brauchte. Gerade, klare, perlenfarbene Juwelle und kunstvoll zerstört« (Streeruwitz 2010: 87f.). Wie sich an dieser Stelle exemplarisch zeigen lässt, ist die Oberflächenspannung in *Kreuzungen* immer wieder gross. Bei der männlichen Hauptfigur setzt zwar ein Reflexionsprozess ein, der das Selbstverständnis von hegemonialer Männlichkeit punktuell erschüttert. Doch baut der Protagonist seine »Lebenslüge«, die mit Streeruwitz jeder biographischen Konstruktion anhaftet, im gleichen Zug weiter aus. Die selbst eingestandene Krise und Erschöpfung wird an eine Erholungsphase geknüpft, die einem ganz anderen Zweck dient: der Herstellung eines gegen aussen perfekten Körpers, der die Fantasie von Unverletzbarkeit, Makellosigkeit und Ganzheit des männlich rationalen Körpers (Shildrick 2005) mit den Mitteln der Künstlichkeit generiert. Wie in Kapitel 2.4. erläutert, ist das männliche aufgeklärte Selbstverhältnis in der Triebkontrolle an eine Selbstdisziplinierung gebunden, die Gewalt gegenüber sich selber einschliesst und Weiblichkeit hierarchisch unterordnet (vgl. auch Maihofer 1995: 113ff.). Mit der Metapher der schmerztoibenden Vulva wird die *vagina dentata* aufgerufen.²⁴ Zähne als potentielle Waffen, die in der Vagina imaginiert werden, repräsentieren im psychoanalytischen Verständnis die Kastrationsfantasie (Birke und Butter 2010: 64).²⁵ So stattet der Bewusstseinsstrom der männlichen Hauptfigur, die sich als rekonvaleszent in einen venezianischen Palazzo begeben hat, das männliche Subjekt metaphorisch mit dem weiblichen Geschlechtsorgan aus. Die Weiblichkeit des männlichen Mundraumes verliert jedoch ihre Verletzungsmacht: Er hat sich der Zähne entledigt, was ihm bleibt, ist eine schmerztoibende Weiblichkeit als Moment der Identifikation mit Weiblichkeit als Schmerz. Dieser Schmerz besetzt nun sein Begehren und lässt ihn in dieser »hermaphroditische[n] Maßnahme« (Streeruwitz 2010: 98) mit Weiblichkeit verschmelzen. Durch die Blutung, die vom Ziehen der Zähne ausgelöst wurde, hat er sich in seiner Wahrnehmung in der Klinik »eine Menstruation gekauft« – und Schmerzen: »Schmerzen. Das war offenkundig eine Notwendigkeit für Anfänge. Das war eine kulturelle Notwendigkeit. Das kam aus

24 *Vagina dentata* lat. für »bezahnte Vagina«.

25 Zur *vagina dentata* in der Literatur vgl. auch Creed (1993: 105ff.).

der Geburtsmetapher« (Streeruwitz 2010: 88). Die Risse in der Schale der hege-
monialen Männlichkeit werden hier überdeutlich. Indem er den Schmerz weiblich
besetzt und die Massnahme als »hermaphroditisch« benennt, verleibt er sich Weib-
lichkeit im Moment der Krise und des Schmerzes ein. Dies ist die Bedingung, sich
selber neu gebären zu können. Da er »nichts von seiner Herkunft gewusst hatte,
war er nicht festgelegt gewesen« (Streeruwitz 2010: 100). Sein Mangel gegenüber
Lilli, ein gesellschaftlicher Aufsteiger von ganz unten zu sein, den er durch die Ehe
mit ihr wettgemacht hat, wird hier ins Positive gewendet. Retrospektiv kommt er
zum Schluss, dass sie selbst ihn als einen Aufsteiger aus der »Strenge des Aristo-
kratischen« (Streeruwitz 2010: 83) ausgeschlossen habe, und weist ihrer Herkunft
die Ursache dafür zu, dass sie nie ganz ineinander aufgegangen seien. »[A]lles das,
was so eine Rilke-Strophe versprach. Das war das nie gewesen« (ibd.). Indem er
sich von ihr trennt und sich an einen Sehnsuchtsort wie Venedig begibt, kann er
nostalgisch die vergangene Liebe mit Lilli erinnern. Und diese Liebe ist aus seiner
Sicht sein Werk gewesen: »Seine Arbeit, dass das als Liebe gegolten hatte. Dass
das als Liebe gelten hatte können. Vor ihnen beiden und vor der Welt« (Streeru-
witz 2010: 85). Diese Liebe hat er nun besiegt, wie er sich auf seinem Ruhebett in
Venedig versichert. Er hat sich gerade noch rechtzeitig von Lilli abgetrennt.

6.2.4.5 Kotkunst und Voyeurismus

In Venedig bringt der unerwartete Gast Gianni, der Kotkünstler, weitere Aspek-
te einer postmodernen Neosexualität in den Text ein. Venedig zu Beginn des 20.
Jahrhunderts ist mit Henry James und Thomas Mann ein Sehnsuchtsort einsa-
mer, westeuropäischer literarischer Männerfiguren, deren Eros in dieser feucht
modrigen Lagunenstadt mit Todessehnsucht, Krankheit und Dekadenz verbunden
wird.²⁶ Der Protagonist lässt sich die gesammelten Werke von Henry James nach
Venedig senden und wählt eine Wohnung im Stil von 1910, um »vor den Ersten
Weltkrieg zurück[zugehen]« (Streeruwitz 2010: 82). So begibt er sich imaginativ
in das Venedig des beginnenden 20. Jahrhunderts, da auch die Innenausstattung
seines Palazzos diese Zeiten aufruft. In diesem Szenario der letzten Jahrhundert-
wende lässt Streeruwitz Gianni seine kunstvollen Körperausscheidungen produ-
zieren und Analverkehr praktizieren. Sigusch zufolge sind sexuelle Handlungen
mit Kot heute entpathologisiert (Sigusch 2013: 537). Nichtsdestotrotz sind Exkre-
mente nach wie vor mit Ekel besetzt und ich pflichte Kraft bei, dass Streeruwitz
mit dieser Figur provoziert: »Streeruwitz schockiert, indem sie die Ausscheidungs-

26 Siehe z.B. Meine, Blamberger, Moll und Bergdolt (2014). In diesem Sammelband zu Dekadenz
und Tod im Venedig der Moderne finden sich sowohl Beiträge zu Henry James wie auch zu
Thomas Mann. Vgl. hierzu auch Kraft (2014: 555).

produkte seines Körpers weitläufig ausmalt« (Kraft 2014: 555).²⁷ Gianni erhält im Gegensatz zum Protagonisten eine Geschichte. Sein erotisch künstlerisches Verhältnis zum eigenen Kot wird mit Haft und Folter in seinem kommunistischen Herkunftsland erklärt. Er ist nach Venedig geflohen und widmet sich nun nur noch seiner Kotkunst. »Es war eine kunstvolle Regelzerstörung« (Streeruwitz 2010: 120), gerade deshalb vermag sich die Hauptfigur mit dem Künstler zu identifizieren. Um seine Kotkunst zu perfektionieren, holt sich Gianni immer wieder Frauen in die Wohnung, obschon er sie prinzipiell für störend hält. Mit Sigusch können die sexuellen Handlungen von Gianni und seinen Sexualpartnerinnen als typisch für Neosexualitäten charakterisiert werden: Die Handlungen sind kalkuliert, weitgehend konfliktfrei, kinderfern sowie den sogenannten Partialtrieben und der Selbstbefriedigung sehr nah (vgl. Sigusch 2013: 527). Es ist für Gianni kein Problem, bei Bedarf die geeignete Touristin zu finden, die ihm willig folgt, um mit ihm Sex zu haben: »Gianni bekam die Frau immer, die er sich ausgesucht hatte« (Streeruwitz 2010: 121). Die anale Penetration ist dann Höhepunkt des langen sexuellen Rituals, das die Frauen so weich macht, dass sie »widerstandslos schlüpfri g selbstverständlich wurde[n]« (Streeruwitz 2010: 122). Die rekonvaleszente Hauptfigur schaut derweil von seinem Tagesbett aus zu. »Zufrieden und satt, als wäre er es gewesen« (Streeruwitz 2010: 123). Sein Voyeurismus erweist sich, mit Sigusch, eher als wohlüstig denn als wollüstig. Unaufgeregt kommt der Protagonist durch das ihm gebotene sexuelle Schauspiel zur sexuellen Sättigung. Und durch die anale Penetration einer willigen Frau, in einem sexuellen Akt, der nicht zeugend sein kann, erhält Giannis Stuhl genau die Form, die er sich wünscht. Kotkunst und Sexualität sind in dieser Figur also untrennbar miteinander verbunden. Nahrungsaufnahme und Exkremate sowie Austausch von Körpersäften in der Sexualität werden zum Gesamtkunstwerk Mensch, der ausserhalb der Kreisläufe von Verzehr, Ausscheidung und Austausch von Substanzen keine Bedeutung für diesen Künstler hat.

Der Protagonist fasst grosse Zuneigung zu diesem Mann, der sich ungefragt bei ihm einquartiert hat. In den voyeuristischen Szenen, wo er den Bewegungen des nackten Gianni folgt, ihm beim Sex oder auch beim Ausscheiden seiner Exkremate zuschaut, wird ein verhaltenes gleichgeschlechtliches Begehren fassbar, das den Rekonvaleszenten auf der Tagescouch wohlrig beflügelt. Doch eines Tages ist Gianni verschwunden. Und die Reise der Hauptfigur geht, nach einer vergeblichen Suche, weiter.

27 Kraft (2014: 255f.) sieht hier eine Kritik an zeitgenössischer Kunst durch Streeruwitz formuliert.

6.2.4.6 Ehevertrag und In-vitro-Befruchtung

In Zürich angekommen, formuliert er gegenüber der Heiratsvermittlerin seine Vorstellungen, die seine Fehler der ersten Ehe wettmachen sollen: »Diese neue Ehe sollte ein reiner Vertrag sein, der keinen Beteiligten in keinem Augenblick über irgendetwas im Unklaren ließ. Diese nachbürgerliche Neigungsehe. Die war geschheitert« (Streeruwitz 2010: 150). Er intendiert eine Rückkehr in viktorianische Zeiten, worunter er versteht, dass er sich mit seiner Ehefrau weder über Persönliches noch über Geschäftliches austauschen will – dafür verfasst er einen »Knebelvertrag« (Streeruwitz 2010: 150). Auch für Hetty und Netty wie für die neuen Töchter, die er zeugen möchte, steht fest: »Keine Rederei darüber, wie sie etwas fanden. Was sie dazu empfanden. Wie sie sich fühlten. Warum sie etwas dachten« (Streeruwitz 2010: 151). Über innere Beweggründe sowohl der neuen Gattin wie auch der Töchter will er im Dunkeln gelassen werden. Denn auch er »behielt ja alles innen. Keine konnte über seine Trias der Spiegel etwas wissen« (Streeruwitz 2010: 150). Und obschon die Ehekandidatin in dieses Arrangement prinzipiell einwilligt, können sie sich über einen Punkt nicht einigen. Wie bereits erwähnt, besteht sie auf In-vitro-Fertilisation und will keinen direkten Sex (Streeruwitz 2010: 153f.). Gerade dieser Punkt ist ihm aber wichtig. Für eine Erklärung der Wichtigkeit von interpersonellem, körperlichem Sex lässt die Autorin Kapitel 9 mitten im Satz abbrechen: »Es doch so« (Streeruwitz 2010: 157). Der Roman geht dann in zwei möglichen Fortsetzungen weiter: Kapitel 10 und Kapitel 9 (Fortsetzung). Auf Kapitel 10, das in einer Retrospektive ein romantisches Script aufruft, gehe ich weiter unten ein. Formal wird hier die Fragmentierung des männlichen Subjekts in die Struktur des Romans aufgenommen. So erinnert sich der Protagonist hier, in diesem fragmentarischen Zwischenkapitel, noch ein letztes Mal an eine leidenschaftliche Liebe, die Affekt und körperliches Begehren vereint. In Kapitel 9 (Fortsetzung) werden in der Jetztzeit des Romans die Ehevertragsverhandlungen weiterdiskutiert. Der Protagonist wird von seiner Therapeutin aufgeklärt, dass er sich in seiner Männlichkeit verletzt sehe durch die Vorstellung, dass die Eizelle bei In-vitro-Fertilisation durch eine spitze Injektion und nicht durch sein Eindringen befruchtet werde (Streeruwitz 2010: 165). Er einigt sich mit ihr, bezüglich der Zeugung seiner zukünftigen Töchter noch einem magischen Denken verhaftet zu sein, obschon er sich eine Beziehung ohne Gefühle wünsche. Die neosexuellen Scripts jenseits von Reproduktion und Identifikation stossen hier bei ihm an eine Grenze. Obschon er also noch von einem magischen Denken bestimmt ist, was seine männliche Zeugungsfähigkeit betrifft, bringt ihn dies nicht davon ab, seine nächste Ehe durch die Verträge seiner Kontrolle ganz unterstellen zu wollen: »Verträge. In alle Richtungen Verträge. Der Gedanke füllte ihn mit einem kühlen Gefühl eines Geordnetseins« (Streeruwitz 2010: 183). Connell führt in seiner Untersuchung des Massenfinanzgeschäfts an: »Die meisten Tätigkeiten [...] sind geordnet und kon-

trolliert und ein großer Teil von unternehmerischer Arbeit wird darauf verwendet, genau dies sicher zu stellen« (Connell 2010: 22f.). Es ist diese Logik, die der Protagonist in seinen Ehevertrag einbringt, um sich ein kontrolliertes Gelingen zu sichern. Doch droht der Vertrag an seinen im Magischen verhafteten Vorstellungen ehelicher Sexualität zum Zweck der Fortpflanzung zu scheitern und werden die Verhandlungen dadurch in eine Krise geführt. Der Ausgang dieser Krise ist im Verlauf des Romangeschehens nicht für ihn, sondern für seine Ehekandidatin fatal. In der äusserst kurzen Szene ihres Todes in London hat sie sich zu sehr auf Max konzentriert, sie hat den Lieferwagen nicht kommen sehen, der sie überfährt. Eine Bewegung auf den Protagonisten zu und die Nennung seines Namens hat für sie tödliche Konsequenzen. Der Roman gibt nicht preis, in welchem Verhältnis sich die Ehekandidatin zum Protagonisten sah und ob sie ihm gegenüber tatsächlich böse Absichten verfolgte. Die Narration verbleibt in seiner Perspektive, er ist sich ihrer bösen Absichten gewiss. Metaphorisch kann ihr Tod jedoch als Folge ihrer Bewegung auf ihn zu und die Nennung seines Namens gedeutet werden: Sich diesem neokapitalistischen Front-Mann zu nähern, erweist sich für sie als tödlich. Er interpretiert ihren Tod als ihr Opfer für ihn: Sie ermöglicht ihm dadurch, sich vom Spiegelbild seiner Frau zu befreien. Er ist sich sicher, dass Francescas Ermordung eigentlich als Anschlag auf seine Person geplant war und Lilli zuzuschreiben ist. Erst die Annahme der Gewalttätigkeit seiner Exfrau macht es ihm möglich, die Magie der Verbindung zu ihr gänzlich zu kappen.

6.2.5 Kulturelle sexuelle Scripts

6.2.5.1 Heterosexualität und der Missbrauch der Frauen

In Venedig, in seiner voyeuristischen Beobachtung von Gianni, erkennt der Protagonist unvermittelt das kulturelle Geschlechtermuster in der Sexualität: »Er lag da und verstand alles von der Notwendigkeit der Heterosexualität. [...] Gianni wollte alles umsonst. Es durfte nichts etwas kosten. [...] Die Frauen fanden das alles natürlich. [...] Alles geschenkt. Die Frauen hätten dann eine Liebe zurückgeschenkt, wenn es ihnen gestattet worden wäre. [...] Ein Stricher hätte sich etwas ausgedacht, diese Quelle auszubeuten. Und irgendein anderer Mann hätte sein eigenes Vergnügen im Sinn gehabt. Ein so glatter Missbrauch. Den hätte ein Liebhaber nicht akzeptiert. Es war strukturell, dass es Frauen waren« (Streeruwitz 2010: 124f.). Das weibliche sexuelle Script in der Heterosexualität, immer als Gebende zu agieren und keine Gegenleistung zu erwarten, wird hier in mehrfacher Hinsicht gebrochen. Einerseits mag die Benennung von Missbrauch durchaus als Kritik des Protagonisten an sexuellen Geschlechterverhältnissen in der Gesellschaft gelten, auch wenn er als Person diese Verhältnisse selber reproduziert. Andererseits ist dieser Protagonist ein im höchsten Masse unzuverlässiger Erzähler und gerade Gianni eine anti-patriarchale Figur. Gianni benützt die Frauen zwar für seine Kotkun-

aber der sexuelle Akt ist nicht gewaltförmig, er basiert auf neosexuellem Konsens. Die sexuelle Begegnung bleibt rein körperlich, wie bereits erwähnt, ist sie in einem neosexuellen Sinn utilitaristisch und selbstbezogen für beide Parteien und Gianni geht keine emotionale Beziehung ein, die er missbrauchen könnte. Die Frauen müssen nach dem sexuellen Akt die Wohnung sofort wieder verlassen. Auch fließt kein Geld, seine gesamte Kotkunst wie auch seine sexuellen Handlungen sind von Geld vollkommen abgetrennt, »Gianni wollte alles umsonst« (Streeruwitz 2010: 125). Er lässt sich zwar vom Gastgeber jeweils zum Essen einladen. Doch das verdaute Produkt dieser Einverleibung erhält dieser von ihm zurück – in Form von Kotkunst. Damit bildet Gianni eine eigentliche Gegenfigur zur Hauptfigur von *Kreuzungen*: Sexualität ist beim Protagonisten immer mit Geld verstrickt, sie kostet diesen immer etwas – sei es der Preis einer Prostituierten, sei es die Anhäufung von Kapital, die in der sexuellen Beziehung zu seiner Frau als Stimulans wirkte, oder seien es die Kosten für die Ehekanidatin, die er buchstäblich einkauft. Insofern erkennt er beim Beobachten von Giannis sexuellen Handlungen zwar ein Muster weiblicher sexueller Scripts; es ist jedoch ein Muster, das er selber reproduziert. Die Verbindung zum männlichen Machtanspruch, der mit der Macht des Geldes zusammenhängt, bleibt ein blinder Fleck seiner Reflexion, die er keineswegs mit eigenem Handeln verbindet.

6.2.5.2 *Male gaze*: Auf den Spuren der geheimnisvollen Frau in Venedig

Nachdem Gianni plötzlich verschwunden ist, erblickt der Protagonist in einem Vaporetto eine Frau, die dasitzt, als würde sie für einen Film der 1950er Jahre aufgenommen. Sie wirkt auf ihn unerreichbar und von ihrer Umgebung unberührt (Streeruwitz 2010: 139). In seiner Faszination für sie fragt er sich, ob sich Gianni in diese Frau verwandelt habe: »Diese Frau war Gianni« (Streeruwitz 2010: 140). In einer Überblendung mit Gianni, der verschwunden ist und den er sucht, nimmt er das literarische Motiv der Suche nach dem Objekt des Begehrens im Venedig von Thomas Mann²⁸ auf. Ein Motiv, das bei Mann von Dekadenz, Todessehnsucht und Untergang begleitet ist und den homoerotisch umgetriebenen Protagonisten der Erzählung zum Schluss untergehen lässt. Bei Streeruwitz stellt die männliche Hauptfigur angesichts dieser geheimnisvollen und abweisenden Frau fest: »Er beehrte diese Frau. Oder es beehrte sich etwas. Und bekam er nun so seine Wünsche wieder zurück. War das Giannis Geschenk« (ibd.). Im für diese Autorin typischen Staccato und in unklaren Frageformen wird sein Begehren nach dem nun verlorenen Gianni mit seinem plötzlich erwachenden Begehren nach der Unbekannten überblendet. Eine unvermittelte Erektion ist für ihn Zeugnis dafür, dass er bereit für neue sexuelle Abenteuer ist: »Er saß da und fühlte sich reich« (ibd.). In der Reminiszenz an die sehnsüchtige Verfolgung eines Objekts des Begehrens

28 Vgl. Thomas Mann *Der Tod in Venedig* (1986).

in Venedig gewinnt er sein Begehren zurück. Dabei vermeidet er es, der gegenüber sitzenden Frau ins Gesicht zu sehen, nur ihr Profil will er sehen können. Als sie an ihm vorbeigeht, senkt er den Blick. Sein *male gaze*, der mit Mulvey (2012: 301) sein Begehren fragmentierend mit bestimmten Körperteilen speist – mit den Wangenknochen, der schlanken Gestalt oder auch den wohlgeformten Beinen –, will keinesfalls in Dialog treten mit seinem weiblichen Gegenüber, will keinen Blick zurückerhalten. Mulvey (2012) weist darauf hin, dass das Moment der Spiegelung für die cineastische Schaulust von grundlegender Bedeutung ist. Die Zuschauenden können sich in das Dunkel des Vorführungsraums zurückziehen und sich in den Figuren auf der Leinwand und deren Blickregime spiegeln. Blicken die Figuren in die Kamera, treten sie fiktiv in Dialog mit den Zuschauenden, dies ist ein zentrales Moment für die Schaulust in dieser Spiegelung. Weil der Protagonist seinem Objekt des Begehrens nicht in die Augen schauen will, wird die Möglichkeit eines Blicks von ihr zu ihm zurück gekappt. Damit unterbricht er den drohenden Verlust des Egos, der dieser Spiegelung innewohnt (Mulvey 2012: 299ff.). Monologisch wird das Objekt des Begehrens allein im Blickregime des Sehenden erschaffen. Als die Frau aus dem Vaporetto aussteigt, nimmt er ihre Verfolgung auf, heftet sich an ihre Fersen, ihr Gang beeindruckt ihn. Sie geht aufrecht und sicher (Streeruwitz 2010: 144). Doch in einem unachtsamen Moment verliert er sie aus den Augen. So bleibt ihm nur die Reflexion über die versäumte Möglichkeit, diese Frau an der Hand zu nehmen und aus ihrem Leben in seines zu führen, eine Frau, die ihn wohl nie wahrgenommen hat (Streeruwitz 2010: 146f.). Auch diese Reflexion endet mit ihrem Vergleich mit Gianni: »Was immer sich mit dieser Frau ergeben hätte, und wenn sie Gianni gewesen wäre. Er hätte immer bezahlen müssen. Er konnte ja nichts anderes. Und damit alles« (Streeruwitz 2010: 146). Die Sehnsuchtsfantasie, die sowohl an die Homoerotik des Venedigs der Moderne bei Thomas Mann wie auch an die Frauenbilder der Filme der 1950er Jahre erinnert, wird hier eingeholt von seiner Reflexion darüber, was er ihr (oder auch Gianni) hätte bieten können: Geld. Dies ist alles, was ihn ausmacht. Die soziale Profitmaschine des Finanzkapitals dominiert auch sein Selbstbild. Und dieses Selbstbild erweist sich weder mit dem Venedig von Thomas Mann, das eine homoerotische Sehnsucht inszeniert, noch mit den Frauenfiguren der Filme der 1950er Jahre, die mit Mulvey (2012) den Inbegriff des *male gaze* verkörpern, als vereinbar.

6.2.5.3 Fragment einer Sprache der Liebe

Eine weitere Form des Begehrens wird als Reminiszenz in den Text eingeführt, fügt sich dann aber ebenfalls als eine verpasste Möglichkeit in den Bewusstseinsstrom ein. Das eingeschobene Kapitel 10 bietet eine mögliche Lesart dafür, weshalb sich der Protagonist nicht auf eine In-vitro-Befruchtung mit der Ehekandidatin einigen will. In einer Rückblende in die Jugend der Hauptfigur ruft es eine Szene auf.

Als junger Student geht der Protagonist auf seinem Heimweg unter einem offenen Fenster vorbei und wird Zeuge eines Telefongesprächs, das ein von Begehren angefülltes Sehnen nach dem Gegenüber zum Ausdruck bringt: »Zu dir«, sagte die Frau« (Streeruwitz 2010: 159). Es ist eine Szene, wie sie Roland Barthes in *Fragmente einer Sprache der Liebe* beschreibt (1988: 196f.), wo sich die Kraft des Sehns nach einem abwesenden Gegenüber auf den ungesehenen Lauschenden überträgt. Er ist tief berührt, und die zwei Worte lassen sein Begehren hochschnellen: »Er hatte in diesem Augenblick die Lust verstehen müssen, sich einer Person in einem langen Tanz des Fleisches und der liebevollen Zerstörung vollkommen zu bemächtigen. Aber er war nicht gemeint gewesen« (Streeruwitz 2010: 160). Seine Initiation in eine Sprache der Liebe, die ein ekstatisches Begehren und einen Selbstverlust ausdrückt, geschieht also vermittelt, als imaginatives Script, dem er als ungesehener Beteiligter lauscht. Er ist nicht gemeint. Dieses Script trägt Spuren der Zerstörung, er ist sich der Dekomposition des Selbst in einer ekstatischen Hingabe an ein Du sofort bewusst (vgl. Kapitel 2.5 und Butler 2009). Der retrospektive Einschub lässt nichtsdestotrotz die Kraft der Gefühle aufscheinen, als eine Erinnerung an ein Begehren, das mit Butler (2009) sowie Sedgwick und Frank (2003) auch affektiv erfüllt ist. Er fragt sich, ob er eine Chance verpasst hat, ob er sich um diese Frau hätte bemühen sollen. Doch sie wird nie von ihm erfahren, er geht ohne Kontaktaufnahme seines Weges. Als Reminiszenz an eine Sehnsucht, die er in seiner Jugend einmal erahnt hat, verklingt dieser Einschub. Dieses Script existiert zwar noch in einem Erinnerungsfragment seines Selbst, es lässt aber keine Hoffnung aufkommen, er könnte einmal der Angesprochene eines »zu dir« sein wollen. In seinem jetzigen Leben richtet er sein Begehren im Rahmen der Finanzwelt auf Kapitalakkumulation, hier wähnt er sich unversehrbar.

6.2.5.4 Psychoanalyse in Komplizenschaft mit Hegemonie

Die Psychoanalytikerin, die Dr. Erlacher, ist die »Regielehrerin« des Protagonisten: »Sie war es, die die Erzählung von Anfang und Ende ins Spiel gebracht hatte und ihm beigebracht, dass die anderen danach funktionierten« (Streeruwitz 2010: 137). Die Psychoanalytikerin lehrt ihn die Regeln »der anderen«, die Kulturtechniken des Psychischen, die er als jemand von ganz unten in seiner Selbstwahrnehmung nicht kennt. Der Protagonist sieht die Psychoanalyse in erster Linie als eine Machtechnik, die ihm hilft, seine Frau zu besiegen. Er setzt sie strategisch ein, um die anderen zu durchschauen und nicht, wie das »die anderen« und auch seine Therapeutin selbst verstehen, um sich selber besser zu verstehen. Der Protagonist gibt sich in den Therapiesitzungen nicht ganz preis: Sein grösstes Problem, das Spannungsverhältnis der drei Bilder, repräsentiert durch Lilli, die Asiatinnen und die Töchter, benennt er der Psychoanalytikerin gegenüber nicht, obschon er sowohl über seine Besuche des Bordells, über seine Töchter, über seine Gattin wie auch

über sein Sexualleben mit ihr spricht. Dabei ist er überzeugt: »Keine konnte über seine Trias der Spiegel etwas wissen« (Streeruwitz 2010: 150), auch die Dr. Erlacher nicht. Seine Therapeutin ist in seiner Wahrnehmung seine Komplizin, ohne es zu wissen (Streeruwitz 2010: 9). Da er auch sie bezahlt, fühlt er sich in einer Machtposition ihr gegenüber: »Es war ein Vergnügen, die Dr. Erlacher zu bezahlen. Er war gern der aufgespießte Käfer unter ihrem Mikroskop. Er bemühte sich gern, die richtigen Zappler vorzuführen. Die richtigen Fluchtbewegungen. [...] Er musste sie immer wieder von Türen wegholen, durch die sie nicht gehen sollte« (Streeruwitz 2010: 40f.). Obwohl er feststellt, dass er sich in den Gesprächen mit ihr immer wieder auf ein emotional gefährliches Terrain begibt, ist er doch überzeugt, immer die richtigen Ausweichmanöver zu gestalten. Wenn er sein Ziel erreicht haben und sich von seiner Frau getrennt haben wird, will er die Therapeutin nicht mehr, so seine Überlegungen zu Beginn des Romans. Er überlegt auch, ob er sie dann aufgrund ihres Wissens umbringen lassen müsse, lässt diese Frage aber unbeantwortet (Streeruwitz 2010: 22). Später im Roman will er, dass sie Zeugnis ablegt über seinen Fall: »Ihm blieb die Dr. Erlacher. Er würde eines Tages als Fallstudie vorliegen. Das war nicht die schlimmste Form von Biographie« (Streeruwitz 2010: 215).

Im Lauf der Erzählung ist sie immer wieder sein imaginiertes oder auch per Telefon beratendes weibliches Gegenüber, sie ist seine einzig verlässliche Gesprächspartnerin im gesamten Text. An einer Stelle scheint eine Differenz zwischen ihr und ihrem Patienten auf: »Sich nicht finden können, das war die Formulierung für die Dr. Erlacher. Für ihn hieß dieser Satz, sich nicht finden müssen. Für ihn entschied sich die Freiheit zwischen ›nicht können‹ und ›nicht müssen‹. Das war luxuriös« (Streeruwitz 2010: 168). Sich nicht finden wollen, so lässt sich hier ergänzen, gehört zum Selbstbild dieses Repräsentanten hegemonialer Männlichkeit, der sich auch gegenüber seiner Therapeutin gerade darin als frei empfindet, das Recht zu behalten, sich nicht finden zu müssen. Denn sich selbst zu finden würde auch bedeuten, sich mit seinen Gefühlen jenseits von Kontrolle und Beherrschung auseinanderzusetzen.

6.2.6 Palimpsestische Lektüre: Von Hypersexualität zu Asexualität – Paranoia des Geschlechterverhältnisses

Streeruwitz zeichnet ihren Protagonisten als ein Extrem eines monologisch autoritären Subjekts mit einem entgrenzten Herrschaftsanspruch über Gefühle und Begehren seiner selbst und anderer. Das praktizierte Undoing von Affekten, das sich vor allem darin zeigt, Gefühle ausserhalb einer Profitorientierung abzulehnen, erweist sich im Lauf der Erzählung für den Subjektivierungsprozess als krisenhaft und zum Schluss von paranoiden Ängsten gezeichnet. Doch diese Krise wird vom Protagonisten ignoriert. Die Autorin exponiert die Dominanzstruktur von he-

gemonialer Männlichkeit als monologische Selbstbezogenheit, als Beziehungslosigkeit und vermeintlich emotionale Beherrschtheit, die sich mehr und mehr als schwarze Löcher entpuppen, die im Text eine immer grössere Macht der Leere entwickeln und darin den Anti-Diskurs aufscheinen lassen (Kedveš 2004: 22).

Kreuzungen weist eine reparative Kraft von Sexualität zurück, darin ist der Roman dystopisch, und insofern ist Streeruwitz mit Jelinek vergleichbar. Die Dystopie liegt aber weniger am prinzipiellen menschlichen Faschismus in den Beziehungen (Jelinek 1983: 49ff.), sondern in der alles durchdringenden neokapitalistischen Profitorientierung aller Beziehungen des Mannes, der als Repräsentant hegemonialer Männlichkeit im Zentrum dieses Romans steht. Romantische Liebe oder ein Sehnsuchts-Frauenbild aus einem Film aus den 1950er Jahren klingen zwar noch als Ahnungen an – in Venedig auf den Spuren einer Frau, die vielleicht auch ein Mann ist, oder in seiner Jugend unter einem Fenster, als er eine Telefonstimme hört. Es zieht ihn erinnernd zu einem kulturellen Script, wo der *male gaze* und das ekstatische Selbst für Männer noch denkbar waren; dann verliert er diese Spuren wieder und hält sie für verpasste Chancen.

Reparative reading der Welt ist nach Sedgwick eine Möglichkeit, »to organize the fragments and part-objects« (Sedgwick 2003a: 146), also Fragmentierungen und Teil-Objekte des Subjekts wieder in Einklang zu bringen. Eine paranoide Lektüre der Welt hingegen ist antizipatorisch, reflexiv und mimetisch, eine Theorie negativer Affekte, die auf Aufdeckung vertraut (Sedgwick 2014: 365). Zur Charakterisierung der paranoiden Lektüre als reflexiv und mimetisch führt Sedgwick aus: »Um Paranoia zu verstehen scheint es notwendig, sie zu imitieren, und umgekehrt scheint sie nur durch Imitation zu verstehen. Der Vorschlag, den die Paranoia unterbreitet, lautet sowohl »Alles, was du (mir) tun kannst, kann ich noch ärger« als auch »Alles, was du (mir) tun kannst, kann ich zuerst – mir selbst – tun.« (Sedgwick 2014: 366, Hervorhebungen im Original). Der Protagonist von *Kreuzungen* gerät nun immer tiefer in die Spirale einer paranoiden Lektüre der Welt. Damit kreist er immer narzisstischer um sich selbst, es geht mehr und mehr darum, wer wem was antun kann, einschliesslich sich selbst. Ein dialogisches Verhältnis zur Welt und zum weiblichen Geschlecht wird stets unmöglicher. Dies zeigt sich beispielsweise in seiner Vorstellung, mit der Ehekanidatin einen Ehevertrag zu schliessen, der »alles« regelt und der einen Austausch über Gefühle aus der Beziehung ausschliesst. Mit Connell hat die Management-Maschine eine für den Protagonisten selbstgenügsame soziale Welt kreiert, in der die Logik der Profitabilität ungeprüft operieren kann (Connell 2010: 20). In einem reflexiven Moment hält der Protagonist fest: »Da war kein Platz für eine Entwicklung. Gerade für die Männer nicht« (Streeruwitz 2010: 100).

In einer Replik auf Sedgwicks (2003a) Ausführungen zu *paranoid* und *reparative reading* bringt Heather Love ein, dass eine doppelte Bewegung, eine Verbindung von *reparative* und *paranoid reading* aus Sicht von Affekten und Begehren wichtig

ist: »There is risk in love, including the risk of antagonism, aggression, irritation, contempt, anger – love means trying to destroy the object as well as trying to repair it« (Love 2010: 239). Geteilte Gefühle (shared affects) sind das verbindende Element zwischen Paranoia und Reparation: »Paranoia is a mode of anxiety about what might happen to you; reparation is also grounded in anxiety« (Love 2010: 239). Die Hauptfigur in *Kreuzungen*, der neokapitalistische Front-Mann (Tholen 2015: 59), schliesst eine reparative Sicht auf die Welt jedoch aus und versucht ihre Ängste über eine paranoide Kontrolle der Welt zu beherrschen. Für ihn ist nur noch der destruktive Aspekt von Begehren und Affekten wahrnehmbar, sein auf Profit ausgerichteter Bezug zum Gegenüber hat den Dialog zum Verstummen gebracht. In seiner Vaterrolle könnte ein reparatives Verhältnis zu seinen Töchtern entstehen. Doch auch hier will er sich in keine unkontrollierbaren affektiven Dynamiken involvieren lassen: Durch den Knebelvertrag, mit dem er sie vor einer Gefühlserziehung im Stil der »Wiener Hysterien ihrer Mutter« (Streeruwitz 2010: 151) bewahren will, werden auch die Töchter in sein paranoides Weltverhältnis eingefügt.

Streeruwitz erwähnt in einem Interview, dass Kafkas Erzählung aus dem Nachlass *Die Kreuzung* für die Wahl des Titels *Kreuzungen* relevant ist (Streeruwitz nach Kraft 2014: 562). In Kafkas Erzählung ist der Erzähler symbiotisch mit einem Tier verbunden, dessen Genealogie nicht erkannt werden kann: Das Tier ist »halb Kätzchen, halb Lamm« (Kafka 1988: 302). Kafkas Ich-Erzähler ist der biologischen Kreuzung von Kätzchen und Lamm tief verbunden, das Ich gewährt ihm Schutz, denn es ist ein Erbstück. Gleichzeitig wird das Ich von der Fantasie heimgesucht, dieses treue und anschniegsame Tierchen mit dem Messer des Fleischers von seinem Dasein zu erlösen (Kafka 1988: 302f.).

Die Erzählung Kafkas ist nicht leicht zu deuten (vgl. auch Kraft 2014: 562f.), aber sie bringt die von Love angeführte tiefe Verstrickung von Begehren, positiven Affekten und Destruktion zum Ausdruck. Auch in Kafkas Erzählung weiss das Ich wenig über seine eigenen Motive. Streeruwitz weist im Interview darauf hin, dass *Kreuzungen*, das sie als Titel für den Roman gewählt hat, neben dem Kafka-Bezug viele Bedeutungen hat. Den Protagonisten von *Kreuzungen* bezeichnet Streeruwitz als »eine Selbsterfindung, [die] in vielen und mühseligen Prozessen sich selbst in Kreuzungsverfahren und Zeugungsakten von Kulturtechniken hergestellt [hat]. Bei der Frage der Zeugung seiner nächsten Töchter ist offen, in welcher Kreuzungstechnik diese Zeugung vor sich gehen soll« (Streeruwitz nach Kraft 2014: 562). In *Kreuzungen* führt die Selbstzeugung durch die Beherrschung von Kulturtechniken den Protagonisten zur Erschaffung einer ganz eigenen Realität, in seiner paranoiden Spirale kann er immer weniger unterscheiden, wo die Wirklichkeit aufhört und die Fantasie – als Kulturtechnik – beginnt.

Seine Konstruktion von Weiblichkeit als Gegenstand seines Begehrens, dessen Ko-Konstruktion von Männlichkeit zu Beginn im Triptychon noch von den Positionen des Gatten, des Freiers und des Vaters repräsentiert ist, versucht er zwar

im Lauf des Romans, nach Ausbruch der Krise, neu zu figurieren. So hätte die geheimnisvolle Unbekannte in Venedig seine grosse, verpasste Chance einer wahren Gattin sein können. Oder die vertraglich gebundene Ehecandidate hätte eine Beziehung mit ihm führen können, die ganz seiner Kontrolle untergeordnet gewesen wäre, und ausserhäusliche sexuelle Beziehungen wären Teil des Vertrags gewesen. Die drei Positionen des Triptychons wären also erneut besetzt gewesen. Auch nutzt er die Kulturtechnik der Neugestaltung seiner Zähne als eine hermaphroditische Massnahme, durch die er sich in seiner Wahrnehmung Weiblichkeit künstlich einverleibt hat. Die Rigidität von Geschlechtergrenzen wird durchlässig, dies zeigt sich auch an der Figur Giannis, mit der ihn ein leises Begehren verbindet und die er mit der geheimnisvollen Unbekannten überblendet. Doch zum Schluss ist sich der Protagonist sicher, mit Ausnahme der genealogischen Nachfolge durch Töchter, keines weiblichen Gegenübers mehr zu bedürfen. Er besetzt im Triptychon nun nur noch die Position des Vaters: »Er konnte das alles allein schaffen« (Streeruwitz 2010: 247). Seine paranoide Lektüre aller ihn umgebenden Frauen verweist ihn auf sich selbst zurück. Lustvoll schlägt er sein hermaphroditisches Gebiss in eine Schockbombe und imaginiert die Bestellung seiner Töchter bei einer Leihmutter.

Tholen hält in seiner Studie fest, »dass ›die Krise der Männlichkeit‹ schon so lange andauert wie die Moderne selbst« (Tholen 2015: 46). So lassen sich die Referenzen auf die Dekadenz, die Wiener Moderne, Venedig und die Freudsche Psychoanalyse als Ausdruck der Krise des Mannes in der Moderne deuten, welche die Hypostasierung des autonomen, handlungsmächtigen, männlichen bürgerlichen Subjekts bereits problematisieren (ibd.). Der Protagonist lässt im Lauf des Romans diese Formen von Männlichkeit hinter sich, wie er auch die Städte Wien und Venedig hinter sich lässt. Im hypermodernen, noch unfertigen Appartement in London will er sich seine neue Identität, seine neue Geschlechtlichkeit, seine neue Vaterschaft und seinen neuen Namen erschaffen. Tholen bezeichnet die Männlichkeit des globalen Finanzmarkts als eine der »besonders aggressiven Formen hegemonialer Männlichkeit« (Tholen 2015: 47). Diese unterliege einer spezifischen Dysfunktionalität: »einem fortdauernden Ausbleiben einer konstruktiven und authentischen Dialogkultur zwischen den Geschlechtern« (ibd.). Diese Dysfunktionalität zeigt sich in Streeruwitz' Roman immer und immer wieder, auch wenn der Protagonist dafür immer blinder wird. Auf seinem Flug nach London resümiert er: »Dass er in diesem Jet stand und sich vorstellte, er habe eine schicksalshafte Begegnung versäumt. Das war dekadent. Es gab solche Begegnungen nicht mehr. [...] Er wusste es ja. Er hatte genau das verlassen. Er hatte die Welt der erstorbenen Konventionen verlassen. [...] Er hatte der Lilli alle Chancen gegeben. Er hatte ihnen beiden alle Chancen gegeben. Dann, wann jeder bei sich angekommen war, gab es keine Verhandlungsgrundlage mehr. Dort, wo sich die Leben um die Personen ansammelten. Ganz knapp an den Körpern. Da wurden doch alle steif und verhandlungsunfähig« (Streeruwitz 2010: 187). In seinem postmodernen Streben nach

Gefühlkontrolle ist der Protagonist zwar »bei sich angekommen«. Doch in der Beziehung ist alles steif und verhandlungsunfähig geworden. Wie Tholen festhält, weisen heutige Diskurse zur Krise der Männlichkeit in zweierlei Richtungen: einerseits in Richtung einer Wiederherstellung der traditionellen Geschlechterordnung und andererseits in Richtung einer Erfindung und Etablierung neuer Geschlechtervorstellungen (Tholen 2015: 46). Die Überkreuzung dieser Diskurse in *Kreuzungen* soll bewirken, so lässt die geplante weibliche Genealogie vermuten, die Grenzen der Zeugung für das männliche Geschlecht durch Reproduktionstechnologien zu überwinden. Doch gleichzeitig will der Protagonist in dieser Entgrenzung die patriarchale Geschlechterordnung festigen. Die Dysfunktionalität dieser postmodern paranoiden Geschlechterordnung gründet nicht zuletzt in der Blindheit gegenüber der damit verlorengegangenen Dialogfähigkeit in der Sexualität. Die Imagination einer allmächtigen, entgrenzten und selbstgenügsamen und in diesem Sinne asexuellen Männlichkeit baut zum Schluss auf eine Paranoia, die Weiblichkeit als dialogisches, emotional besetztes und begehrenswertes Gegenüber auslöscht. Dies ist die kritische Botschaft des Textes, die den Anti-Diskurs zur neokapitalistischen Front-Männlichkeit und deren sexuelle Scripts in der Figurenvielfalt facettenreich formuliert.

6.3 **Synopse: Undoing Affect, Krise und Entgrenzung in *Spieltrieb* und *Kreuzungen***

In der Synopse der beiden Texte werden nun die unterschiedlichen Auseinandersetzungen bei Zeh und Streeruwitz mit *Undoing Affect*, *Krise* und *Entgrenzung* bezüglich Sexualität und Geschlecht in Dialog miteinander gebracht. In den beiden Texten finden sich Verständnisweisen von Sexualität, die als typisch postmodern (Simon 1996) oder neosexuell (Sigusch 2013) bezeichnet werden können. Die Bedeutungen schwanken zwischen einer Hyper-Sexualisierung, die fast alle Bereiche des menschlichen Lebens ergreifen kann, und einem Fading, das der Sexualität paradoxerweise weniger Bedeutung als in früheren Zeiten zumisst. Bei Zeh wird das postmoderne Sexualitätsverständnis in der weiblichen adoleszenten Hauptfigur in Abgrenzung von ihrer Mutter dargestellt. Nachdem die Patchworkkonstellation im Alleinernährer-Hausfrau-Modell gescheitert ist, inszeniert die Mutter als Alleinerziehende eine hyperfeminine, schutzbedürftige Weiblichkeit, welcher die Tochter mit Verachtung begegnet. Die daraus abgeleitete Annahme einer grenzenlosen Unverletzlichkeit und Affektkontrolle, auch in der Sexualität, wird im Lauf des Romans jedoch krisenhaft erschüttert. Bei Streeruwitz erfolgt die Abgrenzung gegenüber der »nachbürgerlichen Neigungsehe«, von der sich die männliche Hauptfigur durch die Trennung von seiner Gattin befreien will. In beiden Texten funktionieren die bisherigen Formen des Zusammenlebens und ihrer Sexualität nicht mehr. Auf

der Suche nach zeitgemässen, neuen Formen zeigt sich in beiden Texten, dass die Bedeutung der affektiven Ebene im 21. Jahrhundert eine Transformation erfährt. Affekte sollen in der Sexualität immer stärker diszipliniert, beeinflusst und gegebenenfalls aus sexuellen Begegnungen ausgeschlossen werden; Sigusch spricht von einer Logik des Neoliberalismus, die auch in die Sexualität Einzug hält und die aus der Selbstdisziplinierung sowohl Kontrolle wie auch Nutzenmaximierung ziehen will. Und gerade diese Kontrolle – oder auch Banalisierung – soll im sexuellen Erleben selbst zu mehr Intensität, zu einer Steigerung sexuellen Erlebens und einer Entgrenzung sexueller Möglichkeiten führen. Neosexualitäten sind damit von einer Paradoxie geprägt: von einem Spannungsverhältnis der Emergenz im Sinne von Hervortreten und Fading im Sinne von Verblässen (Sigusch 2013: 239). Diese Paradoxie zeigt sich auch auf affektiver Ebene. Ein weniger starkes Involviertsein in Gefühle für das Gegenüber soll zu einer sexuellen Intensivierung auf subjektiver Ebene führen. Auf der Ebene positiver wie auch negativer Gefühle erweist sich diese Logik für postmoderne Sexualität in beiden Texten als Trugschluss.

Geschlechtergrenzen zeigen sich in *Spieltrieb* und in *Kreuzungen* in der Sexualität als durchlässiger als im 20. Jahrhundert. Gleichwohl betont Sigusch (2013), dass sich die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern auch im 21. Jahrhundert als persistent erweisen, obschon Liquid Gender in sexuellen Handlungen mehr und mehr an Normalität gewinnt. Bei Zeh wird dies vor allem in der Beziehung der geschiedenen Eltern ersichtlich, wo die Machtposition des Stiefvaters auch nach der Scheidung durch die finanzielle Situation erhalten bleibt. Unter den Adoleszenten Ada und Alev wird sexuelle *agency*, zumindest auf den ersten Blick, weitgehend von der Kategorie Geschlecht gelöst. Dies zeigt sich beispielsweise in der dezidierten Zurückweisung einer adoleszenten weiblichen Verletzbarkeit. Ada erweist sich denn auch in der sexuellen Nötigung eines Lehrers als handlungsmächtig. Gleichzeitig verändert diese Erfahrung ihre sexuellen Scripts tiefgreifend. Zeh inszeniert die Paradoxie der vermeintlichen Kontrolle über sexuelles Begehren hier gleichsam in einer Umkehrbewegung von der Postmoderne in die Moderne zurück: Denn der männliche Part in diesem »Spiel« kann die ihn missbrauchende Situation nutzen, um seine Schülerin in eine dialogische Sexualität zu führen. Mit diesem Wendepunkt werden im Roman von Zeh gleich mehrere sexuelle Geschlechter-Scripts ausser Gefecht gesetzt: Der eine Generation ältere Mann erweist sich, im Gegensatz zu seinem adoleszenten Gegenspieler Alev, als derjenige, der die adoleszente Ada in ein dialogisches Script jenseits von Unterordnung, Misogynie oder Missbrauch einführt. Er erkennt die prinzipielle Verletzlichkeit in der Sexualität für beide Geschlechter an. Ganz anders bei Streeruwitz: Hier erlaubt die patriarchale Management-Maschine der männlichen Hauptfigur, immer mehr Macht zu akkumulieren, sich von seiner Ehefrau loszukaufen und sexuelle Dienste einzukaufen – sei es in Form von Prostituierten, einer Ehekrankatin oder einer Leihmutter für weitere Nachkommenschaft. In diesem Text geht mit der finanziellen Machtfülle

eine emotionale Verarmung einher, was die Empathie für ein weibliches Gegenüber betrifft, das Selbstverhältnis wird jedoch immer paranoider. In beiden Texten bildet die Moderne, verstanden als Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert, eine wichtige Referenz. Bei Zeh erweist sich diese Referenz als ein Möglichkeitsraum der dialogischen Sexualität, weil der Roman Selbstverlust als Teil einer ekstatischen Verschmelzung versteht, weil also Dekadenz und Todessehnsucht unabdingbarer Bestandteil postmoderner Vielfalt in der Sexualität bleiben. Auch in *Kreuzungen* stellen die Wiener Moderne und das Venedig der Dekadenz zunächst Sehnsuchtsorte für den männlichen Protagonisten dar. So mietet er auf seiner Reise zu einem neuen Selbst eine Wohnung in einem venezianischen Palazzo im Stil von 1910. Er vermag jedoch nicht in diese Welt einzutauchen, was nicht zuletzt an seinem proletarischen Hintergrund zu liegen scheint. Zum Schluss seiner Reise, in einem Loft in London angekommen, trachtet er sich aus der dekadenten Welt der erstorbenen Konventionen gänzlich zu verabschieden. Da er alle Verhältnisse, einschliesslich seines Verhältnisses zu seiner Psychoanalytikerin, utilitaristisch versteht und er überall die Macht auf seiner Seite weiss, weil er schliesslich alle bezahlt, wird er immer blinder für die affektive Kehrseite dieser Nutzenmaximierung, die er auch in sexuelle Verhältnisse importieren will. Als ein Anti-Diskurs zu Selfsex und Lean Sexuality (Sigusch 2013), als Mittel einer entgrenzten Selbstoptimierung, führt der Text von Streeruwitz kritisch vor, wie ein nicht intendierter Gegeneffekt eine Paranoia herbeiführt, die jede affektive Verbindung in sexuellen Scripts mit einem Gegenüber zerstört. Sexualität wird dabei ihrer reparativen Kraft beraubt. Der Effekt auf das Geschlechterverhältnis wird exemplarisch an der Ehekanidatin gezeigt: Sie muss im Text unvermittelt sterben, der Grund für ihren Tod lässt sich nur vermuten.

Bei Zeh wird die Wiener Moderne zwar nicht konfliktfrei geschildert, sie bleibt jedoch als Sehnsuchtsort wirkmächtig. Bei Streeruwitz wird die gesellschaftliche Hierarchie, die in diese Moderne eingeschrieben ist, gnadenlos ausgestellt. Lilli stammt aus einer adeligen Familie, der Vater hat ihre Sexualität in einer übergriffigen Weise kontrolliert und durch Schläge diszipliniert. Sie emanzipiert sich von ihrem Milieu durch die Heirat mit einem Mann ohne jeden gesellschaftlichen Status und lässt damit die Moderne gleichsam hinter sich. Aber nachdem sich ihr Mann mit ihrer Unterstützung zu einem schwerreichen Finanzmarktakteur hochgearbeitet hat, wird sie erneut einer Unterdrückungslogik im Geschlechterverhältnis unterworfen. Macht wird nun nicht mehr über Herkunft, sondern über finanzielles Kapital geregelt. Die postmodernen Zeiten bringen keine befreite Sexualität für den weiblichen Part, sondern eine neue Unterwerfungslogik, die den Protagonisten an einem bestimmten Punkt seiner Biographie dazu bewegt, seine Gattin loswerden zu wollen. Postmoderne Sexualität büsst bei Streeruwitz jegliche utopische Dimension ein und zeigt die dystopische Macht einer entgrenzten Marktorientierung und Profitlogik in der Sexualität mit grosser Drastik auf.

Bei Zeh hingegen erweist sich die Verbindung von Moderne und Postmoderne, repräsentiert durch die Generationen von Lehrer und Schülerin, gerade auch für den weiblichen Part als eine Möglichkeit, zu einem sexuellen Selbst zu finden. Simon benennt die Ebene des interpersonellen Scripts als diejenige, die sexuelle Identitäten und sexuelle Wünsche zur Übereinstimmung bringen kann (1996: 41). Die interpersonelle Ebene ermöglicht der adoleszenten Hauptfigur in *Spieltrieb* eine transformierte und in diesem Sinne postmoderne Weiblichkeit zu leben, da sie sich als dezidierte Anti-Prinzessin ihrem männlichen Gegenüber weder intellektuell unterordnen noch als besonders zerbrechlich zeigen muss. Auch ist sie nicht bereit, ihren Körper durch Schönheitshandeln zu kommodifizieren. Die adoleszente, nötigende Transgression ihrem Lehrer gegenüber vermag sie paradoxerweise aufgrund des gesellschaftlichen Diskurses, der ihr qua Geschlecht und Alter eine weiblich adoleszente Verletzlichkeit zuschreibt, vor Gericht zu verschleiern. Dadurch findet weibliche Verletzlichkeit auch wieder Eingang in die sexuelle Begegnung von Ada und Smutek. Der Text lässt letztlich offen, ob sie von Alev emotional missbraucht wurde und deshalb ins nötigende Spiel einwilligte oder ob auch sie sich gegenüber dem Lehrer verschuldet hat. Das transformative Potential von interpersonellen Scripts führt bei Zeh ein ephemeres, postmodern gerahmtes Happy End herbei, in dem beide beteiligten Geschlechter zu einem neuen Script finden. Die Frage nach Schuld wird nicht beantwortet und diesem Happy End einverleibt, dies die Zehsche Variante einer »sex positivity which can embrace negativity« (Cvetkovich 2003: 63). Das interpersonelle Script entzieht die Autorin einer direkten sprachlichen Beschreibbarkeit und ersetzt es durch Metaphorisierung, es ist Albatrossen gleich. So bleibt in der postmodernen Reflexivität sexueller Scripts bei Zeh ein sprachlich nicht fassbarer Rest in der Sexualität, jenseits von geschlechtertypisierenden Festschreibungen.

