



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Feigling wird in Frauenkleider gesteckt.“
Travestie in der Literatur
am Beispiel von Gerhard Fritschs Roman Fasching

verfasst von
Irene Stütz

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreut von:

A 190 333 347
Lehramtsstudium UF Deutsch UF Französisch
Assoz. Prof. Mag. Dr. Anna Babka

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und noch nicht veröffentlicht.

Wien, März 2015

Inhaltsverzeichnis

1	Vorwort	2
2	Performativität	4
2.1	Sprechakttheorie als Ausgangspunkt	4
2.2	Performativität nach Judith Butler	5
3	Travestie	9
3.1	Cross-dressing, Parodie, Travestie – Eine Begriffsklärung	11
3.2	Cross-dressing historisch	13
3.3	Cross-dressing im Roman	14
3.4	Was kann Travestie leisten?	16
4	Erzählanalyse	19
4.1	Entstehungskontext und Rezeption	19
4.2	Perspektive	20
4.3	Die Grube	24
4.4	Religiöse Motive	26
5	Maskerade	29
5.1	Geschlecht als Maske	29
5.2	Kleider und Mieder	32
5.3	Haare, Glatze und Perücke	35
5.4	Schmuck: In Ketten gelegt	35
5.5	Körper und Verhalten	36
6	Felix	39
6.1	Sein Wollen	39
6.2	Seine Identität in der Krise	40
7	Machtdiskurse	43
7.1	Bevormundung	43
7.2	Von Anpassung bis Folterung	44
7.2.1	Anpassung, Korrektur und Unterordnung	45
7.2.2	Forced Feminization	46
7.2.3	Naming	48
7.2.4	Folterung	49
7.2.5	Zwischen Freiheit und Gefangenschaft	51
7.3	Sado-Masochismus	51
7.4	Hündische Existenz	53
7.5	Umkehrung	57

8 Vittoria	59
8.1 Ihr Lorgnon	59
8.2 Ihre Weiblichkeit als Maskerade?	60
9 Sexuelle Orientierung	64
9.1 Vom anderen Ufer	64
9.2 Geschlecht und Begehren	65
9.3 Homosexualität	66
10 Fasching	69
10.1 Die Karnevalisierung	70
10.2 Das Lachen	72
10.3 Der Narr	75
10.4 Der Föhn	77
10.5 Die Umkehrung der Geschlechter	78
10.6 Der Herr Fasching	78
10.7 Spiel und Ernst	80
10.8 Raum und Zeit	81
11 Conclusio	83
12 Bibliographie	86
13 Anhang	89
13.1 Zusammenfassung	89
13.2 Summary	89
13.3 Lebenslauf	90

Für Mom, Dad und Markus

1 Vorwort

*Ay, no hay que llorar,
que la vida es un carnaval . . .
(Celia Cruz)*

In der vorliegenden Diplomarbeit werde ich mich mit dem Phänomen der Travestie in der Literatur beschäftigen. Ausgehend von Judith Butler und ihrem Frühwerk zu Gender Studies habe ich mich mit verschiedensten Theoretiker_innen beschäftigt, deren Thesen für mich den Hintergrund eines Close Readings bildeten. In dieser theoriegeleiteten Lektüre habe ich den Roman *Fasching* von Gerhard Fritsch untersucht. Ich habe mich für dieses Werk entschieden, weil es ein zeitgenössischer Roman ist, der neben der Thematik des Zweiten Weltkriegs auch sehr deutlich verschiedene Körperdiskurse behandelt. Außerdem gefällt mir der unkonventionelle Stil von Gerhard Fritsch und seine herausfordernde und dichte Intertextualität. Die Verknüpfung von Travestie mit einem karnevalesken Kontext, wie er in *Fasching* stattfindet, halte ich für sehr spannend und reizvoll. Beim Lesen von Judith Butler und ihren Theorien erschien mir insbesondere ihr bünnensprachliches Vokabular als auffällig. Sie beschreibt Situationen im Alltag, in denen wir inszenieren, performieren, auftreten. Sie verwendet Begriffe, wie „Akte“, „Bühne“ und „Performance“. Auch wenn sie die Wirklichkeit beschreibt, suggeriert ihre Wortwahl etwas Theatralisches, Inszeniertes. Dies war der Ausgangspunkt für meine Überlegungen, die mich dazu anhielten, in Richtung Travestie und mehr noch, in Richtung Karneval weiterzudenken. Insofern habe ich mit *Fasching* einen Roman gefunden, der relativ exakt meinem Forschungsinteresse entspricht. In der vorliegenden Diplomarbeit werde ich mich den Fragen nach Wirklichkeit, Identität und Inszenierung widmen.

In Anlehnung an Raffaele Louis weist Stefan Alker darauf hin, dass in der Forschung an Fritschs Werk lange eine politisch-historische Lesart dominierte, die nicht so sehr auf sexuelle Diskurse einging.¹ Lange Zeit wurde der Roman nicht als Text über Transvestismus gelesen. Ich will das explizit tun. Wolfgang Hackl zufolge wurde Transvestismus deswegen so selten thematisiert, „weil er sich meist im Privaten abspielt.“² Thematisiert werden in *Fasching*, transvestitischer Fetischismus und sadomasochistische Abhängigkeitsverhältnisse, hinzu kommt eine Ambivalenz von Zeigen und Verbergen.³ „Das Ergebnis sind Texte, die verstören und orientierungslos machen – und durch die permanente Engführung mit sexuellen Motiven auch eine aufreibende wie erschütternde Penetranz entfalten.“⁴ Die Texte wirken hart, sarkas-

¹Vgl. Alker, Stefan: „Er litt. Aber litt er nicht gerne?“ Sexualität im Werk von Gerhard Fritsch. In: Österreich in Geschichte und Literatur 54/3 (2010). S 245.

²Hackl, Wolfgang: Transvestismus und Erinnerungsdiskurs: Gerhard Fritschs Roman *Fasching*. In: Contested Passions 2011. S 322.

³Alker, Stefan: Das Andere nicht zu kurz kommen lassen. Werk und Wirken von Gerhard Fritsch. Wien: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung Ges.m.b.H. 2007. S 142.

⁴Ebd. S 142.

tisch, verletzend.⁵

Bisher sind bereits einige Texte erschienen, die sich mit den Themen Transvestismus, Cross-Identitäten und Maskerade in Fritschs Roman *Fasching* beschäftigen. Ich möchte diesen aktuellen Forschungsstand als Basis verwenden, will aber noch weiter gehen und eine umfassende Analyse der Kategorien Macht, Karneval, Maskierung und Demaskierung und Sexualität (Begehren, sexuelle Orientierung, sexuelle Identität) darlegen. Die Theoretiker_innen, die mir für meine Lektüre nützlich erschienen, waren wie bereits erwähnt Judith Butler, aber auch Michail Bachtin mit seiner Karnevalstheorie, Marjorie Garber mit ihrer Monographie über Cross-dressing, Wolfgang Kayser mit seiner Analyse des Grotesken und einige andere.

Die Gliederung der Arbeit umfasst zu Beginn eine theoretische Einführung in die Theorie der Performativität von Geschlecht nach Judith Butler und eine Begriffsklärung der Phänomene Travestie und Cross-dressing, ich gehe daher von einem dekonstruktivistischen Verständnis von Geschlechtsidentitäten aus. Danach soll eine kurze Erzählanalyse auf den Text vorbereiten, bevor das eigentliche Close Reading beginnt, dessen Aufbau sich primär am Text orientiert und verschiedene Aspekte der Körperdiskurse mit Theorien verknüpft und deutet. Die Fragen, denen ich in meiner Diplomarbeit nachgehe, sind: Wie wird Travestie in dem Roman dargestellt? Welche Rolle spielt der Fasching darin? Wie inszeniert sich der Protagonist, ein Mann in Frauenkleidern, in dem Roman und wie reagiert die Gesellschaft auf ihn? Welche Hierarchien und Machtverhältnisse treten an den Tag? Welche werden umgekehrt? Wo greift Judith Butlers Theorie der Performativität von Geschlecht, wo bestätigt sie sich?

Judith Butlers Theorie der Performativität von Geschlecht und ihre Thesen über Travestie bildeten eine solide Ausgangslage für ein Close Reading des Romans. Karl Schimpl und Stefan Alker begleiteten mich als Felsen in der Brandung durch das Meer der Sekundärliteratur und lieferten schlüssige Eckpunkte zu Aufbau und Erzählstruktur des Romans. Marjorie Garber öffnete mir die Augen für die Vielschichtigkeit und Mehrdimensionalität des Phänomens Cross-dressing. Für die Spiegelhandlung des Karnevals war die Lektüre von Michail Bachtin hilfreich. Außerdem boten sich Wolfgang Kayzers Charakterisierungen des Grotesken dafür an. Viele weitere Wissenschaftler_innen begegneten mir auf meinem Weg durch den Literaturdschungel und brachten mich je ein Stück weiter ans Ziel.

⁵Vgl. Bergmann, Marlies: Gerhard Fritsch im Forum Stadtpark. In: Südost-Tagespost (Graz), 29.10.1967. [zitiert nach Alker 2007, S 143.]

2 Performativität

2.1 Sprechakttheorie als Ausgangspunkt

Bevor ich auf die Theorie der Performativität von Geschlecht nach Judith Butler genauer eingehen werde, möchte ich einen Blick in die Linguistik werfen. Der Begriff der Performativität stammt aus der Sprechakttheorie. John L. Austin hat diesen in einer Vorlesung im Jahr 1955 entwickelt und untersuchte dabei, was mit Sprache und Worten gemacht und vollzogen werden kann.¹

Austin widerspricht der gängigen Auffassung, dass wir etwas sagen, nur um etwas feststellen zu wollen. Er bringt das Beispiel der Trauung, in der die Anwesenden durch das Ja-Wort durchaus etwas vollziehen. Sie *tun* etwas und stellen nicht etwa bloß fest, dass sie heiraten.

Selbstverständlich können solche performative Äußerungen auch missglücken, deswegen legt Austin einige Rahmenbedingungen fest, unter denen eine performative Äußerung gelingen kann. Die Äußerung unterliegt stets gewissen Konventionen, ist also eingebettet in ein konventionelles Verfahren, das ein Ergebnis anzielt und dafür verlangt, dass performative Äußerungen von bestimmten Personen getätigt werden. Die Beteiligten müssen das Verfahren außerdem korrekt und vollständig durchführen und die erforderlichen Meinungen und Gefühle auch wirklich haben. Die Erfüllung all dieser Anforderungen ist wesentlich für das Gelingen und die Gültigkeit einer performativen Äußerung.²

Es gibt, wie bereits angedeutet, zahlreiche Gründe, aufgrund derer eine performative Äußerung missglücken kann. Anhand des Beispiels „*Der heutige König von Frankreich hat eine Glatze.*“ stellt Austin fest, dass eine Existenzvoraussetzung gemacht wird, die es nicht gibt. Also plädiert er dafür, die Aussage als nichtig zu bezeichnen und nicht als falsch.³ Damit sei ausgedrückt, dass es sich bei der Aussage nicht um eine Lüge handelt, sondern um eine Nonsens-Äußerung, die nicht auf existenten Voraussetzungen aufbaut.

Werden performative Äußerungen getätigt, so werden Handlungen durchgeführt und können daher wie andere Formen von Handlungen auch, missglücken. Sie können zum Beispiel unter Zwang passieren oder versehentlich. In solchen Fällen wird die Handlung dann als nichtig oder ungültig erklärt.⁴

Zusätzlich sind performative Äußerungen auch noch für gewisse Übel oder Fehler anfällig. Wenn zum Beispiel ein_e Schauspieler_in auf der Bühne eine performative Äußerung tätigt, so ist diese auf jeden Fall unernst oder nichtig. Sprache wird

¹Vgl. Linke, Angelika, Markus Nussbaumer u.a.: Studienbuch Linguistik. Ergänzt um ein Kapitel „Phonetik/Phonologie“ von Urs Willi. 5., erweiterte Auflage. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2004. S 206.

²Vgl. Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte. Zweite Vorlesung. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002. S 63-65.

³Vgl. ebd. S 69.

⁴Vgl. ebd. S 69.

hier „auf ganz bestimmte, dabei verständliche und durchschaubare Weise unernst gebraucht, und zwar wird der gewöhnliche Gebrauch parasitär ausgenutzt.“⁵ Auch Missverständnisse sind Formen von Unglücksfällen performativer Äußerungen.

Austins wichtigste Erkenntnis ist, dass Sätze natürlicher Sprachen nicht immer deskriptiv sind, sondern, dass es Sätze gibt, mit denen Handlungen vollzogen werden. Austin unterscheidet zwischen konstativen Sätzen und performativen Sätzen. Während konstative Sätze auf ihren Wahrheitsgehalt untersucht werden können, vollziehen performative Sätze einen Akt.⁶

Mit der aufgestellten Theorie einer Dichotomie zwischen konstativen und performativen Sätzen gehen jedoch auch einige Probleme einher. Zum Beispiel sind nicht die Sätze in der Lage, Handlungen auszuführen, sondern lediglich die Sprachbenützer_innen. Performativ in dem Sinn sind nur die Äußerungsakte. Der Satz „*Ich taufe dich auf den Namen Angelika.*“ muss von einem Pfarrer im Rahmen eines Rituals geäußert werden, sonst handelt es sich um keinen performativen Sprechakt. Die Äußerung des Satzes alleine reicht nicht aus, die Äußerung ist aber ein Bestandteil der Handlung.⁷

Das Gleiche gilt für konstative Sätze. Nicht die Sätze selbst sind konstativ, sondern ihre Propositionen, das heißt das, was durch den Satz über die Welt gesagt wird.⁸ Propositionen werden jedoch wiederum stets durch Sätze ausgedrückt und stehen vor dem Hintergrund einer Situation.⁹ Performative Äußerungen können außerdem auch gleichzeitig konstativ sein. So gesehen besitzt jede Aussage einen Handlungsaspekt und einen Wahrheitsaspekt. Jeder Satz, der gesagt wird, also jede Aussage ist dazu bestimmt, eine Handlung zu vollziehen. Sprechen ist Handeln. Auch vermeintlich bloß konstative Äußerungen werden aufgrund bestimmter Absichten produziert und folgen demnach einem Handlungsanspruch.¹⁰

„Mit performativen Äußerungen werden Tatsachen und Identitäten geschaffen, performative Aussagen vollziehen jene Handlung, von der sie sprechen. Die Kontextbezogenheit, Selbstreferentialität sowie wirklichkeitskonstruierende Kraft von Äußerungen sind jene Aspekte in Austins Theorie der Sprechakte, die in der Ästhetik des Performativen von zentraler Bedeutung sind.“¹¹

Sprache bildet Wirklichkeit ab, erzeugt aber auch stets Wirklichkeit. Dies ist die Quintessenz von Austins Theorie, die auch Judith Butler später aufgreift.

2.2 Performativität nach Judith Butler

„Die Auffassung des Körpers als einer Art Dramatisierung oder Inszenierung von Möglichkeiten ist hilfreich, wenn man verstehen will, wie eine

⁵ Austin, S 70.

⁶ Vgl. Linke, S 207.

⁷ Vgl. ebd. S 208.

⁸ Vgl. ebd. S 202.

⁹ Vgl. ebd. S 209.

¹⁰ Vgl. ebd. S 209-210.

¹¹ Moser, Anita: Die Kunst der Grenzüberschreitung. Postkoloniale Kritik im Spannungsfeld von Ästhetik und Politik. Bielefeld: transcript Verlag 2011. S 22.

kulturelle Konvention verkörpert und inszeniert wird.“¹²

Schon Simone de Beauvoir hat festgestellt, dass ein Mensch nicht als Frau *geboren* wird, sondern zur Frau *gemacht* wird. Damit ist bereits angedeutet, dass die Geschlechterzugehörigkeit keine stabile Identität ist, sondern dass sie zerbrechlich in der Zeit konstruiert ist. Judith Butler erklärt das „zur Frau werden“ durch eine stilisierte Wiederholung von Akten, die sich in Gesten, Bewegungen und Inszenierungen äußern und dadurch die Illusion einer stabilen Geschlechtsidentität erzeugen.¹³

Ein Baby im Bauch der Mutter wird vorerst noch mit einem neutralen „es“ bezeichnet. In dem Moment jedoch, in dem es den Bauch der Mutter verlässt und die Hebamme feststellt: „*Es ist ein Mädchen*“ beginnen die performativen Akte. Das Kind bekommt Mädchenkleidung, Mädchenspielzeug und wird wie ein Mädchen behandelt. Später wird das Mädchen Bewusstsein darüber erlangen, dass es ein Mädchen ist und wird sich so verhalten, wie Mädchen sich verhalten.

Wenn aber erst klar wird, dass es sich bei der Geschlechtsidentität um eine konstruierte Identität handelt, um einen performativen Effekt, dann wird klar, dass gerade im Akt der Wiederholung die Möglichkeit der Unterbrechung, des Einschnitts, des Eingriffs liegt.¹⁴ Diese Konzeption von Geschlechterakten zeigt auf, dass es sich bei Geschlechterzugehörigkeit um ein naturalisiertes Konzept handelt. Butler drückt dies so aus, dass die Geschlechterzugehörigkeit erst erschaffen wird und in einem zweiten Schritt wird dieser Akt des Erschaffens verschleiert, das Ergebnis wird als naturgegeben dargestellt und begriffen. Geschlechteridentität wird als zwingende Illusion konstituiert, die durch gesellschaftliche Sanktionen und Tabus reguliert wird. Es handelt sich bei der Geschlechteridentität um eine performative Leistung.¹⁵

Wie bereits angedeutet, gibt es jedoch kein objektives Original oder inneres Wesen der Geschlechterzugehörigkeit, deswegen erschafft diese sich im performativen Sinne stets neu und erschafft gleichzeitig eine Idee der Geschlechterzugehörigkeit, die es ohne die Akte gar nicht gäbe. „Die Geschlechterzugehörigkeit ist somit eine Konstruktion, die regelmäßig ihre Genese verschleiert.“¹⁶ Trotzdem nötigt die Konstruktion einen, an ihre Notwendigkeit und Natürlichkeit zu glauben.¹⁷

Judith Butler untersucht weiter, wie Geschlechterzugehörigkeit durch spezifische körperliche Akte konstruiert wird und welche Möglichkeiten der kulturellen Transformation bestehen.

Nach Merleau-Ponty ist der Körper nicht nur eine historische Idee, „sondern auch eine Menge von Möglichkeiten, die kontinuierlich zu verwirklichen sind.“¹⁸ Seine Erscheinung in der Welt ist nicht durch ein inneres Wesen bestimmt, sein konkreter Ausdruck ist hingegen Ausdruck einer Menge geschichtlicher Möglichkeiten. Der Körper ist eine Materialität, die kulturelle und historische Bedeutung trägt und zwar in dramatischer Form. Dies bedeutet, dass der Körper nicht bloß Materie ist, sondern ein ständiges Materialisieren von Möglichkeiten.

¹²Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002. S 311.

¹³Vgl. ebd. S 301-302.

¹⁴Vgl. ebd. S 302.

¹⁵Vgl. ebd. S 302.

¹⁶Ebd. S 306.

¹⁷Vgl. ebd. S 306.

¹⁸Ebd. S 304.

„Man ist nicht einfach ein Körper, sondern man macht seinen Körper in einem ganz zentralen Sinn, ja man macht ihn anders als seine Zeitgenossen und auch anders als seine verkörperlichten Vorgänger und Nachfolger.“¹⁹

Der Körper ist also eine intentional organisierte Materialität, eine Verkörperung von Möglichkeiten. Diese sind jedoch eingeschränkt durch historische Konventionen.²⁰ Dies bedeutet, dass die körperliche Erscheinung nicht durch ein inneres Wesen bestimmt ist und dass eine Menge geschichtlicher Möglichkeiten den konkreten Ausdruck bestimmen. Der Körper ist eine bedeutungstragende Materialität, die sich zudem dramatisch ausdrückt.

Simone de Beauvoir zufolge bedeutet weiblich sein im biologischen Sinne nichts, eine Frau sein hingegen bedeutet eine Frau geworden sein. Es bedeutet, sich einer historischen Idee von „Frau“ anzupassen. Es bedeutet, den Körper zu einem kulturellen Zeichen zu machen. Es bedeutet, historisch beschränkte Möglichkeiten gehorsam befolgen. Es bedeutet, aus dem Körper ein nachhaltiges und wiederholtes, körperliches Projekt zu machen.²¹ Ziel dieses Projekts ist das kulturelle Überleben, die Performanz der Geschlechterzugehörigkeit ist also eine Überlebensstrategie, denn „diejenigen, die ihre Geschlechterzugehörigkeit nicht richtig vollziehen, [werden] regelmäßig bestraft.“²² In diesem Sinne kann auch das regelmäßige Bestrafen des Protagonisten Felix in *Fasching* gedeutet werden. Als Kriegsdeserteur flieht der junge Mann im Zweiten Weltkrieg von der Front und verbringt die letzten Monate des Kriegs als Frau verkleidet in einer Kleinstadt. Das Überschreiten der binären Geschlechterkonzeption wird ihm jedoch zum Verhängnis und äußert sich durch verbale, psychische und körperliche Gewalt, die Felix im Laufe des Romans angetan wird.

Mit Judith Butlers Geschlechtertheorien im Hinterkopf bietet der Roman vielfach Projektionsflächen, die Butlers Theorien illustrieren, zum Beispiel das Performativitätskonzept. Dieses besagt, wie oben erläutert, dass die soziale Wirklichkeit erst durch Akte konstituiert wird.²³ Auch Geschlechtsidentität kommt durch eine stilisierte Wiederholung von Akten zustande. Daran erinnert Butler, wenn sie feststellt: „Ähnlich wie andere rituelle gesellschaftliche Inszenierungen erfordert auch das Drama der Geschlechtsidentität eine wiederholte Darbietung.“²⁴ Es handelt sich daher um „eine konstruierte Identität, eine performative Leistung, an welche das weltliche gesellschaftliche Publikum einschließlich der Akteure selbst nun glaubt und die es im Modus des Glaubens performiert.“²⁵

In dieser Ausdrucksweise Judith Butlers wird eine gewisse Nähe zur Theatersprache deutlich. Butler verwendet Begriffe wie „Inszenierung“, „Akteure“ und „Publikum“. Die Inszenierung von Geschlechtsidentität wird als eine kreative Aufführung eingeübter Akte greifbar, die die Akteur_innen inszenieren, ohne davon zu wissen.

¹⁹Butler 2002, S 304.

²⁰Vgl. ebd. S 305.

²¹Vgl. ebd. S 305.

²²Ebd. S 305-306.

²³Vgl. ebd. S 301.

²⁴Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. 16. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2012. S 206.

²⁵Butler 2002, S 302.

Dennoch weist Butler darauf hin, dass Performativität „weder freie Entfaltung noch theatralische Selbstdarstellung [sei] und sie kann auch nicht einfach mit darstellerischer Realisierung (*performance*) gleichgesetzt werden.“²⁶ Die Performativität der Geschlechtsidentität ist kein frei gewähltes Schauspiel, wir entscheiden uns nicht bewusst dafür,²⁷ wie wir uns am Morgen vor dem Kleiderkasten für eine bestimmte Kleidung entscheiden, in die wir für den bevorstehenden Tag schlüpfen.

Besonders wichtig ist Butler, auf den zwanghaften Charakter der performativen Akte hinzuweisen. Sie konstatiert, dass dadurch die „Identität als zwingende Illusion“ konstituiert wird und dass „das, was als Geschlechteridentität bezeichnet wird, eine performative Leistung ist, die durch gesellschaftliche Sanktionen und Tabus erzwungen wird.“²⁸ Da der Akt der Geschlechterzugehörigkeit daher stets mit Sanktionen und Vorschriften verbunden ist, handelt es sich dabei nie um einen rein individuellen Akt.²⁹

„Die ‚performative‘ Dimension der Konstruktion ist genau die erzwungene unentwegte Wiederholung der Normen. In diesem Sinne existieren nicht bloß Zwänge für die Performativität; vielmehr muß der Zwang als die eigentliche Bedingung für Performativität neu gedacht werden. [...] Darüber hinaus ist Zwang nicht notwendig das, was der Performativität eine Grenze setzt; Zwang verleiht der Performativität den Antrieb und hält sie aufrecht.“³⁰

Das strategische Ziel der Performativität von Geschlecht ist das „Aufrechterhalten der Geschlechterzugehörigkeit im binären Rahmen.“³¹

Der von Butler geprägte Begriff der *Performativität von Geschlecht* impliziert jedoch auch die Möglichkeit eines Durchbrechens der immer gleichen Akte. Die Reproduktion von performativen Akten, die die Geschlechtsidentität konstituieren, offenbart sich als eine Wiederholung ohne objektives Original. Es gibt erstens nicht „den Mann“ oder „die Frau“ schlechthin, dem oder der wir nacheifern, indem wir bereits dagewesene Akte identisch wiederholen. Jede Wiederholung beinhaltet eine Abweichung vom Vorangegangenen, mag sie auch noch so gering sein. Diese Tatsache deutet darauf hin, dass es „andere Arten des Wiederholens, im Durchbrechen oder in der subversiven Wiederholung“³² gibt. In dieser Subversion wittert Butler ein revolutionäres Potential, das es uns ermöglichen kann, die Diktatur der binären Geschlechteridentität zu unterwandern.

²⁶Vgl. Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. S 139.

²⁷Vgl. Villa, Paula-Irene: Judith Butler. Eine Einführung. 2., aktualisierte Auflage. Frankfurt am Main: Campus Verlag GmbH 2012. S 75.

²⁸Butler 2002, 302.

²⁹Vgl. ebd. S 312.

³⁰Butler 1997, S 139.

³¹Butler 2002, S 313.

³²Ebd. S 302.

3 Travestie

Rund um die Queer Theory sind zahlreiche Begriffe aufgetaucht, die mehr oder weniger fixe Bedeutungen haben. Eine erste Orientierung im Gewirr des Begriffsdschungels sollen einige Definitionen von Gudrun Perko verschaffen.

- „Als *Cross Dresser* beschreiben sich Personen, die mit Kleidung vorübergehend die Geschlechtsrollen und Geschlechterrolle wechseln, sich also gelegentlich die Kleidung des 'Gegengeschlechts' anziehen und so einen Teil ihrer Persönlichkeit ausleben.“
- „Als *Drag King* bezeichnen sich Personen mit verschiedenen Geschlechtsidentitäten, die nicht nur auf der Bühne etc. Männlichkeit inszenieren, parodieren und dekonstruieren.“
- „Als *Drag Queen* bezeichnen sich Personen, die nicht nur auf der Bühne etc. traditionelle Weiblichkeit in traditioneller Frauenkleidung inszenieren, parodieren und dekonstruieren.“
- „Als *Transvestiten* (nicht zu verwechseln mit TravestiekünstlerInnen) beschreiben sich Personen (zumeist heterosexuelle) Männer [sic!], die gelegentlich weibliche Kleidung tragen und damit einen Teil ihrer Persönlichkeit in der Frauenrolle ausleben. Dieser Begriff wird auch durch den Terminus *Cross Dresser* ersetzt.“¹

Judith Butler spricht im Zusammenhang mit Cross-dressing auch von einem „Kleidertausch“.² Strategien wie Cross-dressing und Drag weisen auf die wiederholende Imitation von Geschlechtsidentität hin und destabilisieren diese gleichzeitig.³ Mit der Performativität von Geschlecht sollte diese Art der Performance als Aufführung oder Inszenierung wie sie in Form von Travestie, Drag, Parodie oder sexuellen Stilisierungen auftritt, nicht verwechselt werden.⁴ „Während Performanz (*performance*), als Aufführung oder Vollzug einer Handlung verstanden, ein handelndes Subjekt vorauszusetzen scheint, bestreitet der Terminus Performativität gerade die Vorstellung eines autonomen, intentional agierenden Subjekts.“⁵ Was der imitierenden Identität jedoch innewohnt, ist die Möglichkeit der Verschiebung und der Vervielfältigung von Identität. Butler spricht in diesem Zusammenhang von einer Re-Signifikation und

¹Perko, Gudrun: Queer-Theorien. Ethische, politische und logische Dimensionen plural-queeren Denkens. Köln: PapyRossa Verlag 2005. S 23.

²Vgl. Butler 2012, S 202.

³Vgl. Babka, Anna: Prozesse der (subversiven) *cross-identification*. Parodistische Performanz bei Judith Butler – koloniale *mimikry* bei Homi Bhaba. In: Grizelj, Mario und Oliver Jahraus (Hgg.): Theorietheorie. Wider die Theoriemündigkeit in den Geisteswissenschaften. München: Wilhelm Fink Verlag 2011. S 167.

⁴Vgl. ebd. S 170

⁵Ebd. S 168.

Re-Kontextualisierung.⁶ Diese Subversion erklärt sich durch Derridas Konzept der Iterabilität. Er argumentiert, dass ein zentrales Merkmal des (sprachlichen) Zeichens seine Wiederholbarkeit bzw. Zitierbarkeit ist. Diese beschränkt sich nicht nur auf Reproduktion, sondern eröffnet die Möglichkeit der Wiederholung in Andersheit. Das Zeichen besitzt also die Kraft, mit seinem Kontext zu brechen.⁷

Die bei Perko ersichtliche Definition von Transvestit, ein Begriff, der deutlich von dem der Travestiekünstler_innen abgehoben wird, wirkt überraschend einseitig. Perko impliziert bei ihrer Definition erstens eine deutliche Unterscheidung zwischen „der Bühne“ und „der Wirklichkeit“, zweitens beschreibt sie Transvestiten als zumeist heterosexuelle Männer. Auch Marjorie Garber erachtet es für wichtig, festzustellen: „Most people assume that cross-dressing is a sign of homosexuality. It is not.“⁸ Dennoch weist Garber auf diese androzentrische Sichtweise, die von dem Mann ausgeht und ihn in den Mittelpunkt stellt, hin, wenn sie feststellt:

„In fact, the terms ‚transsexual‘ and ‚transvestite‘ are themselves normatively male in general usage; recent work on the early modern period, for example, has begun to speak of the visibility of ‚female transvestites‘ in London, while ‚transvestite‘ without a gender qualification is usually taken to refer to men in women’s clothing.“⁹

Im Deutschen unterscheidet sich der männliche Terminus „Transvestit“ von dem weitaus weniger geläufigen weiblichen Pendant „Transvestitin“. Ins Deutsche übertragen würde das obige Zitat weniger deutlich zeigen, worum es hier geht, nämlich um eine Universalisierung des Männlichen, die mit mehreren Faktoren zusammenhängt, unter anderem mit dem Phänomen, dass männliche Subjektivität zu (vermeintlicher) Objektivität wird: „To be a subject is to *be* a man – to be male literally or empowered ‚as‘ male in culture and society.“¹⁰

In der Sekundärliteratur zu Gerhard Fritschs Roman *Fasching* treten verschiedene Begriffe des Phänomens auf, die den „Mann in Frauenkleidern“ beschreiben: Von „Maskerade“ über „Cross-Identität“ bis hin zu „Transvestismus“ und sogar „Transvestitismus“ reichen die Bezeichnungen. In Anlehnung an Judith Butler habe ich mich für den Begriff „Travestie“ entschieden, der zwar in der Sekundärliteratur kaum auftaucht, aber das gleiche Phänomen beschreibt. Diesen Begriff werde ich in der Folge verwenden. Ich möchte zeigen, was passiert, wenn aus der bereits beschriebenen Performativität von Geschlecht eine bewusste „Gender performance“ wird, dann haben wir es nämlich mit Travestie zu tun. Mich interessiert in der Folge, was Travestie leisten kann und wo die Problematiken und Grenzen von Travestie liegen.

Die pathologische Unterscheidung zwischen Transvestiten und Transsexuellen wird von Betroffenen oft aus politischen Gründen abgelehnt. Der Vollständigkeit halber sei gesagt, dass transsexuelle Personen oft einen chirurgischen Eingriff wünschen, um

⁶Vgl. Babka 2011, S 170-171.

⁷Vgl. ebd. S 172-173.

⁸Garber, Marjorie. *Vested interests. Cross-dressing & Cultural Anxiety*. New York: Routledge 2011, S 128.

⁹Ebd. S 102.

¹⁰Ebd. S 94

die Beschaffenheit ihres Körpers mit ihrem inneren Geschlechterzugehörigkeitsgefühl übereinzustimmen. Die Lust am Transvestismus oder an der Transvestophilie hingegen drückt sich im Tragen der Kleidung des anderen Geschlechts aus, ohne dass dies den Wunsch, dieses Geschlecht tatsächlich zu *sein*, impliziert. Die Lust eines männlichen Transvestiten zum Beispiel besteht darin, eine *phallische Frau* zu sein, der Penis und die Erektion spielen darin eine essentielle Rolle, deswegen wäre ein chirurgischer Eingriff für das transvestitische Lustempfinden geradezu katastrophal. Eine allzu genaue Pathologisierung der Phänomene Transvestismus und Transsexualität ist jedoch von Seiten der Community nicht erwünscht, denn klarerweise sehen diese sich nicht als pathologische Fälle oder Patient_innen. Aus diesem Grund wird auch der Begriff „Transvestit“ weitgehend abgelehnt und durch „Cross-dresser“ ersetzt, was eher auf eine bewusste Entscheidung oder Lebensweise hindeutet.¹¹

Marjorie Garber beschreibt in ihrem Werk *Vested interests* das kulturelle Phänomen Cross-dressing, erst historisch und dann anhand von zahlreichen aktuellen und zeitgenössischen Beispielen. Sie hält fest:

„[...] *transvestism is a space of possibility structuring and confounding culture: the disruptive element that intervenes, not just a category crisis of male and female, but the crisis of category itself.*“¹²

Mit diesen Worten vertritt sie eine ähnliche Auffassung wie Judith Butler, die Travestie als Destabilisierung der binären Geschlechterordnung versteht. Das subversive Potential, das in der Travestie steckt, äußert sich bereits dadurch, dass „über das Denken von *drag* und Travestie die Konstruiertheit und die Bedingungen der Konstruktion von Geschlecht allererst transparent werden.“¹³ Selbstverständlich geht damit ein großes Maß an Verunsicherung einher, die zu Angst und Ablehnung führen kann. Dies zeigt sich auch an Reaktionen von Personen im Roman:

„*Wo kämen wir hin, wenn sich plötzlich eine als Mann entpuppt, oder einer gesteht, er ist eine Frau, jeder desertieren kann, wie er will? Das geht höchstens im Fasching [...]*“¹⁴

3.1 Cross-dressing, Parodie, Travestie – Eine Begriffsklärung

Die Parodie ist karnevalistischer Natur. Michail Bachtin bezeichnet Parodie als „die Herstellung eines profanierenden und dekouvrierenden Doppelgängers, Parodie ist umgestülpte Welt.“¹⁵ Parodie versteht sich nicht als bloße Verneinung des Parodierten, in der Parodie wird mit Symbolen gespielt, oft mit Symbolen der höchsten Macht.¹⁶ Bachtin weist darauf hin, dass alles seine Parodie besitzt, weil alles durch

¹¹Vgl. Garber, S 3-4.

¹²Ebd. S 17.

¹³Babka 2011, S 177.

¹⁴Fritsch, Gerhard: *Fasching*. Mit einem Nachwort von Robert Menasse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. S 218-129.

¹⁵Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval*. Zur Romantheorie und Lachkultur. München: Carl Hanser Verlag 1969. S 54.

¹⁶Vgl. ebd. S 52.

den Tod wiedergeboren und erneuert wird.¹⁷

Umgelegt auf die Geschlechtertheorie bedeutet das, dass parodistische Kontexte auch die performative Konstruktion des ursprünglichen Geschlechts hervorheben können.¹⁸ Dadurch wird der performative Charakter von Geschlecht sichtbar. Ein Transvestit, der seine Rolle gut spielt und als solcher nicht auf den ersten Eindruck erkennbar ist, beweist, dass es sich bei dem, was meist unter „Geschlecht“ verstanden wird, tatsächlich nur um eine Performance handelt. Die Bemerkungen „Die geht wie ein Mann“ oder „Seine Gestik ist weiblich“ zeigen, dass wir fixe Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit in uns tragen, auf andere anwenden und selbst reproduzieren. Diese Vorstellungen sind gesellschaftlich konstruiert und gehen nicht auf ein inneres geschlechtliches Wesen zurück, das uns bewohnt.

Der Begriff Parodie setzt kein Original voraus, das parodistisch imitiert wird, sondern kann als eine Parodie auf den Begriff des Originals selbst verstanden werden. Die Geschlechterparodie offenbart, dass die Vorstellung einer ursprünglichen Geschlechteridentität selbst nur eine Imitation ohne Original ist.¹⁹

„A male transvestite’s cross-gender identity as a ‚woman,‘ or a female transvestite’s identity as a ‚man,‘ is not, or not always, what some psychologists call a ‚core gender identity,‘ for the word ‚core‘ here insists on a *ground*, an identifiable ‚real‘ gender identity, rather than on the complex interplay, slippage, and parodic recontextualization of gender markers and gender categories that characterize transvestic fantasy.“²⁰

Auch Geschlechterattribute sind nicht expressiv, sondern performativ. Dies bedeutet, dass diese Attribute in Wirklichkeit die Identität konstituieren.²¹ Dieser Unterschied zwischen Expressivität und Performativität ist von großer Bedeutung. Die Ablehnung einer Expressivität bedeutet, dass es keine bestehende Identität vor dem Akt gibt, „es gibt dann auch keine wahren oder falschen, wirklichen oder verzerrten Akte der Geschlechterzugehörigkeit.“²² Kulturell und geschlechtlich markierte Attribute oder Gegenstände erzeugen erst Kultur und Geschlecht. Ein Stöckelschuh steht für Weiblichkeit, obwohl er in keinster Weise irgend etwas mit einer biologischen Weiblichkeit, die durch Anatomie erklärt wird, zu tun hat. Noch weniger zeugt ein Stöckelschuh von irgendeiner ontologischen Wesensform originärer Weiblichkeit.

„Das kulturell kodierte Kleid am Körper der Anderen markiert, dass die mit dem Kleid angezeigte kulturelle Identität nur angenommen bzw. angezogen ist, dass das Kleid keinen in der Natur begründeten kulturellen Wesenskern verhüllt, sondern diesen durch die bzw. in der Visualisierung gewissermaßen erst hervorbringt. Wie die Geschlechter-Parodie inszeniert das kulturelle Cross-Dressing in der verschiebenden Wiederholung der Normen den performativen Charakter kultureller Identität – die Travestie führt vor, dass das (vermeintliche) Original, das das Subjekt

¹⁷Vgl. Bachtin, S 54-55.

¹⁸Vgl. Butler 2012, S 9.

¹⁹Vgl. ebd. S 203.

²⁰Garber, S 134.

²¹Vgl. Butler 2002, S 315.

²²Ebd. S 316.

der Travestie angeblich nur imitiert, selbst aus Nachahmung (kultureller Normen und Praktiken) hervorgegangen ist. Die Vorstellung von Natur bzw. ‚Rasse‘ als vermeintlicher Ursprung kultureller Identität und Authentizität wird als Konstruktion ausgewiesen.“²³

Kategorien der Analyse moderner und postmoderner Kulturkritik, wie Klasse, Gender, Sexualität, aber auch „Rasse“ und Ethnizität, hängen oft mit Dresscodes und Kleidungsvorschriften zusammen.²⁴ „Hypothetisch formuliert sind drag, Parodie [...] als [...] sexuelles cross-dressing ‚immer schon‘ und auf allen Seiten der Macht gegenwärtig.“²⁵ Natürlich lehrt uns die Wirklichkeit und das tägliche Leben anderes. Das Unverständnis, die Zurechtweisung und Bestrafung, auf die wir stoßen, wenn wir nicht der Norm entsprechen, begleiten uns allgegenwärtig. Auch Felix hat damit zu kämpfen:

„Du hast gelogen, du hast uns betrogen, du hast uns schändlich getäuscht, du bist als Mann kostümiert zurückgekehrt und hast versucht, als solcher aufzutreten, tut es dir wenigstens leid?“²⁶

3.2 Cross-dressing historisch

Das Phänomen Cross-dressing ist keine Erfindung des Modernismus. Literarische Thematisierungen gehen bis in die Renaissance zurück, das Phänomen selbst existiert wahrscheinlich sogar noch länger. Die Faszination, die von dem Thema ausgeht und mit der sich schon viele Literatur- und Kulturkritiker_innen auseinandergesetzt haben, hängt mit der Frage der Konstruiertheit von Gender-Kategorien zusammen.²⁷

Schon zu elisabethinischer Zeit war es Schauspielern erlaubt, Kleidungsvorschriften zu brechen, jedoch nur auf dem geschützten Raum der Bühne im Theater.²⁸ Wir wissen, dass bereits in der Englischen Renaissance sogenannte „boy actors“ im Theater eingesetzt wurden. In diesem Zusammenhang ist interessant, zu fragen, was ein „boy“ ist? Es handelte sich dabei um Buben vor der Pubertät, die die weiblichen Rollen im Theater spielten. Meist wurden diese „boy actors“ nur so lange eingesetzt, bis sie in den Stimmbruch kamen. Doch dies war keine ausnahmslose Regelung, denn viele „Buben“ spielten auch als Erwachsene noch als „boy actors“. Eine andere Dimension des Begriffs steht im Zusammenhang mit Dienern oder Sklaven im kolonialistischen Kontext:²⁹ „[...] in other words, ‚boy‘ functions as a term of domination, a term to designate an inferior, to create a distinction between or among men – of any age.“³⁰ Garber fasst zusammen: „So to ‚boy‘ is to be anything but a man.“³¹

²³Strohmaier, Alexandra: Zu Homi K. Bhabas Theorem der kolonialen Mimikry. In: Babka, Anna u.a. (Hgg.): Dritte Räume. Homi K. Bhabas Kulturtheorie. Anwendung. Kritik. Reflexion. Unter Mitarbeit von U. Knoll. Wien 2011. S 78.

²⁴Vgl. Garber, S 28.

²⁵Babka 2011, S 171.

²⁶Fritsch, S 231-232.

²⁷Vgl. Garber, S 9.

²⁸Vgl. ebd. S 35.

²⁹Vgl. ebd. S 89.

³⁰Ebd. S 89.

³¹Ebd. S 89.

Eine ebensolche Rolle besetzt Felix in *Fasching*. Als unschuldiger 17-jähriger Jüngling trifft er erstmals auf Vittoria, die seine Jugend mehrmals schamlos in Worte packt:

„Der Penis eines Zehnjährigen, und so etwas ist Soldat.“³²

„Na, Bubi, hast deine Bildchen beguckt?“³³

Wenn nun die Rolle des „boy“ genauer untersucht wird, so kann ein homoerotischer Subtext des Renaissancetheaters herausgelesen werden. Der „boy actor“ kann als Zeichen für weibliche Macht und Handlungsbefähigung verstanden werden oder als die personifizierte Figur des Transvestiten. Garber wittert großes Potential in dieser Figur, wenn sie zusammenfasst: „[...] this ‚boy‘ is a provoker of category crises, a destabilizer of binarism, a transgressor of boundaries, sexual, erotic, hierarchical, political, conceptual.“³⁴

3.3 Cross-dressing im Roman

Garber meint, dass Transvestismus auch in den öffentlichen Raum, in institutionelle Strukturen und in den Mainstream Einzug gehalten hat. Hier ist festzuhalten, dass Cross-dressing für die machterhabene Elite stets einfacher zu performen ist. Cross-dressing war historisch gesehen meist ein Privileg, dass sich mächtige Personen leisten konnten, um ihre kulturelle oder politische Macht zu karnevalisieren.³⁵

„Ein Deserteur hat nicht viel Freiheit bei der Wahl des Kostüms.“³⁶

Dieses Zitat deutet an, dass Felix' Cross-dressing nicht freiwillig passiert, sondern aus einer Not heraus. Er möchte sein Leben damit retten und unterwirft sich deshalb (Vittorias) Kleider-Diktatur. Sein Cross-dressing hat nichts mit Lust, Vorlieben oder Lifestyle zu tun.

Cross-dressing ist im Roman *Fasching* ein zentrales Motiv. Immer wieder treten Figuren in das Geschlecht wechselnder Verkleidung auf, allen voran Felix als Charlotte. Karl Schimpl weist auf mindestens zehn Fälle von Cross-dressing im Roman hin:

1. Felix als Charlotte
2. Raimund als Friseur
3. Fiala als Toilettenfrau
4. Vittoria als Kavalier und Raimund als dessen Gattin (Ballverkleidung)
5. Felix in der Rolle der Ophelia im Lagertheater

³²Fritsch, S 41.

³³Ebd. S 64.

³⁴Garber, S 90.

³⁵Vgl. ebd. S 52

³⁶Fritsch, S 234.

6. Fela als Soldat
7. Fela in Felix' Traum in der Eisenbahneruniform
8. Vittoria beim Narrenball als Offizier
9. Radegund beim Narrenball als Leutnant
10. die portugiesische Königstochter in der Legende³⁷

Hinzuzufügen ist Gudrun, die in ihrer Cowboy-Maskerade zu Raimund und Felix in das Fotoatelier kommt, um fotografiert zu werden. Die portugiesische Legendenfigur erinnert an Conchita Wurst:

„[...] sie erzählte die Legende von der portugiesischen Königstochter Kimmernis, da hing sie am Kreuz mit Kreuz und Vollbart, geflüchtet vor dem zudringlichen Freier von Gott erhört und bebartet vom wütenden Vater ans Kreuz geschlagen.“³⁸

Proleptisch deutet diese Legende an, welches Schicksal Menschen blüht, die aus der heteronormativen, binär orientierten Geschlechtermatrix fallen und sich nicht darin einordnen. Dass ihnen gewaltsame Konsequenzen drohen, dass sie ausgeschlossen und sogar entmenschlicht werden, hat auch Judith Butler schon erkannt.

Zu einer Potenzierung der Travestie kommt es, als Hilga die Kleider Charlottes anprobiert und mit tiefer Stimme sagt:³⁹ *„Ich bin ein Mann, meine Damen in Beinkleidern.“⁴⁰* In dieser Szene verkleidet sich Hilga als Charlotte und somit als cross-ge-dressster Felix, was sie mit ihrer tiefen Stimme andeutet. Indem sie Charlottes Frauenkleider anzieht, legt sie zwei Maskeraden übereinander auf.

Die Polin Fela tritt als Felix' Spiegelbild auf. Erst in der Situation, als sie einander, von der „Volksjustiz“ verurteilt, jeweils mit kahlgeschorenen Köpfen im anderen Schaufenster gegenüber sitzen. Dann in ihren Cross-dressing-Rollen: Felix tritt als Frau auf, Fela als Mann. Etwas scheint die beiden zu verbinden, was nicht zuletzt die Ähnlichkeit ihrer Namen andeutet. Alexandra Strohmaier definiert die Figur des Doppelgängers als eine unheimliche Erscheinungsform. In Anlehnung an Freud und Weber stellt sie fest, dass die Ambivalenz des Doppelgängers darin besteht, dass er einerseits die Versicherung des eigenen Ich ist, andererseits ein Beweis für dessen Unvollständigkeit.⁴¹ „Die Duplizierung des Ich im Doppelgänger erscheint als gleichzeitige Affirmation und Negation originärer Identität.“⁴² Mit Weber gesprochen bedeutet das, dass Inauthentizität erst Authentizität bedingt. Lacans Theorem des Spiegelstadiums besagt, dass das Original, also das Ich, erst durch die Konfrontation mit dem spiegelbildlichen Anderen, des „image de l'autre“, konstituiert wird. Felix erkennt sich in Fela wieder.⁴³ Fela tritt ebenfalls als Cross-dresserin auf. Deswegen

³⁷Vgl. Schimpl, Karl: Weiterführung und Problematisierung. Untersuchungen zur künstlerischen Entwicklung von Gerhard Fritsch. Hg. von Müller, Ulrich, Franz Hundsnurscher u.a. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1982. S 85.

³⁸Fritsch, S 155.

³⁹Vgl. Schimpl, S 86.

⁴⁰Fritsch, S 76.

⁴¹Vgl. Strohmaier, S 71.

⁴²Ebd. S 72

⁴³Vgl. ebd. S 72.

spürt Felix eine Verbindung zu ihr. Vielleicht vermeint Felix, mit Strohmaier ausgedrückt, „durch Verdoppelung der Vernichtung zu entgehen“.⁴⁴ Fela verschwindet in der Brückengasse und taucht als Mann gekleidet wieder auf:

„Ein Lächelnder mit einem Goldzahn, da kam Fela, Felix erkannte sie auch als Mann, auch sie trug sich als Mann, sie stak in verdreckter Uniform, eine Eisenbahnermütze tief in der Stirn, schlenderte vorbei, wollte es, ein betrübter Schlachtenbummler.“⁴⁵

Fela lächelt in ihrer Verkleidung, sie „wollte es“, sie fühlt sich in ihrer Rolle wohl und hat sich offenbar freiwillig dafür entschieden. Felix’ Cross-dressing hingegen passiert unfreiwillig. Er wird in die Frauenkleidung gezwungen, dabei spielen Dimensionen wie Lifestyle, Lust oder bewusste Entscheidung keine Rolle. Die Frauenkleidung ist eher ein Werkzeug der Demütigung, Fesselung und Unterwerfung.

„Sie war stur und wollte Männerkleidung anziehen [...]“⁴⁶

Weder Felix noch Vittoria können Fela dahingehend so richtig verstehen. Felix legt ihr die Kleider von Charlotte hin, die er zuvor getragen hat und versteht nicht, warum Fela sie ablehnt. Scheinbar ist die Frauenkleidung für Fela die eigentliche Verkleidung. „Während Felix als ‚begabt für die weibliche Rolle‘ [...] bezeichnet wird, ‚passen [Fela] Stiefel besser als Stöckelschuhe‘ [...], im Mieder ist sie ‚verkleidet‘“⁴⁷ Ein Interpretationsansatz wäre also, dass Fela im Gegensatz zu Felix eine freiwillige Cross-dresserin ist, die Lust daran hat, in die Kleidung des „anderen Geschlechts“ zu schlüpfen. Eine andere Lesart könnte eine Verbindung zwischen Felix und Fela herstellen, die sich beide zieren, Frauenkleidung anzuziehen. Demnach könnte die Frauenkleidung per se für Zwang, Unfreiheit, Demütigung und Unterwerfung stehen.

Susanne Zobl liest Gerhard Fritschs Werk unter dem Motto „Wer sich nicht assimilieren läßt, wird ausgelöscht“ und „Kleider zerstören Leute“.⁴⁸ Das Cross-dressing wird im Roman Fasching „zum Katalysator eines kollektiven Terrors“,⁴⁹ der sich durch den Text zieht. Felix’ vermeintlicher Ausweg aus der Kriegssituation mündet in einen anderen Kampf. Seine Desertion in die vermeintliche Selbstbestimmung führen in eine erneute Fremdbestimmung.⁵⁰ Die Folgen von Vittorias Terrors sind die Auflösung seiner Person.⁵¹

3.4 Was kann Travestie leisten?

Drag Queens und Drag Kings betreiben in ihrem Auftreten eine dekonstruierende Performance. Ihre parodierende Inszenierung ist theatralisch und politisch-subversiv

⁴⁴Strohmaier, S 71.

⁴⁵Fritsch, S 205

⁴⁶Ebd. S 206.

⁴⁷Wiedlack, Maria Katharina: Geschlecht als Maskerade. Cross-Identitäten in Gerhard Fritschs „Fasching“. In: Krammer, Stefan (Hg.): MannsBilder. Literarische Konstruktionen von Männlichkeit. Wien: WUV 2007. S 150-160. S 158.

⁴⁸Zobl, Susanne: Transvestismus und Deformation. Über ein Motiv bei Gerhard Fritsch. In: Literatur und Kritik 1994, 281/282. S 67.

⁴⁹Ebd. S 68.

⁵⁰Vgl. Alker 2010, S 250.

⁵¹Vgl. Zobl, S 70.

angelegt und verschiebt, verrückt, transformiert und dekonstruiert vermeintlich natürliche Geschlechterrollen. Drags „treten damit gegen binäre (Zwangs-)identitäten auf und stiften damit die Verwirrung der Geschlechter.“⁵²

Eigentlich beweist das Phänomen der Travestie die Existenz von der Performativität von Geschlecht. Indem sich ein Transvestit zum Beispiel weibliche Kleidung und weibliches Auftreten aneignet, wird unklar, um welche Geschlechteridentität es sich handelt. Sobald ein „Mann“ für eine „Frau“ gehalten wird aufgrund seines Auftretens klar, dass das Auftreten wandelbar und erlernbar ist und nicht „angeboren“ oder ontologisch implizit.

„Wenn die Travestie ein einheitliches Bild der ‚Frau‘ erzeugt [...], offenbart sie mindestens ebenso umgekehrt die Unterschiedenheit dieser Aspekte der geschlechtlich bestimmten Erfahrung (*gendered experience*), die durch die regulierende Fiktion der heterosexuellen Kohärenz fälschlich als eine natürliche Einheit hingestellt wird.“⁵³

Das, was auf den ersten Eindruck als eine Divergenz zwischen „Original“ und „Imitation“ erscheint, ist laut Judith Butler weitaus vielschichtiger. Sie unterscheidet in diesem Zusammenhang unter drei Kategorien: „dem anatomischen Geschlecht (*sex*), der geschlechtlich bestimmten Identität (*gender identity*) und der Performanz der Geschlechtsidentität (*gender performance*)“⁵⁴ und stellt fest:

„Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz. Tatsächlich besteht ein Teil des Vergnügens, das Schwindel-Gefühl der Performanz, darin, daß man entgegen den kulturellen Konfigurationen ursächlicher Einheiten, die regelmäßig als natürliche und notwendige Faktoren vorausgesetzt werden, die grundlegende Kontingenz in der Beziehung zwischen biologischem Geschlecht (*sex*) und Geschlechtsidentität (*gender*) anerkannt. [sic!] Statt des Gesetzes der heterosexuellen Kohärenz sehen wir, wie das Geschlecht und die Geschlechtsidentität ent-naturalisiert werden, und zwar mittels einer Performanz, die die Unterschiedenheit dieser Kategorien eingesteht und die kulturellen Mechanismen ihrer fabrizierten/erfundenen Einheit auf die Bühne bringt.“⁵⁵

Anna Babka schlussfolgert, dass aus den Praktiken von Travestie hybride und kontaminierende Positionen entstehen können. Sie nennt diese Entstehungsprozesse „Prozesse der (subversiven) *cross-identification*“.⁵⁶ Als hybride Positionen eröffnen Cross-dresser_innen einen dritten Raum, der sich zwischen der binären Geschlechterordnung befindet. Auch für Marjorie Garber ist es wichtig, diese dritte Kategorie des Cross-dressers, der Cross-dresserin aufzumachen, der bzw. die weder als Mann, noch als Frau gelesen werden kann. Denn er bzw. sie ist weder das eine noch das andere – und beides zugleich.⁵⁷ Im Fall Felix/Charlotte zeigt sich dies darin, dass er/sie

⁵²Perko, S 34.

⁵³Butler 2012, S 202.

⁵⁴Ebd. S 202.

⁵⁵Ebd. S 202-203.

⁵⁶Vgl. Babka 2011, S 177.

⁵⁷Vgl. Garber, S 10.

auf Männer (z.B. Lois Lubits) gleichermaßen attraktiv wirkt wie auf Frauen (z.B. Vittoria und Fela). Garber bezieht sich weiter auf Lacan, indem sie einen dritten Raum öffnet, der dem Symbolischen bei Lacan entspricht. Die dritte Kategorie ist jene, durch die die binäre Opposition ins Wanken gerät. Hier siedelt sich Transvestismus und Transsexualität an:⁵⁸ „[...] transvestism creates culture, produces and is produced by the Symbolic“.⁵⁹

⁵⁸Vgl. Gaber, S 12-13.

⁵⁹Ebd. S 49.

4 Erzählanalyse

4.1 Entstehungskontext und Rezeption

Stefan Alker liefert mit seiner Monografie *Das Andere nicht zu kurz kommen lassen* die wohl umfassendste Publikation, die zu Gerhard Fritsch und seinem Werk erschienen ist. Die Monografie gliedert sich im Groben in drei Teile. Im ersten Teil geht es um Fritsch und die Literatur der Nachkriegszeit. Der zweite Teil widmet sich Fritschs Wirken im Literaturbetrieb. Der dritte Teil, der für diese Arbeit am aufschlussreichsten ist, legt sein Augenmerk auf die Thematisierung des Sexuellen, die sich durch Fritschs Spätwerk zieht. Der Roman *Fasching* stieß zu Fritschs Lebzeiten wegen seiner Unkonventionalität, sowohl der Erzähltechnik als auch des Themas, weitgehend auf Ablehnung und Unverständnis. Erst posthum erlangte er großen Erfolg. In den späten 1980er Jahren wurde er hauptsächlich auf seine österreichkritische Haltung hin gelesen und bis heute „dominiert eine politisch-historische Lesart des Romans, die sexuelle Diskurse ebenso ausblendet wie den erkenntniskritischen Wurf der Erzähltechnik und das poetologische Kalkül des Romans“.¹ Der Roman bewirkt Gefühle der Verstörung und Provokation.²

Eine schwierige Frage ist jene nach Komik und Ernst des Romans. Schon der Titel, *Fasching*, weist auf eine gewisse Komik hin und fordert dazu auf, das Erzählte nicht ernst zu nehmen. Dennoch widerlegt die Aggressivität des Textes diese Komik. „Das Buch berührt oft peinlich oder unangenehm [...]“.³ Allgegenwärtig tritt eine „geradezu penetrant angriffige Sexualität“⁴ in Erscheinung, der Roman besitzt auf mehreren Ebenen Verstörungspotential.⁵

„Dieser Effekt der Undurchschaubarkeit der erzählten Welt und der Gesetze der geschilderten Gesellschaft ist in der Literatur nicht einzigartig und das Unbehagen bei der *Fasching*-Lektüre wurde zuletzt überzeugend mit Franz Kafka in Verbindung gebracht.“⁶

In der folgenden Erzählanalyse werde ich mich vermehrt auf Kategorien beziehen, die Matias Martinez und Michael Scheffel in ihrer *Einführung in die Erzähltheorie* bereitstellen. Diese Autoren wiederum beziehen sich auf die Erzähltheorie nach Gérard Genette.⁷

¹ Alker 2007, S 169.

² Vgl. ebd. S 177.

³ Michael Guttenbrunner an Gerhard Fritsch, 24.12.1967. Nachlass Fritsch, 2.1.179 [zitiert nach Alker 2007, S 178.]

⁴ Alker 2007, S 180.

⁵ Vgl. ebd. S 180.

⁶ Ebd. S 178.

⁷ Vgl. Martinez, Matias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 4. Auflage. München: Beck 2003.

Der Roman *Fasching* erschien erstmals im Jahr 1967 im Rowohlt Verlag und zählt zu einem der wichtigsten Romane der österreichischen Literatur der Nachkriegszeit.⁸ Die Handlung ist in den politisch-zeitgeschichtlichen Kontext des Zweiten Weltkriegs eingebettet und vereint neben geschichtskritischen und österreichkritischen auch religiöse und erotisch-körperliche Diskurse miteinander. Innerhalb dieser Verflechtung von Diskursen werden auch Gender-Rollen problematisiert und neu definiert. Deutlich wird eine Machtdominanz weiblicher Figuren und eine Umkehrung der patriarchalen Macht, die an ein Matriarchat erinnert. Zahlreiche Verweise auf biblische und auf historische Ereignisse durchziehen den Roman. Neben den ohnehin schon zahlreichen und oft mit mehreren verschiedenen Namen bezeichneten Figuren, die in ein ausuferndes und verstricktes Soziogramm münden, macht es die hohe Intertextualität, die zusätzlich Personen und Ereignisse anführt, nahezu unmöglich, alle Zusammenhänge und Andeutungen zu verstehen.

Als Protagonist tritt Felix Golub auf, ein junger Kriegsdeserteur, der von der Front flieht und die letzten Kriegsmonate als Frau verkleidet in einer Kleinstadt verbringt. Die Erzählsituation gestaltet sich äußerst komplex und ist von mehreren zeitlichen Ebenen durchzogen und gebrochen. Die Situationen spielen sich einerseits während der letzten Kriegsmonate, andererseits etliche Jahre nach dem Krieg in der selben Stadt ab. Ein ständiger Wechsel zwischen einer Ich- und einer Er-Perspektive erhöhen zusätzlich die Komplexität der Erzählstruktur.

4.2 Perspektive

Die Erzählsituation ist von einem häufigen Perspektivenwechsel gekennzeichnet. Zu den erzählenden Instanzen zählt einerseits ein Erzähler und andererseits der Protagonist Felix. Zu Beginn führt Felix als Ich-Erzähler in die Handlung ein. Doch schon nach wenigen Seiten wird dieser Ich-Erzähler im zweiten Abschnitt des Prologs von einer personalen Er-Erzählperspektive abgelöst. Dieser ständige Wechsel führt sich im Verlauf des Romans fort und wird durch die Implikation von direkten Reden, inneren Monologen, Bewusstseinsberichten und erlebten Reden zusätzlich verworren. Nicht nur perspektivisch ist der Modus der Erzählung höchst inkongruent.

„Ich zerschlage das Küchenfenster, der bleiche Teig eines Gesichts taucht auf, ertappt, stotternd auch der Rekrut, es schwindet die Wut, der Mut, wo ist er? Felix zwingt sich durchs Fenster, er mach Lärm, viel zu laut sind die genagelten Schuhe.“⁹

Auch die Distanz gegenüber dem Erzählten verschiebt sich laufend. Direkte und indirekte Rede wechseln einander ab, es werden keine Anführungszeichen und auch wenige Satzzeichen verwendet, was die Orientierung im Text teilweise erschwert.¹⁰

„Ich weiß nicht, sagte Felix und verabschiedete sich, begann zu gehen, sie wollte ihn nicht weglassen, sie hatte viel auf dem Herzen, sie war unglücklich, aber nicht so, wie er vielleicht meinen könnte, das Sexuelle,

⁸Vgl. Fritsch, S 2.

⁹Ebd. S 37.

¹⁰Vgl. Martinez.

*sagte sie, das verabscheue sie, nein auch nicht, es sei ihr egal, ihre Seele, meinte sie, das sei es, die sei sehnsüchtig groß und stark, er solle sich ihr ruhig anvertrauen, sie könne Geheimnisse bewahren, ganz tief, er habe doch Geheimnisse, die möchte sie wissen. Das mit Vittoria – was mit Vittoria? [...]*¹¹

Ereignis, Geschehen und Geschichte sind oft nicht deutlich voneinander abgetrennt, fließen ineinander über und münden ineinander. Mal befindet sich der Protagonist direkt in einer Situation, Mal wird ein Ereignis im Nachhinein geschildert, Mal wird auf Vorangegangenes oder eine Vorgeschichte Bezug genommen. Tagebuch-ähnlich wird die Erzählung rund um die Tage der letzten Kriegsgeschehnisse. Wie ein Logbuch lesen sich die Ereignisse nach Datum sortiert und tanzen stilistisch im Gegensatz zum restlichen Text aus der Reihe.

Durch die Verwandlung von Felix in Charlotte alternieren die pronominalen Bezeichnungen „er“ und „sie“ oft regellos, je nachdem ob der Protagonist als Felix oder als Charlotte angesprochen wird. Dadurch wird groteske Widersprüchlichkeit der Figur hervorgehoben, etwa in der Situation, in der Charlotte am Bahnhof ankommt.¹²

*„[...] Felix stand oben, rutschte über die Plattform, der Zug ruckte, begann wieder zu fahren. Aber Charlotte sollte aussteigen. Also sprang sie ab.“*¹³

Die zeitlichen Dimensionen des Romans überlappen sich. Das Handlungsschema ist nicht klar in Anfang, Mitte und Schluss gegliedert, Felix' Geschichte wird nicht chronologisch erzählt. Häufig finden zeitliche Sprünge statt. Die beiden dominierenden zeitlichen Ebenen sind einerseits eine Handlungsebene, in der Felix etliche Jahre nach Kriegsende in die Kleinstadt zurückkehrt, um Raimunds Haus zu übernehmen und andererseits die Vergangenheit, in der Felix als Charlotte verkleidet die letzten Kriegsmonate in der Kleinstadt verbringt. In der Zeit dazwischen befand sich Felix zehn Jahre in russischer Gefangenschaft. Die Ereignisse dieser Zeitebene werden jedoch nicht erläutert, sondern übersprungen. Zudem wird eine Art Gegenwart greifbar, in der Felix in der Grube sitzt und sinnierend erzählt. In Rückblenden taucht auch sporadisch Felix' Kindheit und Jugend bei seiner Tante auf. Oft werden erst durch Rück- und Vorausdeutungen Komplikationen und Wendepunkte¹⁴ in der Geschichte klar.

„Durch Perspektiven, Erzählpaltung und nicht zuletzt durch das Druckbild deutlich getrennt, sind grundsätzlich zwei Arten der Darstellung zu unterscheiden: innere Monologe Felix' in der Grube und dazwischen eingeschaltete, in sich abgeschlossene Erzählpartien [...]. Sie sind jeweils durch einen Abschnitt inneren Monologs voneinander getrennt, wobei der letzte innere Monolog direkt aus dem vorhergehenden Erzählabschnitt hervorgeht.“¹⁵

¹¹Fritsch, S 167.

¹²Vgl. Schimpl, S 62.

¹³Fritsch, S 49.

¹⁴Vgl. Martinez.

¹⁵Schimpl, S 70.

Wenn die beiden Zeitebenen vor und nach Felix' Gefangenschaft in Sibirien als zwei kontrastierende Ebenen angedacht werden, so zeigt sich in der Ordnung der Romanhandlung, dass die beiden Zeitebenen immer alternieren und von Felix' Reflexionen in der Grube unterbrochen werden. Eine kurze, tabellarische Darstellung der Reihenfolge der Kapitel im Roman soll dies veranschaulichen. Dazu werden die Kapitel folgenden Zeitebenen zugeordnet:

- **Zeitebene 1:** Vor der Gefangenschaft
„[I]n den letzten Kriegsmonaten, in der Zeit von Felix' Desertion in der Silvesternacht bis zum Kriegsende.“¹⁶
- **Zeitebene 2:** Nach der Gefangenschaft
Die „vier unmittelbar vor der Erzählgegenwart liegenden Tage [...], die im Fasching des Jahres 1957 liegen.“¹⁷
- **Zentrum:** Reflexion in der Grube II (Endpunkt der Handlung)

¹⁶Schimpl, S 70.

¹⁷Ebd. S 70.

Tabelle 4.1: Übersicht der Erzählebenen

<i>Zeitebene</i>	<i>Handlung</i>
Prolog	
Zentrum	Felix in der Grube II am Schluss
DA WAR ER	
Zeitebene 2	Felix kommt in der Kleinstadt an
Zeitebene 1	Felix' Desertion zu Raimund
NOCH IMMER GEFANGEN	
Zeitebene 1	Felix in der Grube I Felix wird entdeckt und verkleidet Koitus mit Vittoria
Zentrum	Reflexion in der Grube II
OHNE ES ZU WISSEN	
Zeitebene 2	Felix und Hilga in der Kleinstadt Felix als Fotograf Heimkehrerball
Zentrum	Reflexion in Grube II
RECHTSKRÄFTIG VERURTEILT	
Zeitebene 1	Hinrichtung Kravogls Affäre mit Vittoria Fela Kriegslist gegen Lubits
Zentrum	Reflexion in Grube II
ALS GRÖSSTE GEFAHR	
Zeitebene 2	Heimatmuseum Felix greift Vittoria an Pflege Vittorias
Zentrum	Reflexion in Grube II Rückblick Tante 10 Jahre Russland
FÜR DIE BEWAHRUNG	
Zeitebene 1	Fela letzte Kriegstage
Zentrum	Reflexion in Grube II: Fasching
ALLER ECHTEN WERTE	
Zeitebene 2	Faschingsball Felix' Verhör
Zentrum	Verröcheln in der Grube

Die Betitelung der einzelnen Kapitel des Romans können aneinandergereiht als zusammenhängendes Gedicht gelesen werden, das Felix' Schicksal prophetisch in Worte fasst.

*„DA WAR ER / NOCH IMMER GEFANGEN / OHNE ES ZU WISSEN
/ RECHTSKRÄFTIG VERURTEILT / ALS GRÖSSTE GEFAHR /
FÜR DIE BEWAHRUNG / ALLER ECHTEN WERTE“¹⁸*

Susanne Zobl hält fest, dass der formelartigen Anordnung des Inhaltsverzeichnisses eine Bedeutung zugemessen werden kann. Felix bleibt buchstäblich in seiner Grube gefangen, diese Quintessenz verpackt Gerhard Fritsch in sein Inhaltsverzeichnis.¹⁹ Zobl weist auf die antizipative Struktur des Inhaltsverzeichnisses hin. Doch da die Formel bezeichnenderweise erst am Schluss des Romans steht würde ich sie nicht als Vorwegnahme deuten, sondern eher als ein Resümee Felix' schmerzhaften Werdegangs. Ebenso lässt sich in dem Inhaltsverzeichnis die Wiederkehr des ewig Gleichen herauslesen, wie Wendelin Schmidt-Dengler richtigerweise bemerkt:

„Der betrübliche Umstand, daß durch den Krieg keine Läuterung in den Menschen erfolgte, wird kompositorisch geschickt durch die Ineinandersetzung von Szenen aus der Kriegszeit und Nachkriegszeit zum Ausdruck gebracht.“²⁰

4.3 Die Grube

„Bilder des Gefangenseins zwischen Chance und bedrückender Gefahr durchziehen Fritsch Texte, allen voran Fasching mit Felix Golub in der Grube.“²¹

Die Handlung des Romans ist in ihrer Struktur und ihren vielschichtigen Bedeutungsebenen sehr komplex konstruiert.²² Die Grube unter dem Schreibtisch von Raimund Wazurak bildet unzweifelhaft das Zentrum der gesamten Erzählung und führt zu einem Erzählen aus der Froschperspektive.²³ In der Grube hockt Felix Golub zu Beginn und am Schluss, zwischendurch und immer wieder aufs Neue sinniert er dort über Vergangenheit und Zukunft. In der Grube betreibt Felix Selbstreflexion, er denkt über sich selbst und seine Position in der Welt nach und „versucht, Ordnung in die Geschehnisse zu bringen.“²⁴ Zahlreiche durcheinandergewürfelte Rückblicke aus Felix' Perspektive erschweren die chronologische Rekonstruktion seiner Geschichte.²⁵ Sowohl zu Beginn als auch gegen Ende des Romans ist es jeweils Vittoria, die Felix in die zunächst rettende Grube steckt. Zu Beginn, um ihn vor den Nazis zu retten, am Ende, damit er der „Mordsgaudi der Faschingsmeute“²⁶, wie Berger die Situation treffend bezeichnet, entgeht. Im Roman selbst werden Vergleiche zwischen

¹⁸Fritsch, S 251.

¹⁹Vgl. Zobl, S 72.

²⁰Schmidt-Dengler, Wendelin: Die antagonistische Natur. Zum Konzept der Anti-Idylle in der neueren österreichischen Prosa. In: Literatur und Kritik 1969, 40. S 579.

²¹Alker 2007, S 164.

²²Vgl. Hackl, S 316.

²³Vgl. Alker 2007, S 182.

²⁴Schimpl, S 64.

²⁵Vgl. Hackl, S 316.

²⁶Berger, Albert: Überschwärm und Lost in Hypertext. Eine vergleichende Re-Lektüre von Gerhard Fritschs Romanen „Moos auf den Steinen“ und „Fasching“. In: Alker, Stefan und Andreas Brandtner: Gerhard Fritsch. Schriftsteller in Österreich. Wien: Wiener Stadt- und Landesbibliothek 2005. S 57-77. S 66.

Grube und Sarg bzw. auch *Schlangengrube* gezogen, die die Endgültigkeit und Unausweichlichkeit Felix' Schicksals andeuten.

Die mehrfache Bedeutung der Grube schließt sowohl eine religiöse Lesart mit ein, in der die Grube an das biblische Grab Jesu erinnert, als auch die ambivalente Funktion der Grube als Fallgrube und Zufluchtsort. Einerseits negativ konnotiert ist die Fallgrube, in der der Blick auf Felix als gefangenes Opfer deutlich wird. Andererseits findet er darin Zuflucht und Schutz. Die Grube „symbolisiert also Gefangenschaft und Freiheit zugleich. Außerdem ist die Grube, ‚das Loch‘, mythologisch, psychoanalytisch und sexuell markiert.“²⁷

„Schließlich ergibt sich eine Vermengung beider Bedeutungen in ‚*ungeboren im Loch verröchelt der Fötus*‘ (S. 222), in der der Kontext auf die Komponente ‚Grube‘, die metaphorische Verbindung mit ‚gebären‘ und ‚Fötus‘ aber auch auf ‚Schoß, Mutterleib‘ verweist – wieder in pervertierter Weise durch die Verbindung der Lebens- und Fruchtbarkeitsmetapher schlechthin mit dem Tod.“²⁸

Diese groteske Vermengung mehrerer unterschiedlichster Bedeutungen, die von Geburt und Leben bis hin zu Tod und Verenden reichen, vereint exemplarisch Anfang und Ende. Diese Tatsache ist nicht nur für die Erzählsituation spannend, sondern zeigt auch genau das, was Bachtin in seiner Karnevalstheorie und Kayser in seinen Ausführungen zum Grotesken festgestellt haben. Da die Theorien in späteren Kapiteln noch ausführlicher behandelt werden, sei vorweg nur soviel gesagt: Michail Bachtin charakterisiert den Karneval als ein durchaus widersprüchliches System, das Dichotomien gegenüberstellt, sie zu vereinigen versucht und sich besonders stark mit den Binaritäten Leben und Tod auseinandersetzt. In allem Entstehenden und Erschaffenen ist die Vergänglichkeit, der Zerfall und das Ende bereits inbegriffen. Wolfgang Kayser definiert das Groteske primär als ein Resultat der Verfremdung, in dem Vertrautes plötzlich fremd erscheint, Lebloses ein Eigenleben entwickelt und Lebendiges seine Lebendigkeit verliert. Im Bezug auf Körper verortet er das Groteske insbesondere in grotesken Körperakten, oder „Körper-Dramas“ wie er es nennt: an den Außengrenzen des Körpers und am Übergang von Körper zu Körper bzw. von Körper zur Außenwelt. Diese Körperakte sind beispielsweise Ausscheidungen, Koitus und Geburt.

Das Zitat „*ungeboren im Loch verröchelt der Foetus, die Zukunft*“²⁹ impliziert sowohl Bachtins karnevaleske Verbindung von Leben und Tod, als auch Kaysers groteske Körperakte der Geburt (und der Ausscheidung – nämlich von Schweiß und Urin).

Raffaele Louis vergleicht die Grube mit einer Dunkelkammer³⁰ und greift damit Felix' und Raimunds Beruf des Fotografen auf. Die Grube befindet sich außerdem auch im Fotoatelier Raimunds, an einem Ort also, an dem Fotografien entwickelt

²⁷Hackl, S 316.

²⁸Schimpl, S 79.

²⁹Fritsch, S 222.

³⁰Vgl. Louis, Raffaele: Schreiben über die „Schwierigkeit beim Schreiben (nicht nur der Wahrheit)“ - Von Gerhard Fritschs zweitem Roman *Fasching* zum Prosafragment *Katzenmusik*. In: *Modern Austrian Literature* 42, 4 (2009). S 112.

werden. Louis weist darauf hin, dass die Interpretationen der Grube durchwegs negativ konnotiert sind. Für sie ist die Grube primär der neutrale Erzähler-Standort, von dem aus sich die Handlung entspinnt und in den sie auch wieder mündet. Dabei spielt der selbstreflexive Gehalt des dunklen, abgeschlossenen Ortes, in dem der Protagonist alleine sitzt, eine große Rolle.³¹ Der Vergleich der Grube mit einer Dunkelkammer liegt nahe, da er Felix' Beruf, nämlich den des Fotografen, miteinbezieht. „Bekanntlich ist Dunkelheit bei der Fotoentwicklung notwendige Voraussetzung eines langsamen sukzessiven Prozesses der Konturierung.“³² Diese sukzessive Konturierung wird den Lesenden auch in der Entstehung des Erzählstrangs deutlich. Das selbstreflexive Moment, das Felix in der Grube erlebt, spiegelt sich in der Entwicklung von Fotos wider, die in der Dunkelkammer an Kontur und Klarheit gewinnen.

Maria Katharina Wiedlack interpretiert den offenen Schluss des Romans dahingehend, dass die zunehmend bruchstückhafteren Gedanken Felix' auf seinen nahenden Erstickungstod hindeuten und benennt die Grube mit dem Beinamen „Todeszelle“.³³ Susanne Zobl deutet die Rückkehr in die Grube als Rückzug in den Wahnsinn. Denn erst wollte sich Felix vom Naziregime befreien, dann konvertiert er zum braven, biedern Bürger, zum Mitläufer.

„Erst nach einer chronologischen Wiedergabe der Handlung in der Rückblende kann Felix Golub erkennen, daß er das Spiel der anderen gespielt hat. [...] Er bleibt also buchstäblich in seiner Grube gefangen, was das ‚Inhaltsverzeichnis‘ des Romans Fasching auch widerspiegelt.“³⁴

Christian Tanzer hebt die immer brüchiger werdenden Satzfragmente gegen Ende des Romans hervor: „Zuletzt kommt es zur völligen Selbstaufgabe und dem Verstummen des Erzähler-Ichs.“³⁵

4.4 Religiöse Motive

*„Ehre sei Gott in der Höhe und Befriedigung den Menschen auf Erden.“*³⁶

Fasching enthält viele religiös konnotierte Elemente und Zitate aus der Liturgie. Der Handlungsstrang selbst orientiert sich am christlichen Jahreskreis. „Um zu sagen, dass die Zeit vergeht, steht im Text: ‚Weihnachten, Fasching und Ostern.‘“³⁷ Die Leidensgeschichte des Kriegs wird mit dem Wort „Passion“ beschrieben. Die Figur des Judas taucht ebenso auf und zwar in Form des Deserteurs und „Verräters“ Kravogl. „Die Gegenbewegung von Erhängen und Aufatmen zeigt das lyrische Ich auf der Seite der Mehrheit und das Sündenbockprinzip wird im Erhängen des Deserteurs Kravogl in Fasching durchgespielt.“³⁸ Auch die Grube ist religiös konnotiert,

³¹Vgl. Louis, S 71.

³²Ebd. S 72.

³³Vgl. Wiedlack, S 152.

³⁴Zobl, S 71-72.

³⁵Tanzer, Christian: Unter „Rotweißbrothäuten“. Anmerkungen zum „Fasching“ von Gerhard Fritsch. In: Literatur und Kritik 1995, 299/300. S 45.

³⁶Fritsch, S 129.

³⁷Alker 2007, S 192.

³⁸Ebd. S 192-193.

sie steht für das biblische Grab, der verschließende Stein ist in Felix' Fall Raimunds schwerer Schreibtisch.³⁹

Gleich zu Beginn des Romans heißt es, Felix sei „wiedergekehrt“. Diese spezifische Wortwahl deutet auf Felix als Jesusfigur hin. Der Namensgebung Felix Golubs kommt Bedeutung zu. Auf kroatisch bedeutet *Golub* Taube und im katholischen Kontext steht die Taube für den Heiligen Geist. Wenn Vittoria Pisani beteuert, an Felix Wohlgefallen gefunden zu haben, wird aus der Verklärung Jesu eine sexuell aufgeladene Verklärung von Felix in verschiedenen Rollen.⁴⁰

In Vittorias Gestalt erfährt der österreichische Marienkult eine konsequente Pervertierung.⁴¹ Vittoria frönt der religiösen Praxis vorbildlich. Sie „besteht auf der identitätsstiftenden und ordnungserhaltenden Kraft der Religion.“⁴² Auch Felix legt sie diese religiösen Werte nahe, wenn sie sagt, er müsse Einordnung, Unterordnung und Gehorsam lernen.⁴³ Vittoria wird im Laufe des Textes zwei Mal als „*Madonna im Mieder*“⁴⁴ bezeichnet. Außerdem als „Schutzherrin der Stadt“ und als „wundertätige Mutter“⁴⁵. „In ihr werden alle Bezüge zum Madonnenkult mit negativem Vorzeichen versehen [...]“⁴⁶ Felix' letzte Worte werden immer bruchstückhafter, deuten jedoch ein Gebet an, das an Vittoria gerichtet ist und seine bedingungslose Unterordnung und absolute Assimilation beteuert.⁴⁷

*„... begrüßt seist du also ... Königin von Montenegro ... Mutter der Barmherzigkeit ... unsere Hoffnung sei begrüßt ... du Sitz des Heils ... du Arche des Bundes ... du Himmelspforte du ... du Morgenstern ... du Zuflucht, du Trösterin Helferin Königin der Irren [...] führe mich weg ... erlöse mich aus dem Loch ... salve Regina [...] ich glaube an die himmlische und an die irdische Ordnung ...“*⁴⁸

Felix empfindet sich selbst nicht als religiösen Menschen. „Beim Faschingsball allerdings gibt er eine Vorstellung vor größerem Publikum, hier wird er zur öffentlichen (Schein?)Beichte gezwungen.“⁴⁹ Diese öffentliche Anklage und Verurteilung deutet auf Jesus Kreuzweg hin. „So macht es hellhörig, wenn es über Felix zum Ende des Textes hin heißt: ‚er stolperte und stand wieder auf‘ (F 235), passte doch der Sturz unter dem Kreuz überzeugend zur Idee der Kreuzwegstationen.“⁵⁰ Auch die Menschenmenge, die johlte und spuckte, fügt sich ins Bild.

„Felix selbst wehrt sich gegen eine ihn der Gesellschaft gegenüber privilegierende Rolle: ‚ich bin nicht berufen und nicht auserwählt‘ (F 110), fällt aber zumindest sprachlich doch ganz in seine Passionsrolle hinein, wenn

³⁹Vgl. Hackl, S 316.

⁴⁰Vgl. Alker 2007, S 193.

⁴¹Vgl. Schimpl, S 77.

⁴²Alker 2007, S 195.

⁴³Vgl. ebd. S 195.

⁴⁴Fritsch, S 31, 237.

⁴⁵Ebd. S 198.

⁴⁶Schimpl, S 78.

⁴⁷Vgl. ebd. S 89.

⁴⁸Fritsch, S 237.

⁴⁹Alker 2007, S 194.

⁵⁰Ebd. S 193.

er die letzten Worte Jesu am Kreuz [...] für sich in Anschlag bringt: ‚es ist vollbracht.‘⁵¹

⁵¹Alker 2007, S 193.

5 Maskerade

„[...] die Welt funktioniert nur als solches absurdes Rollenspiel. Ein zynisches Grinsen wird spürbar, das weiß: Farce und Tragödie, Maske und Gesicht lassen sich nicht trennen; mit der Maske würde das Gesicht abgerissen.“¹

5.1 Geschlecht als Maske

„Und du bist, Sie sind wirklich ein Mann? Das ist nicht wichtig, du Narr.“²

Die Maske hat eine wichtige Bedeutung, die historisch und geographisch in den verschiedensten Kontexten eingesetzt wurde, oft mit emanzipatorischen Hintergedanken. In der auf- und vorgeführten Maskerade lässt sich auch eine gewisse Widerständigkeit verorten. Zeichen werden hervorgebracht und diese Zeichen deuten die vorherrschenden Machtmechanismen an. Die Zurschaustellung einer bestimmten Identität führt zu einer Kenntlichwerdung ihrer rhetorischen Verfasstheit und ihrer Performativität. Das Gleiche gilt für das performative, rhetorisch verfasste Geschlecht, das auf Wiederholung angewiesen ist, um bestehen zu können. Das Geschlecht muss also immer bedeutet werden durch Zeichen, mit denen es sich gleichzeitig maskiert und dadurch ergibt sich rückwirkend das Geschlecht als Maske dessen, was es bedeutet.³

Paul de Man kehrt in seinem Aufsatz *Autobiographie als Maskenspiel* das Realität-Abbild-Schema um und macht auf dessen Wechselseitigkeit aufmerksam. Ebenso verhält es sich mit der Sprache. Sprache bildet Wirklichkeit ab, sie erzeugt aber auch Wirklichkeit. Eine weitere Umkehrung führt de Man durch, indem er in Frage stellt, wer nun von wem bestimmt wird: die Redefigur vom Referenzobjekt oder umgekehrt? Mit diesen Überlegungen entfesselt de Man das Produkt Autobiographie von seiner realen Referenz. Diese Referenz ist im Text nicht greifbar, rückt in die Nähe einer Fiktion und wird wiederum vom Text hervorgebracht und bestimmt. Die Grenze zwischen Fiktion und Autobiographie, so de Man, ist nicht feststellbar.⁴

„Wir nehmen an, das Leben würde die Autobiographie *hervorbringen* wie eine Handlung ihre Folgen, aber können wir nicht mit gleicher Berechtigung davon ausgehen, das autobiographische Vorhaben würde seinerseits das Leben hervorbringen und bestimmen?“⁵

¹Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Nachdruck der Ausgabe von 1957. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH 2004. S 147.

²Fritsch, S 140.

³Vgl. Babka 2011, S 174.

⁴Vgl. de Man, Paul: Autobiographie als Maskenspiel. In: de Man, Paul: Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993. S 133.

⁵Ebd. S 132.

Mit der Einführung des Begriffs des *autobiographischen Moments* verweist de Man auf die wechselseitigen, reflexiven Prozesse zwischen Leser_in und Autor_in, die in jedem Text vorhanden sind. Sobald sich ein_e Autor_in zum Gegenstand eines Textes macht, verweist das Geschriebene auf ihn oder sie. Doch diese Verbundenheit beginnt sich bereits dann zu äußern, wenn der oder die Autor_in namentlich über einem Text erwähnt wird oder über dem Titel eines Buches steht.⁶ „Autobiographie ist damit keine Gattung oder Textsorte, sondern eine Lese- oder Verstehensfigur, die in gewissem Maße in allen Texten auftritt.“⁷

„Liest man die Geschlechtsidentität [...] rhetorisch und über das Ich im Text als auto-biografische Konstruktion, so zeigt sich wieder die Doppelung und unentscheidbar Spannung von *performance* und Performativität, von (intentionaler) Aufführung und (performativer, nicht-intentionaler, Konventionen zitierender) Hervorbringung.“⁸

Paul de Man führt in diesem Zusammenhang die Figur der Prosopopoiia ein. Prosopopoiia bedeutet Apostrophierung einer abwesenden Entität. Die Apostrophierung passiert durch die Rede. Wenn zum Beispiel die Sonne benannt wird geht das „System [...] von der Sonne zum Auge über und von dort zur Sprache als Name und als Stimme.“⁹ Das heißt, wenn jemand „Sonne“ sagt, wird dieses außersprachliche Phänomen „so verstehbar und erinnerbar wie ein Gesicht.“¹⁰ Nicht nur in autobiographischen Texte werden in Folge dessen „Geben und Nehmen von Gesichtern, [...] Maskierung und Demaskierung, Figur und Defiguration“ verhandelt.¹¹ De Man zufolge „kann das, was ‚ist‘, immer nur ‚Maske‘ sein, und zwar über den Prozess der Apostrophierung des ‚Abwesenden‘, eines ‚Abwesenden‘, dem über die rhetorische Figur der Prosopopoiia ein Gesicht, eine ‚Maske‘ verliehen wird.“¹² Die Setzung der Maske unterbricht sich selbst, „weil Setzung und gesetzte Figur einander ausschließen. Die Maske wird die immer schon unterbrochene Bedingung der Möglichkeit des ‚Subjekts‘.“¹³ Hinter der Maske verbirgt sich keine Essenz oder Identität.

Im Roman *Fasching* hat die Maskerade je nach Figur und je nach Situation eine andere Bedeutung.¹⁴

• Verhüllung

„*Es ist eine Kriegslust [...]*“¹⁵

Der junge Mann Felix wird als Frau verkleidet und verhüllt, um nicht an der Front kämpfen zu müssen. Dies bedeutet, die Maskerade steht für eine Verhüllung von Felix, ein Verstecken im Hinblick auf die restliche Stadtgesellschaft. Niemand außer Vittoria und Raimund darf wissen, was sich unter den Frauenkleidern in Wirklichkeit versteckt.

⁶Vgl. de Man, S 134.

⁷Ebd. S 134.

⁸Babka 2011, S 175.

⁹de Man, S 140.

¹⁰Ebd. S 140.

¹¹Ebd. S 140.

¹²Babka 2011, S 174.

¹³Ebd. S 174-175.

¹⁴Vgl. Wiedlack, S 155.

¹⁵Fritsch, S 70.

- **Verstärkung**

Oft fühlt sich Felix unter seiner Aufmachung erst recht als Mann. Die Bewusstmachung seines männlichen Geschlechts äußert sich im Bewusstwerden darüber, dass er Frauen begehrt.

„Ich bin ein Mann, denkt Charlotte und läßt sich in ein Mieder schnüren, das fester ist als das beschädigte, gar kein Vergleich, fühlt sich als heimlicher Partisan [...]“¹⁶

Einerseits begehrt er Vittoria, von der er sich nach dem Beischlaf widerstandslos in das Mieder schnüren lässt und sich dabei sogar noch männlich fühlt. Andererseits empfindet Felix unter seinen Frauenkleidern Erregung aufgrund des angedeuteten Kusses von Fela. (Warum macht Fela das? Was bedeutet dies für sie? Ist sie lesbisch? Diesen Fragen werde ich mich im Kapitel *Homosexualität* widmen.)

„[...] daß bei Charlotte Weber eine unweibliche Reaktion eintrat. Ihr war das zerrissene Kleid weit über die Knie gerutscht. [...] Die Bewegung zwischen den Schenkeln trieb ihm Hitze ins Gesicht. [...] Er sah nur die Polin und sein Kleid, das sich über dem Schoß bewegte.“¹⁷

- **Infragestellung**

Felix' Verwandlung in Charlotte bildet eine Grenzüberschreitung, dessen Resultat zu Beginn nicht richtig klar und fassbar ist. Noch bevor im Roman stringent die Bezeichnung „Charlotte“ verwendet wird, ist von einem „mit Busen versehene[n] Geschöpf“ die Rede; von einem „verdächtigen Individuum“¹⁸. Auch die fortführende variierende Bezeichnung der Hauptfigur mit „er“ und „sie“ unterstreicht die Infragestellung der Geschlechteridentität per se. Dennoch wird stellenweise eine klare Differenz der Geschlechter klar. Tränen zum Beispiel werden Charlotte ebenso zugeschrieben, wie Frieren in der Kälte:

„[...] Tränen Charlottes in Felix' Gesicht.“¹⁹

„Daß es Charlotte an den seidenbestrumpften Beinen fror, nahm Felix hin.“²⁰

Diese vielschichtigen Formen der Maskerade ziehen sich durch den Roman und wechseln einander ab. Maria Katharina Wiedlack meint: „Das wahre Gesicht liegt unter der Maske und zeigt sich erst in Ausnahmesituationen, zum Beispiel während eines Festes.“²¹ Diese Aussage könnte sich zum Beispiel auf den Narrenball beziehen, als festgestellt wird:

„Unser Volk hat einen unfehlbaren Instinkt für Qualität: die beste Maske, die ich je gesehen habe – das Lottchen kommt als Fotograf. Nimm

¹⁶Fritsch, S 70.

¹⁷Ebd. S 121.

¹⁸Ebd. S 50.

¹⁹Ebd. S 204.

²⁰Fritsch, S 53.

²¹Wiedlack, S 156.

hin den Preis, vielgeliebte Charlotte, eine Anweisung auf eine Garnitur Luxuswäsche aus dem Salon Pisani. Freust du dich?“²²

Die Maskerade ist vielschichtig. Obwohl Felix „unverkleidet“ als Fotograf zum Ball kommt, behaupten die Ballgäste, Charlotte hätte sich als Fotograf verkleidet. Für sie ist Charlotte die „Wahre“, der „Kern der Person“. (Zumindest wird es in dem Moment behauptet.) Deswegen wird das äußere Erscheinungsbild, der Fotograf, als die eigentliche Maskerade bezeichnet, unter der die Essenz „Charlotte“ liegt.

Mit Butler argumentiert wäre hier sofort zu entgegnen, dass auch unter der Maske nichts vorzufinden wäre, als bestenfalls eine weitere Maske. Oder, in Anlehnung an Trinh T. Minh-Ha ausgedrückt: „Es gibt keinen oder es geht um keinen ‚Kern‘, keine Essenz von etwas, von einer Sache oder einer Identität, es sind ‚layers‘, Lagen, Schichten und Überkreuzungen, die verhandelt werden.“²³ Dies scheint auch Wiedlack bewusst zu werden, wenn sie weiter schreibt:

„Nur wenn angenommen werden kann, dass unter der Maskerade eine Wirklichkeit, Natur oder Essenz liegt, in diesem Fall also ein geschlechtlicher Körper mit dem passenden sozialen Geschlecht, dann kann die Maske als Maske und zu einem bestimmten Zwecke aufgesetzt beziehungsweise abgelegt verstanden werden.“²⁴

Es gibt also „hinter der Maske“ nichts zu sehen. „*Fasching* ist ein Bekenntnisroman ohne Bekenntnis, ein Outing, das ins Leere geht, eine Verkleidung als Entkleidung, die doch mehr verhüllt, als sie zeigt. [...] Herzeigen, Ausstellen ist zentrale Textstrategie.“²⁵

5.2 Kleider und Mieder

Roland Barthes betreibt in seinem Werk *Die Sprache der Mode* eine „strukturelle Analyse der weiblichen Kleidung, wie sie heute von den Modezeitschriften beschrieben wird.“²⁶ Diese ist auch für die Textanalyse von *Fasching* von Bedeutung und kann an vielen Stellen implementiert werden, denn Kleidung spielt im Roman eine tragende Rolle. In einer semiologischen Untersuchung zeigt Barthes, wie Kleider literarisch verarbeitet und dargestellt werden. Er stellt fest, dass die Poetik der Kleidung nicht darin besteht, dass die materiellen Eigenschaften der Kleidungsstücke in Worte gefasst werden, sondern dass meist „Stereotypen, die einer vulgarisierten literarischen Tradition entstammen“²⁷ die Beschreibungen prägen. Diese banale Rhetorik besitzt einen geringen Informationswert und gibt vor allem in modischen Diskursen wenig Auskunft über Substanz, Form, Farbe und Beschaffenheit des Materials.²⁸

²²Fritsch, S 227.

²³Babka, Anna: Einleitung. In: Minh-Ha, Trinh T.: *Woman, Native, Other. Postkolonialität und Feminismus schreiben*. Hg. und mit einer Einführung versehen von Anna Babka unter Mitarbeit von Matthias Schmidt. Übersetzt von Kathrina Menke. Wien und Berlin: Verlag Turia + Kant 2010. S 9.

²⁴Wiedlack, S 156.

²⁵Alker 2007, S 181.

²⁶Barthes, Roland: *Die Sprache der Mode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1985. S 7.

²⁷Ebd. S 243.

²⁸Vgl. ebd. S 242-243.

*„Dieses Kleid ist eine Provokation, Hausarrest hin oder her. Sie stellen fest, dass er Hurenwäsche trägt. Er muß sich die Schminke abwaschen.“*²⁹

Dieses Beispiel aus dem Roman bestätigt Barthes' These. Die definitiven Attribute, die den Kleidungsstücken zugemessen werden sind „Provokation“ und „Hurenwäsche“. Sie liefern keinerlei Information über die tatsächliche materielle Beschaffenheit der Kleidung, sondern beschränken sich auf Metaphern und Effekte der Kleidung.³⁰ Die Poetik der Kleidung besteht also in der rhetorischen und poetischen Darstellung, die das jeweilige Kleidungsstück mithilfe von Metaphern, Symbolen und Emphasen inszeniert.³¹ Die Tatsache, dass die Kleidung „den Körper berührt und als dessen Substitut und Maske ganz gewiß Objekt einer intensiven Besetzung ist“³², spielt für die weitere Argumentation eine wichtige Rolle, denn auch im Roman *Fasching* werden Kleidungsstücke repräsentativ mit Bedeutung aufgeladen und inszeniert. Ob es um die Militäruniform, die Unterwäsche oder die Schuhe geht, mit der Kleidung der Figuren geht stets ein bestimmtes Körpergefühl und Auftreten einher, mehr noch, durch Kleidung wird der Körper überhaupt erst kommunizierbar. Kleidung ist identitätsstiftend, weil sie soziokulturell und historisch mit Bedeutung aufgeladen ist.

Der militärischen Uniform kommt in diesem Kontext eine besondere Rolle zu, weil sie keine individuelle Identität ausdrückt, sondern eine kollektive Identität, nämlich die der Armee. Durch die vereinheitlichte Kleidung soll Gleichheit und ein Gemeinschafts- und Zugehörigkeitsgefühl erzeugt werden. Die Person, die eine Uniform trägt wird auch zur Funktionsträgerin, denn die Uniform kleidet die uniformierte Person gleichzeitig in ein Amt. Die Uniform fungiert gleichsam als symbolisches Scharnier zwischen Institution und Individuum. Dadurch wird der natürliche Körper des Soldaten von einem politischen Körper überschrieben.³³

„Mit der Uniform werden die Körper der Soldaten kontrolliert, diszipliniert und standardisiert, um sie politisch gefügig zu machen. [...] Zudem wird mit der Uniform aber ein militärischer Habitus eingeübt, der unhintergebar an den männlichen Körper gebunden ist.“³⁴

Felix legt bei der Desertion seine Uniform ab, er entledigt sich ihrer, um wieder zum Menschen zu werden, zu einem gewöhnlichen Mann, der selbstbestimmt sein Leben führt. Die Uniform steht für Fremdbestimmung. Stefan Krammer drückt dies so aus:

„Mit dem Ablegen der Uniform [...] wird der Vorherrschaft des Militärs während der Kriegsjahre ein Ende bereitet. [...] Mit der Uniform wird eine höhere Macht aufgerufen, die den Uniformträger in gewisser Weise entmündigt. Nicht mehr er handelt, sondern mit ihm wird gehandelt.“³⁵

²⁹Fritsch, S 134.

³⁰Vgl. Barthes, S 243.

³¹Vgl. Krammer, Stefan: Das Drama mit der Uniform. Militarismus zwischen den Weltkriegen. In: Krammer, Stefan, Wolfgang Straub u.a. (Hgg.): Tropen des Staates. Literatur – Film – Staatstheorie 1918-1938. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012. S 177-178.

³²Barthes, S 242.

³³Vgl. Krammer, S 178.

³⁴Ebd. S 179.

³⁵Ebd. S 175.

Eine Entledigung der Kleidung, mehr noch, der symbolisch aufgeladenen Uniform erfährt Lois Lubits, als er von Felix bedroht und davongejagt wird. Am wahrscheinlich tiefsten Punkt seiner militärischen Karriere muss er auf seine Uniform verzichten und „[i]n Unterhosen und Socken über die Brücke.“³⁶ Keine militärische Macht bedeutet keine militärische Uniform, so scheint es. Oder greift die Kausalität auch umgekehrt?

Die Freiheitshoffnungen, die Felix mit dem Ablegen seiner Militäruniform hegt, werden jedoch durch Vittoria, die sich seiner annimmt, bitter enttäuscht. Von der freiheitsbeschränkenden Militäruniform wandert Felix in eine die Freiheit ebenso (oder noch mehr?) einschränkende Frauenkleidung. Das Mieder schnürt ihn körperlich und physisch in eine Rolle, die er nicht frei gewählt hat.

„[...] als er den ferkelrosa Panzer an sich spürte und die Baronin an den Schnüren zog, [...] als er Strümpfe und Stöckelschuhe, als er ein Hemd anhatte, [...] als er die Arme hob, um in das Kleid zu fahren, das an den Armen kitzelte und kratzte.“³⁷

Ab dem Moment, in dem Felix in die Frauenkleider schlüpft, addiert sich zu den ohnehin schon abwechselnd verwendeten Pronomina „er“ und „ich“ noch ein „sie“ hinzu. Nicht zuletzt durch das Verkleidungsmotiv wird die scheinbar regellose Verschiebung von Perspektiven, die sich durch den Text zieht, weitergeführt. Die groteske Widersprüchlichkeit der Gestalt Felix-Charlottes wird darin verdeutlicht.³⁸

„[...] das Tragen von Frauenkleidern [hat] auch soziale Implikationen, der vorgestellte Fritsch-Text erzählt vom Ausstieg des Mannes aus den ihm aufgezwungenen Rollen, sei es des braven Buben oder des Soldaten. [...] Fritschs Roman *Fasching* zeigt genau diese Mehrfachcodierung des Transvestismus: als sexuelles Phänomen, als gesellschaftliche Funktion und als Gleichnis der ‚absurden Welt‘.“³⁹

Eine besonders bedeutende und metaphorische Rolle spielt bei Felix' Frauwerdung das Mieder, das mehrmals zum Inbegriff der Eingeschlossenheit wird. Durch das angepasste Mieder, das Vittoria Pisani noch dazu eigenhändig schnürt, wird Felix in seiner körperlichen Bewegungsfreiheit eingeschränkt und mit dieser physischen Beugung und Abhängigkeit geht eine psychische einher.⁴⁰ Vittoria ist sich des identitätsstiftenden und schöpferischen Potentials des Mieders bewusst, wenn sie entzückt feststellt:

„Korsette gehören zu den erfreulichsten Lügen, die je gelogen worden sind, lüge dir Wahrheit in deine Spiegel, sei konsequent, Charlotte, ich will es, ich habe dich erschaffen [...]“⁴¹

³⁶Fritsch, S 141.

³⁷Ebd. S 46.

³⁸Vgl. Schimpl, S 62

³⁹Alker 2007, S 167.

⁴⁰Vgl. Schimpl, S 83.

⁴¹Fritsch, S 130.

Kleider machen Leute. Marjorie Garber stellt sich in *Vested Interests* die Frage: „Why do we not think that Cher becomes ‚another person‘ when she changes her figure by surgical means, while we do regard Renée Richards as someone different from, though uncannily similar to, Dick Raskin? Is it the change of pronoun, finally, as much as surgical intervention, that makes so profound a difference?“⁴² Analog dazu stelle ich die Frage zum Roman *Fasching*: Warum ist Charlotte jemand anderes als Felix, wenn Felix in Uniform niemand anderes ist als Felix in Zivil?

5.3 Haare, Glatze und Perücke

*„Mit einem Griff in die Frisur verwandelte sie sich, ein kahlköpfiger Clown mit spiegelnder Glatze [...]“*⁴³

Vittoria demaskiert sich vor Felix, indem sie sich ihre Perücke vor ihm herunterreißt. Sie beteuert, ihm dadurch ein Geheimnis anzuvertrauen, vielleicht will sie ihn aber einfach nur schockieren. Felix versucht schleunigst, Vittorias Blöße wieder zu bedecken. Die Tatsache, dass in diesem Zusammenhang von einer Verwandlung die Rede ist, von einer Vittoria, die mit Glatze augenblicklich zum Clown wird, unterstreichen die Wichtigkeit von (langen) Haaren für eine Frau. Die Perücke spielt in der Verwandlung Felix' in Charlotte eine ebenso große Rolle:

*„Die Baronin lachte und setzte ihm eine blonde Löckchenfrisur auf: Das glaubst du selber nicht, mein Kind, sieh dich im Spiegel an, Kleider machen Leute, nicht wahr?“*⁴⁴

Die kulturelle Bedeutung der Haare äußert sich auch darin, dass Frauen während des zweiten Weltkriegs als Bestrafung kahl geschoren wurden. Der kahle Kopf ist ein Stigma, das den Verrat, den die Frauen begangen haben, andeutet. Das Abrasieren der Haare soll die Frauen außerdem unweiblich und unattraktiv machen und sie entstellen. Eine derartige Bestrafung bleibt auch Felix nicht erspart, der es nicht lassen kann der Polin Fela, die von einigen Stadtbewohnerinnen beschimpft wird, zu Hilfe zu kommen. Daraufhin werden die beiden bestraft, rasiert und in gegenüberliegenden Schaufenstern in der Stadt ausgestellt. Ihr gemeinsames Leiden verbindet sie, Felix verliebt sich sogar in sein Vis-à-Vis. Auf die Glaubwürdigkeit seiner Maskerade kann er sich dank Vittoria auch künftig verlassen.

*„Die Miedermacherin hatte seine Heldentat zu einem Trick ausgenutzt, der ihn als Charlotte Weber sicherer leben ließ denn je. An der Weiblichkeit eines von der Volksjustiz geschorenen Mädchens zweifelte kein Mensch.“*⁴⁵

5.4 Schmuck: In Ketten gelegt

*„Felix griff an seinen verdrehten Hals, an dem eine Perlenkette hing“*⁴⁶

⁴²Garber, S 117.

⁴³Fritsch, S 20.

⁴⁴Ebd. S 46-47.

⁴⁵Ebd. S 122.

⁴⁶Ebd. S 117.

„[...] es schmerzt der Hals, wenn sich die Leine bewegt [...]“⁴⁷

Der Fokus auf die Perlenkette rückt Felix' verdrehten und verrenkten Hals ebenso deutlich in den Mittelpunkt, wie später die würgende Hundeleine. Ich deute das Umhängen der Perlenkette neben dem Korsett als ein *in Ketten legen* Felix'. Das Anlegen von Schmuck steht gleichzeitig für eine Einengung. Mehrmals spielen auch Ohringe eine wichtige Rolle. Sie sind ein Thema, das sich durch die Handlung zieht und stehen einerseits weiblich konnotiert als Schmuckstück für Felix' Frauwerdung, andererseits kontrastiert damit der schmerzvolle Akt des Stechens.

„Wenn du noch einmal [...] deine Arbeit im Stich läßt, werden deine neugierigen Löffel mit Ohrringen versehen. Die Löchlein sind im Nu gestochen, das Souvenir ist bleibend.“⁴⁸

Vittoria droht Charlotte damit, ihr Ohrlöcher zu stechen und ihr Ohringe zu verpassen. Diese Drohung enthält mehrere Dimensionen: Erstens: Die Durchdringung eines Körperteils Charlottes suggeriert eine Art schmerzvoller Penetration, die Vittoria durchführen möchte. Sie nimmt hier eine hierarchisch höher gestellte, männlich konnotierte Position ein, eine phallische Frau. Zweitens: Das Tragen von Ohrringen ist ein weiterer Schritt der „Forced Feminization“, ein Prozess, in dem Felix sukzessive und gegen seinen Willen zur Frau gemacht wird. Drittens: Die durchstochenen Ohren verheilen so schnell nicht wieder und werden Felix auch nach Ablegen der Frauenkleider an seine Existenz als Charlotte erinnern, bzw. auch für andere sichtbar stigmatisieren. Es bleibt auch nicht bei den Drohungen seitens Vittoria, eines Tages ist es so weit:

„Sie grinsen, Vittoria nimmt die Nickelzange aus dem Etui. Damit habe ich dir Löcher in die Ohren gemacht. Allerliebste baumelt es [...]“⁴⁹

Die Nickelzange ist das Werkzeug des Ohrlöcher-Stechens und gleichzeitig ein Folterinstrument, mit dem Vittoria hantiert. Die Ohringe sind Vittorias „Geschenk“ zur bevorstehenden Vermählung Charlottes mit Raimund.

5.5 Körper und Verhalten

Felix erlebt durch seine Verkleidung als Charlotte mehrfach körperliche Grenzerfahrungen. „Das Überschreiten der (Raum-)Grenzen betrifft dabei sowohl soziale und politische Regeln als auch körperliche Grenzerfahrungen.“⁵⁰ Durch seine Desertion gerät er in einen soziokulturellen Zwischenraum, in dem er als männlich-weibliches Konstrukt vermehrt in Konfliktsituationen gerät. Er erfährt an eigenem Leib, dass die Grenzziehung zwischen der binären Opposition männlich-weiblich außer Kontrolle gerät und uneindeutig wird.⁵¹

⁴⁷Fritsch, S 236.

⁴⁸Ebd. S 51.

⁴⁹Ebd. S 131.

⁵⁰Szmorhun, Arlette: Desertion und Maskerade - Zur Randexistenz und Grenzüberschreitung in Gerhard Fritschs „Fasching“ (1967). In: Gansel, Carsten und PawelZimniak (Hgg.): Störungen im Raum - Raum der Störungen. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH 2012. S 302.

⁵¹Vgl. ebd. S 301-302.

„Sprach Vittoria mit ihm, mußte er sich eine Zeitlang bemühen, nicht mehr wie Charlotte zu tun, waren sie allein oder nicht.“⁵²

Felix kann nicht mehr unterscheiden, wie er sich vor wem verhalten soll und benimmt sich vor Vittoria wie Charlotte, obwohl diese seine „wahre Existenz“ kennt. Felix erfährt, was es bedeutet, dass sein Körper mit Bedeutung aufgeladen ist und dass ihm Bedeutung eingeschrieben wird. Sein Körper dient als „[...] Zeichenträger und in der geschlechtlichen Identität ‚als ein vielschichtiger dynamischer Vorgang der Aufbewahrung und Umschrift individueller und kollektiver Erfahrungen, der nicht von der diskursiven Erzeugung geschlechtlicher Identität zu trennen ist‘.“⁵³ Die Dimensionen, auf denen sich dies abspielt, sind mehrere.

• Körperhaltung

Vittoria korrigiert Felix' Körperhaltung und lehrt ihm, wie er sich als Charlotte gebärden muss.

„Wie oft habe ich gesagt, daß du keine großen Schritte machen sollst, du bist keine BdM-Führerin. Man reißt die Oberschenkel nicht so weit auseinander. Beim Gehen, meine ich. Man lümmelt nicht, beim Sitzen ruhen die Beine parallel, nicht gekreuzt.“⁵⁴

• Brüste

Teil von Felix' Maskerade sind natürlich die Brüste, um die Vittoria sich annimmt:

„[...] deinen Busen werde ich üppiger machen [...]“⁵⁵

Später im Text möchte Lois Lubits Charlottes Weiblichkeit erfahren:

„[...] wenigstens den Busen will er sehen, endlich!“⁵⁶

• Penis

Was Vittoria für Felix' Penis übrig hat, zeigt das Zitat im Kapitel *Cross-dressing historisch*, in dem sie seinen Penis mit dem eines Zehnjährigen vergleicht und ihm dadurch Männlichkeit abspricht. Felix zweifelt an seiner eigenen Männlichkeit, wenn er sich vorwirft:

„[...] du wartest, ob und bis sie geruht, deinen versteckten Pimpel zur Kenntnis zu nehmen, sagst nichts, auch wenn er dich verrückt macht, du bist dressiert auf Bonbons [...]“⁵⁷

• Verhalten

Vittoria lehrt Felix, wie er sich zu verhalten hat. Als Mann und als Frau. Sie befiehlt ihm und kommandiert ihn herum.

⁵²Fritsch, S 198.

⁵³Öhlschläger, Claudia: Gender/Körper, Gedächtnis und Literatur. In: Erll, Astrid, Ansgar Nünning u.a. (Hgg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin: de Gruyter 2005. S 229

⁵⁴Fritsch, S 52.

⁵⁵Ebd. S 47.

⁵⁶Ebd. S 136.

⁵⁷Ebd. S 72.

„Ich hole dich ab, mein Kind, du begrüßt mich mit einem Knicks, schnell in den Mantel, in der Tasche steckt ein Kopftuch, geht schon und macht keinen Unfug!“⁵⁸

„Ein Handkuß wird nicht gegeben, man deutet ihn an. Versuch es noch einmal. So ist es etwas besser.“⁵⁹

„Kehrt marsch: was tut ein anständiges Dienstmädchen? Felix biß die geschminkten Lippen zusammen und knickste.“⁶⁰

⁵⁸Fritsch, S 48.

⁵⁹Ebd. S 45.

⁶⁰Ebd. S 51.

6 Felix

6.1 Sein Wollen

Mit Raimund Wazurak verbindet Felix eine innige Freundschaft. Raimund ist der einzige, dem er vertrauen kann. Auch für Raimund ist Felix wichtig.

„Ich habe dich wieder, einziger Eleve, du bist mehr als mein Nachfolger, du bist mein Sohn, ich kann getrost und in Frieden aus diesem Hause scheiden, Geliebter, geliebter.“¹

Felix ist Raimunds Schützling, Schüler, Nachfolger und geliebter (und verlorener) Sohn. In dieser Metapher wird auch eine religiöse Konnotation spürbar. Raimund ist Felix' erster Lebensretter, er findet als erstes Zuflucht bei ihm, noch bevor sich Vittoria in sein Leben einmischt. Auch nach seiner Rückkehr ist Raimund sein erster Ansprechpartner und nicht nur das, er ist der eigentliche Grund für Felix' Rückkehr. Felix möchte Raimunds Atelier übernehmen. Er möchte in seine Fußstapfen treten. Die beiden sind einander auch ähnlich: so wie Raimund wird auch Felix immer ein Außenseiter im Dorf bleiben.

„Wichtig für die Motivation dieser Außenseiterposition ist der Komplex der Autorität als eine sein Handeln und seine Entscheidungen bestimmende Größe. Er lernt sie in verschiedenen Ausformungen kennen; dem Eintreten in eine neue geht jeweils ein Ausbruchversuch aus der vorigen voran.“²

Felix' erstes Ausbrechen findet statt, als er sich von dem Stehschrittmotiv der Tante und ihren germanisch-völkischen Idealen befreit. Der von ihm verlangten Einordnung in das militärische Schema folgt der nächste Ausbruch: seine Desertion. Doch erneut erwartet ihn keine Freiheit sondern die Autorität Vittorias. Ein kurzer Ausbruchversuch mündet in die Hände der „Volksjustiz“ und wieder zurück zu Vittoria. Mit dem nächsten Ausbruchversuch gelingt es Felix, die Stadt vor der Zerstörung zu retten, doch die Gemeinde liefert ihn aus und Felix gelangt in russische Gefangenschaft. Danach gelangt er unter den Einfluss Hilgas, die sich mit Vittoria verbündet. Und zu guter Letzt führt ihn seine opportunistische Anpassung in die Klauen der wildgewordenen Faschingsmeute, die ihn zu lynchen droht. Erneut stellt er sich in Vittorias zweifelhaften Schutz.³ Seine Befreiungsversuche und vermutlich auch sein Leben enden in der Grube, in absoluter Gefangenschaft und Eingeschlossenheit – oder endlich Freiheit durch den Tod?

¹Fritsch, S 30.

²Schimpl, S 88.

³Vgl. ebd. S 88-89.

Felix' primäre Intention, als er nach russischer Gefangenschaft wieder in die Kleinstadt zurückkehrt, ist der Wunsch nach einem ruhigen und normalen Leben. Er möchte gemeinsam mit seiner Verlobten Hilga Raimunds Atelier übernehmen und endlich ein bürgerliches Leben führen.

„Felix Golubs Drang zur Normalität wird [...] ignoriert oder als Arroganz interpretiert: in der Folge wird zum Höhepunkt des Faschings-treibens seine Normalität als Maskerade inszeniert, indem er als perfekt verkleideter Fotograf zur Faschingsprinzessin gekürt wird.“⁴

Als Felix am Faschingsball erneut als Frau kostümiert wird, spielt er das Spiel anfangs mit. Die zu Beginn heitere und ausgelassene Stimmung kippt jedoch und plötzlich findet sich Felix als Gejagter wieder, in einer Rolle, die er zur Genüge kennt. Vittoria rettet ihn erneut und er findet wieder Unterschlupf in der Grube, die er ebenfalls zur Genüge kennt. „Warum diese unglaublichen Aggressionen, diese Wut?“⁵, fragt Menasse, um daraufhin mehrfach zu antworten:

„Weil der Mann in Frauenkleidern der Bevölkerung dieses Ortes als karikaturhaftes Abbild ihres eigenen Transvestismus nach dem Krieg erscheinen mußte, weil der verkleidete Felix Golub ihnen vorführte, wie lächerlich der Wechsel ihrer Uniformen gegen Trachtenkleidung angenommen war? Weil ihnen seine Desertion und seine Heldentat als Verrat an der Ideologie erschienen, der sie insgeheim immer noch anhängen? Oder weil die unfreiwillige Heldentat des Feiglings Golub ihnen allzu deutlich vor Augen führte, daß man kein tollkühner Held hatte sein müssen, um effektiven Widerstand zu leisten?“⁶

6.2 Seine Identität in der Krise

Im Roman *Fasching* kann festgestellt werden, dass die Figuren mit ihrer Motivation und mit ihrem Befinden innerhalb ihrer sozialen Beziehungen wenig reflektiert werden.⁷ Felix befindet sich in einer prekären Zwischenlage zwischen Prozessen der Machtausübung und Subversion. Er ist zwischen den Geschlechtern gefangen und fristet sein Dasein als Randexistenz.⁸

„Durch die Entscheidung, den Krieg für sich zu beenden, wird der Deserteur Golub der liminalen Transformation unterzogen, die einen konfliktreichen Dauerzustand der Verunsicherung schafft und seine Wiedereingliederung in einen stabilen sozialen Zustand verhindert: Er verbleibt im Schwellenzustand des liminalen Übergangs.“⁹

Arlette Szmorhun stellt fest, dass die Verfremdung des eigenen Selbst für Felix bereits in der Desertion zu Beginn des Romans ihren Ausgang nimmt.¹⁰ Dies wird

⁴Hackl, S 324.

⁵Menasse, Robert: Auf diesem Fasching tanzen wir noch immer. In: Fritsch, Gerhard: *Fasching*. Mit einem Nachwort von Robert Menasse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. S 243.

⁶Ebd. S 243.

⁷Vgl. Alker 2007, S 156.

⁸Vgl. Szmorhun, S 301.

⁹Ebd. S 303.

¹⁰Vgl. ebd. S 303.

nicht nur in der Annahme einer „anderen“ Geschlechtsidentität deutlich, sondern bereits in der Kriegsverweigerung, die als Verrat der eigenen Nation eine Aufgabe einer weiteren Identitätskategorie, nämlich der der Nationalitätszugehörigkeit bedeutet. Felix' Identität befindet sich in der Krise.

„Eine Frau zu ‚sein‘, ist sicherlich nicht alles, was man ist [...] weil die Geschlechtsidentität in den verschiedenen geschichtlichen Kontexten nicht immer übereinstimmend und einheitlich gebildet worden ist und sich mit den rassischen, ethnischen, sexuellen, regionalen und klassenspezifischen Modalitäten diskursiv konstituierter Identitäten überschneidet“¹¹

Judith Butler benennt die Verhältnisse der Rassen-, Klassen- und heterosexistischen Unterdrückung intersektional und setzt ihre diskrete Koexistenz voraus.¹² So wie sie sich gegen die gängige Auffassung einer Kategorie „Frau(en)“ wehrt, lehnt sie auch die bloße Erweiterung der Kategorie mit Bestimmungen der Rasse, Klasse, Alter, Ethnie und Sexualität ab. Butler plädiert für die Auffassung einer wesentlichen Unvollständigkeit dieser Kategorie, damit diese als „stets offener Schauplatz umkämpfter Bedeutungen“¹³ dienen kann. „Die definitorische Unvollständigkeit der Kategorie könnte dann als normatives Ideal dienen, das von jeder zwanghaften Einschränkung befreit ist.“¹⁴

In der klassischen race-class-gender-Triade, die – verkürzt dargestellt – mit ihren drei Kategorien Identität konstituiert, wird Felix aller drei Kategorien beraubt:

- *race*: Anstelle des klassischen Begriffs der „race“ möchte ich die kulturelle Identität, die sich auch in der nationalen Zugehörigkeit und im Patriotismus äußert, stellen. Felix wendet sich gegen sein Vaterland und verliert somit Anerkennung, weil er sein Volk verraten hat.
- *gender*: Er verliert sein Geschlecht, indem er zur Frau gemacht wird.
- *class*: Durch seine Tätigkeit als Dienstmädchen steigt er auch in der Klassenordnung deutlich ab.

Szmorhun deutet diese Neuverhandlung von Identität positiv, indem sie feststellt:

„Durch die Verschiebung und Überlagerung ehemaliger Identität, durch soziokulturelle Zugehörigkeiten und durch Aufhebung eindeutiger Kennzeichen von Differenzen entsteht nämlich aus der Fremdheit ein neues Integrations- bzw. Identitätsmoment.“¹⁵

Wir erfahren oft nicht explizit, wie es Felix in einzelnen Situationen geht. Des Öfteren reagiert Felix in brenzligen Situationen mit Lachen, obwohl ihm vielleicht nicht nach Lachen zumute ist. Ein weiteres Rätsel gibt seine Verlobung mit Hilga

¹¹Vgl. Butler 2012, S 18.

¹²Vgl. ebd. S 33.

¹³Ebd. S 35.

¹⁴Ebd. S 35.

¹⁵Szmorhun, S 303.

auf, die ihn nicht gerade zuvorkommend behandelt. Hier stellt sich die Frage nach der Motivation Felix'. Sein Wollen bleibt unklar und sekundär.

Die einzige reine Liebe empfindet Felix für die Polin Fela, die interessanterweise in Männerkleidung auftritt. Doch eine Erfüllung erfährt diese Liebe trotzdem nicht. „Hier in *Fasching* gibt es die körperlose Liebe ebenso wenig, wie eine vom Sodomasochismus befreite Befriedigung für Felix Golub oder ein Einswerden Felix' mit sich selbst.“¹⁶ Raffaele Louis versteht Fela als „Phantasieprodukt und Projektion von Wünschen“, als „Traumbild unwiederbringlicher Ganzheit“ und als „Bruchstück seiner Identität“.¹⁷ Felix' Identitäts- und Beziehungsprobleme haben bestimmt mit der schwierigen Beziehung zu der Tante zu tun. Hier, in seiner Kindheit, beginnt bereits die Dressur Felix'.¹⁸ „Diese Liebe – durchsetzt von Streitigkeiten, Unverständnis, Opportunismus – beruht für Felix auf Sinnlichkeit, Normalitätshoffnungen, Zweckmäßigkeit; bürgerliche Ehe und Familie sind das Ziel [...]“¹⁹

¹⁶Alker 2007, S 205.

¹⁷Vgl. Louis, Raffaele: Gerhard Fritschs *Fasching* und *Katzenmusik*. Untersuchungen zu einer Poetik der Verhüllung. Aachen: phil. Dipl. 2006. S 55-56. [zitiert nach Alker 2007, S 205.]

¹⁸Vgl. Alker 2007, S 205.

¹⁹Berger, S 65.

7 Machtdiskurse

Macht und Unterwerfung, Dominanz und Anpassung sind zentrale Motive im Roman *Fasching*. Oft haben diese Machtdiskurse eine sexuelle Konnotation. Der Roman kann gelesen werden als „mehrdimensionale Auseinandersetzung mit Schwierigkeiten der Anpassung an und Rebellion gegen die Forderungen einer höchst sexualisierten Gesellschaft“.¹

Der ursprüngliche Text mit dem Titel *Denkmal für einen Deserteur*, wurde später zu dem Roman *Fasching*.² Deutlich wird darin die zunehmende Thematisierung von Sexualität, Geschlechts- und Körperdiskursen.

„Immer mehr rücken Körper, Kleidung und Züchtigung in den Mittelpunkt, immer schwieriger scheint das Verhältnis der handelnden Figuren zu ihren Mitmenschen und zu sich selbst [...] [Die] vertrackten Spielarten fetischistischer und sado-masochistischer Sexualität [greifen] [...] um sich, sie erstrecken sich auf mehrere Figuren und die Gesellschaft als Ganze.“³

Der neue Text ist gekennzeichnet von „[...] Steigerung von Qualität und Quantität der Szenen körperlicher und gesellschaftlicher Ausbeutung sowie von Spielarten asymmetrischer sexueller Beziehungen.“⁴

„Sexuelle Konstellationen, die von Asymmetrie der Machtverhältnisse und egoistischen Beweggründen gekennzeichnet sind, werden wieder und wieder durchgespielt - wobei es nicht nur um sexuelle Motive geht, sondern auch um gesellschaftliche Implikationen der Geschlechterrollen. Es geht um das Gegeneinander von Körperlichkeit und Liebe, von brutaler Nähe und Distanz, um Dominanz und Gefangensein, um die Bedeutung von Kleidung und Umkleiden und um das ambivalent erscheinende Fügen in Beschränkung, Unterwerfung und aufgezwungene (?) Kleidung bzw. Rolle.“⁵

7.1 Bevormundung

Die wohl harmloseste und unterschwelligste Form der Machtausübung gegen den Protagonisten Felix ist die latente Bemutterung bzw. Bevormundung, die er erlebt. Diese geht nicht nur von der mächtigen Vittoria aus, sondern auch von seiner Verlobten Hilga und von anderen Bewohner_innen der Stadt.

¹ Alker 2007, S 168.

² Vgl. ebd. S 155.

³ Ebd. S 155-156.

⁴ Ebd. S 156.

⁵ Ebd. S 245.

Nachdem Felix aus der russischen Gefangenschaft in die Kleinstadt zurückkommt, wird er von niemandem richtig ernst genommen. Die Bewohner_innen der Stadt scheinen immer noch das unbeholfene Mädchen Charlotte in ihm zu sehen bzw. es heraufzubeschwören. In vielen Situationen wird er bevormundet und belächelt. Bei der Hochzeit von Margarete Plabutsch und Konny Windischreiter wird er auf eine hohe Leiter gescheucht, um von dort aus Fotos zu machen. Dabei macht er sich schmutzig. Die Reaktionen darauf klingen von oben herab:

„[...] Sie werden uns doch die Bitte nicht abschlagen, bei nächster Gelegenheit da oben ein bißchen sauberzumachen.“⁶

„Die Braut begann zu kichern [...] und wischte Felix mit weißem Spuckefinger übers Gesicht.“⁷

Wie ein kleines Kind behandelt die Braut Felix. Ihr Verhalten ist grenzüberschreitend. Dennoch wird nur Felix' Verhalten kritisiert und als unpassend bemängelt. Vittoria bringt es wieder unverblümt auf den Punkt:

„Wasch dich gefälligst, du gibst Ärgernis. Geh durch die Sakristei, wenn du nicht ausgelacht werden willst.“⁸

Nicht nur Vittoria, sondern auch andere Bewohner_innen der Stadt sagen ihm, was er zu tun hat. Sie korrigieren sein Benehmen, bevormunden ihn und befehlen ihm.

„Felix verspürt die Verfremdung der ihm vertraut scheinenden Umgebung nicht zuletzt durch eine die Menschenwürde verletzende Behandlung. Er versucht sich jedoch einzureden, daß es sich um ein Experiment, eine Prüfung handle, die er, und hier drängt sich der ironische Bezug auf Initiationsriten geradezu auf, bestehen müsse, um in die Gesellschaft aufgenommen zu werden. Seine Reaktion ist aber schließlich Angst, die ihn der Urteilsfähigkeit beraubt.“⁹

Bis zum Ende hält Felix an seinen Normalitätshoffnungen fest, die Brisanz und der Ernst der Situation sind ihm lange nicht bewusst. Er glaubt an eine Besserung der Situation, wenn er erst einmal das Schlimmste durchgestanden hat. Doch sein Werdegang endet in einer Katastrophe.

7.2 Von Anpassung bis Folterung

Vittoria nimmt Felix Schicksal in die Hand. Sie beschließt, ihn zu erziehen, oder besser gesagt, ihn zu dressieren. Ihre Methoden reichen von Anpassung, Korrektur und „Naming“ über Züchtigung und Demütigung bis hin zur Entmannung und (angedeuteten) Kastration.

„[...] du mußt Einordnung, Unterordnung und Gehorsam lernen [...]“¹⁰

⁶Fritsch, S 89.

⁷Ebd. S 89.

⁸Ebd. S 89.

⁹Schimpl, S 76.

¹⁰Fritsch, S 55.

Die Anpassung, Korrektur und Zurechtweisung erhält Felix in seiner Frauwerdung oder „Forced Feminization“. Vittoria korrigiert sein Benehmen, seine Körperhaltung und sein Verhalten.

„Naming“ passiert in Form von einschlägiger Namensgebung. Vittoria nennt ihn erst „Bubi“, dann „Schoßhündchen“ und permanent „Charlotte“ oder „Lottchen“. In dieser Anrede schwingt ein erhabener Unterton mit, der Felix erniedrigt, demütigt und ihn performativ zu dem macht, womit er angesprochen wird.

Die Entmannung nimmt ihren Ausgangspunkt in der Forced Feminization und äußert sich auch im Akt des Ohrringe-Stechens, wobei Vittoria Felix gewissermaßen „penetriert“ und dadurch erstens verletzt und zweitens sichtbar stigmatisiert. Kastration wird einmal von Vittoria angesprochen, indem sie ihn mit einem Kater vergleicht, der kastriert werden sollte. Eine angedeutete Kastration geschieht gleich zu Beginn, als Vittoria Felix seine Waffe wegnimmt, sie an sich nimmt und damit zur phallischen Frau wird.

7.2.1 Anpassung, Korrektur und Unterordnung

Felix scheint für Dominanzverhältnisse vorbestimmt zu sein. Jedenfalls ziehen sich Beziehungen der Art durch sein Leben und beginnen nicht erst mit Vittoria.

„[...] die Tante und Vittoria werden zu Schwestern, zu einem pädagogischen Monstrum in zwei Maskeraden als Tanten des Opfers [...]“¹¹

Ein erstes, dezentes Moment der Anpassung, mit dem sich Felix konfrontiert sieht, ist das Marschieren. Zum ersten Mal fordert seine Tante dies ein, sie ist geradezu entzückt von dem disziplinierten und konformen Stehschritt, den auch Felix für sie ausführen muss. Schon damals graut Felix davor und er fühlt sich nicht wohl dabei.¹² „Gleichschritt als Bild der Konformität und Einordnung erscheint mehrmals.“¹³

„[...] ich will mich nicht dressieren lassen, ich hasse Kommandoschreie, den Stehschritt finde ich blöd, der die Tante begeistert.“¹⁴

Felix passt sich auch seiner Verlobten Hilga und ihrem Stiefschritt an. Er korrigiert seinen eigenen Schritt dabei, gleicht ihn an, ordnet sich unter, um mit ihr konform zu gehen.

„Mit bleiernen Beinen folgte er Hilgas Stiefschritt. Gleichschritt natürlich. Er glich sich laufend an, laufende Korrekturen am Randstein, an der Kante des Bürgersteigs, an der Seite des ausschreitenden Eroberermädchens.“¹⁵

Exemplarisch für die sich fortsetzende Unterordnung Felix' unter diverse Frauen ist auch die Szene, in der Vittoria entscheidet, dass der Vertrag zur Übergabe Raimunds Hauses zwischen Raimund und Hilga abgeschlossen werden sollte. Felix willigt ein, weil er ohnehin bereits finanziell von Hilga abhängig ist. Durch diese Änderung

¹¹Fritsch, S 187.

¹²Vgl. Schimpl, S 82.

¹³Ebd. S 82.

¹⁴Fritsch, S 188.

¹⁵Ebd. S 149.

im Schriftstück wird Felix ein Stück weiter enteignet, entmündigt und gleichzeitig wird Hilga zu mehr Macht verholfen. Diese Geste ist auch der Beginn der immer besser werdenden Beziehung zwischen Vittoria und Hilga, in der Hilga (vor allem Felix gegenüber) immer mehr wie Vittoria wird: dominant, herablassend, grausam. Raimund prophezeit Felix zu Recht:

„Meine Abhängigkeit von Vittoria ist paradiesische Freiheit gegen die Sklaverei, in die dich deine Braut stürzen wird.“¹⁶

Felix' Desertion kann als stets erträumte Flucht von der Tante gelesen werden.¹⁷ Doch in seiner weiteren Biographie begegnen ihm stets ähnliche Frauen: Erst Vittoria, dann Hilga. „Seine Verlobte Hilga entpuppt sich mit zunehmender Dauer des Aufenthalts im Ort als eine Wiedergängerin von Vittoria und hinter beiden Frauen steht, gewissermaßen als Urbild des Grauens, die Tante.“¹⁸

Hilga wird als eine Felix gegenüber nicht gerade liebevolle Person dargestellt. Gerade in kritischen Momenten ist sie nicht für Felix da, sondern wendet sich von ihm ab.¹⁹ So verbündet sie sich mal mit Vittoria, mal mit Radegund, mal mit Lois Lubits. Diese Verbindung mutet höchst ironisch an, interessierte sich der Schürzenjäger Lubits doch zuvor für Charlotte.

7.2.2 Forced Feminization

Die Einkleidung des männlichen Protagonisten als Frau und Dienstmädchen verändert den Status des Mannes im privaten und öffentlichen Leben. Die Umkleidung wird von außen verfügt, und zwar von einer dominanten und respekt einflößenden Frau. Der Mann fügt sich – zumindest temporär – in die geforderte Rolle. „Dieser Vorgang ist über die hier dargestellten literarischen Gestaltungen hinaus als erotische Spielart unter der Bezeichnung ‚forced feminization‘ bekannt.“²⁰

Die Forced Feminization äußert sich darin, dass eine dominante Frau das devote männliche Gegenüber zum Wechsel der Geschlechterrolle zwingt. Er wird in Frauenkleider gesteckt, seine Sprache und sein Auftreten werden von der Frau bestimmt. Man kann hier von einer symbolischen Entmannung sprechen. Diese Entmannung wird durch Attribute wie stereotype Kleidungsstücke untergeordneter Frauenrollen wie in Felix' Fall die Dienstmädchenuniform und einschränkende, einengende Kleidungsstücke wie Ketten und Mieder unterstrichen. Eindeutige Namensgebung, Naming, zeugt ebenso von einer klaren Hierarchie.²¹

Die symbolische Entmannung deckt sich mit der Entmannung, die Felix Golub durch seine Desertion erfährt. Denn nicht von ungefähr kommt die Beteuerung der Heimgekehrten am Narrenball, sie hätten im Krieg *„ihren Mann gestanden“*, während Felix sich feig, verweichlicht und schwach davor drückte. „Deserteure galten als ‚Volksschädlinge‘, ‚minderwertig‘, ‚moralisch verkommen‘ und ‚asozial‘.“²²

¹⁶Fritsch, S 86.

¹⁷Vgl. Alker 2007, S 197.

¹⁸Ebd. S 203.

¹⁹Vgl. ebd. S 204.

²⁰Ebd. S 159.

²¹Vgl. ebd. S 159.

²²Atze, Marcel und Hermann Böhm (Hgg.): „Wann ordnest Du Deine Bücher?“ Die Bibliothek H. C. Artmann. Wien: Wienbibliothek im Rathaus 2006. S 111.

„Wir sollen uns niemals schämen, [...] daß wir. Stolz darauf sein! Wir haben jeder unseren Mann gestellt. Das kann uns niemand nehmen. Es hat keine Alternative gegeben, Kameraden. Das Los der Deserteure ist zu allen Zeiten ein trauriges. Dagegen polemisieren wir nicht, das wissen wir.“²³

Vittoria tritt erhaben auf, stets mit einem Plan im Kopf, den sie skrupellos verfolgt. Die Forced Feminization führt sie konsequent und mit einem klaren Ziel vor Augen durch. Dabei scheut sie nicht vor der Anwendung brutaler Mittel zurück. Vittoria hat eine unleugbare Machtposition inne. Schon ihr Name bedeutet „die Siegerin“. Durch ihren Titel besitzt sie gesellschaftliches Ansehen. Ihr Beruf hat symbolische Machtwirkung: sie fertigt Mieder an und „[m]ittels des Mieders bezwingt Vittoria Felix – sie setzt einen gewalttätigen performativen Akt, als sie ihm das Korsett anlegt – und macht ihn so zur Frau.“²⁴

„Ich nehme die Bestrafung in meine Hände, Gott wird mir verzeihen. Ich folge einem alten Gesetz wehrhafter Völker: der Feigling wird in Frauenkleider gesteckt.“²⁵

In dieser Schlüsselszene begeht Vittoria einen gewaltigen (und gewalttätigen) performativen Akt: Sie macht Felix zu Charlotte. Dabei bezieht sie sich einerseits auf eine göttliche, andererseits auf mythologische Instanz. Sie beruft Gott selbst und rechtfertigt ihre Handlung durch ihn, stellt sich dadurch auf eine hierarchisch sehr hohe Ebene, die sie auch im weiteren Verlauf der Handlung beibehält.

„[...] die Baronin [...] gab ihrer Begleiterin eine Ohrfeige. In einem Biedermeiersalon wurde Charlotte eröffnet, daß sie erstens ein Saumensch sei, zweitens Stubenarrest habe, drittens ab morgen früh weibliche Handarbeiten lernen müsse, viertens kochen, fünftens überhaupt alle Griffe im Haus, sechstens und wichtigstens ordentliches Auftreten und ferner siebentens, wenn dies wenigstens einigermaßen klappe, zu Raimund Wazurak a) als Hausgehilfin, b) als Konkubine und c) als Alibi komme.“²⁶

Fasching ist nicht der erste Text, in dem Fritsch einen Mann aufgrund des Beschlusses einer Frau in Frauenkleidern auftreten lässt. Die Kleidung hat dabei mehrere Funktionen: sie relativiert einerseits die männliche Vergangenheit des Protagonisten und schränkt andererseits seine Handlungsmöglichkeiten und Bewegungsfreiheit ein. „Die Kleidung ist Mittel der Unterdrückung, derer sich beide Beteiligten bewusst sind.“²⁷

Die Frauwerdung wird, geschichtlich betrachtet, oft an passiven Vorgängen festgemacht: An der ersten Periode, an der Ausprägung von Hüften und Brüsten oder am Ablegen kindlicher Dinge.²⁸ Im Fall Felix trifft die passive Frauwerdung zu, indem

²³Fritsch, S 99.

²⁴Wiedlack, S 152.

²⁵Fritsch, S 45.

²⁶Ebd. S 50.

²⁷Alker 2007, S 157.

²⁸Vgl. Garber, S 94.

er von Vittoria in Frauenkleider gesteckt wird. Ihr Wille geschieht und Felix wird nach ihrer Idee und ihrem Plan zur Frau. Er bleibt passiv, ordnet sich unter und empfängt die ihm zuge dachte Rolle.

Die Mannwerdung hat hingegen in vielen Kulturen und Kontexten etwas mit einer Initiation zu tun: Mit Krieg, mit der sexuellen Initiation, mit Jagen oder Schießen, mit einem Kampf, oft einem mit der Natur ums nackte Überleben. Angeblich gilt im Kontext der Mafia der erste Mord, den ein Mann begeht als Ritus der Mannwerdung.²⁹ Auch Felix erfährt seine Mannwerdung durch die (hetero)sexuelle Initiation.

Im Roman steht also eine aktive Mannwerdung einer passiven Frauwerdung gegenüber. Felix wird zur Frau gemacht und er wird zum Mann.

7.2.3 Naming

Die Art und Weise, wie Vittoria Felix anredet, wechselt sehr schnell von dem zu Beginn respektvollen, distanzierten und förmlichen „Sie“ zum „du“ und unmittelbar an die Verkleidung anschließend von „stolzer Knabe“ zu „mein Kind“.

Diese Benennung Felix', die stets von oben herab erfolgt, ist ein Teil von Vittorias gewalttätiger Sprache. In der Art und Weise, wie sie spricht, steckt sehr viel Gewalt, Macht und Überlegenheit. Des Öfteren ist die Art, wie sie Charlotte Dinge androht ebenso verletzend oder vielleicht sogar noch verletzender, als körperliche Gewalt.

„[...] du wirst heute arbeiten, daß du auf allen vieren über die Brücke zurückkriechst. Wenn ich nicht zu faul wäre, würde ich dich verdreschen. Ich bin Katholikin, du lauwarmses Arschloch [...]“³⁰

Die sexuelle Beziehung, die Felix und Vittoria (interessanterweise erstmals unmittelbar nach dieser verbalen Auseinandersetzung) eingehen und auch die Gefühle, die dabei vielleicht eine Rolle spielen, ändern nichts an Vittorias dominanter Haltung Felix gegenüber. Sie zögert nicht, ihren Standpunkt klar darzulegen und mit Felix Abhängigkeit zu spielen. Sie genießt ihre Überlegenheit, kostet sie aus und hat sadistische Freude daran, Felix zu unterdrücken, ja sogar mit seinem Leben zu spielen. Dieses grausame Spiel baut sie auch in die eigenartige Liebesbeziehung ein, die die beiden führen.

„Du lebst von meiner Laune, pflege diese Laune und laß die anderen getrost sterben. [...] Wenn ich es dir befehle, meldest du dich auf der Kommandantur, um gehängt zu werden wie dieser degenerierte Dorftrottel. Hast du mich verstanden? Liebst du mich?“³¹

Naming findet ebenfalls statt, als Dr. Winiak Felix am Kameradschaftsball mit „Charlotte“ anspricht und ihn durch die Verniedlichungsform „Charlottchen“ noch dazu erniedrigt. Er fährt fort mit:

„Haben Sie, er beugte sich vor, noch immer eine Vorliebe für Damenbekleidung? Sie werden doch ein Späßchen verstehen. Bogoljub Winiak hat für alles Verständnis, ich könnte Ihnen ein Papierchen ausstellen, daß

²⁹Vgl. Garber, S 93.

³⁰Fritsch, S 66.

³¹Ebd. S 55.

*Sie auch öffentlich dürfen, ich bin der zuständige Arzt, jedem Tierchen sein Pläsierchen, demokratisch wie wir jetzt sind.*³²

Die Erniedrigung setzt sich fort, Felix wird nicht ernst genommen und sollte er sich zur Wehr setzen, wird er sofort als Spielverderber abgestempelt. Dr. Winiak inszeniert sich als der zuständige Arzt und betont dadurch erneut den Hierarchieunterschied zwischen ihm und Felix. Außerdem pathologisiert er Felix' Cross-dressing. Indem er es als ein „Pläsierchen“ bezeichnet, macht er es erstens lächerlich und stellt es zweitens als Perversion hin. Winiaks Unverfrorenheit geht noch weiter. Er wirft Felix vor, Lubits durch sein Cross-dressing gewissermaßen traumatisiert zu haben und äußert dies in einer frauenverachtenden Rede:

*„Er hat mir neulich erzählt, daß er durch Sie einen Tick bekommen hat. Er muß Damen vor dem Konsum ohne jede Takelage sehen. Stellen Sie sich diese Zores vor. Wo er doch ein Faible für virgines intactae hat. Prosit defloratio, pereat virginitas. Seien Sie froh, daß Sie eine 1a Stute haben, wenn Sie etwas damit anfangen können. Oral, anal? Jedenfalls anstrengend, oder nicht? Ihre erste Frau?“*³³

Winiaks obszöne Rede zeugt von Chauvinismus und Misogynie. Er bezeichnet die sexuelle Interaktion als „Konsum“ von Frauen, verdinglicht sie dadurch und macht sie wertlos und austauschbar. Außerdem deutet er Lubits' Partenophilie an, wenn er auf seine Vorliebe für Jungfrauen hinweist. Felix hält er immer noch Homosexualität vor, indem er nach Details seiner Sexualpraktiken fragt und annimmt, dass diese keine vaginale Penetration implizieren. Hilga bezeichnet er als „1a Stute“, was wohl positiv gemeint ist, aber nicht gerade von Respekt spricht. Außerdem unterstellt er Felix implizit Komplikationen in seinem Sexualleben mit Hilga, indem er sein Begehren für Frauen und seine Potenz anzweifelt.

7.2.4 Folterung

Als Hilga und Felix das Heimatmuseum besuchen, in dem Radegund ihnen eine Privatführung gibt, erreicht die körperliche Gewalt gegen Felix einen Höhepunkt. Waren die Beleidigungen und Erniedrigungen bis jetzt hauptsächlich verbaler Natur, so wird ihm in der Szene im Heimatmuseum tatsächlich Folterung angetan.

Alles nimmt den Ausgangspunkt darin, dass Felix von Hilga aufgefordert wird, eine Truhe zu öffnen, die bei seinem Versuch, den Deckel zu heben, zu Bruch geht. Ein Krug zerbricht dabei ebenso und diese dunklen Vorzeichen nimmt Felix bereits zum Anlass, die Führung im Museum abbrechen zu wollen, um draußen auf seine Verlobte zu warten. Die beiden Frauen reagieren ungehalten, schimpfen mit Felix wie mit einem ungezogenen Kind und kommen zu der Lösung, ihn in ein Doppelbrett zu stecken und auf diese Weise gefesselt durch das Museum zu führen, damit Felix – in seiner Bewegungsfreiheit eingeschränkt – nichts mehr kaputtmachen kann. Felix erfährt die Verfremdung der Umgebung am eigenen Leib und „nicht zuletzt durch eine die Menschenwürde verletzenden Behandlung.“³⁴

³²Fritsch, S 101.

³³Ebd. 55.

³⁴Schimpl, S 76.

„Also wissen Sie, Radegund, jetzt habe ich genug, sagte Felix. Wir sind nicht im KZ.“³⁵

Felix versucht nach wenigen Worten des Widerspruchs, die gewaltvolle Behandlung hinzunehmen, indem er sie als Experiment ansieht oder als Prüfung, die er bestehen muss, damit er in die Stadtgemeinschaft aufgenommen wird. Der Bezug zu einem Initiationsritus, der quasi als Männlichkeits-Test bestanden werden muss, liegt hier erneut nahe.³⁶ Nach geringem Widerstand lässt Felix sich fesseln und folgt den beiden Frauen widerstandslos in sein Verderben.

„Die sogenannte Schandgeige, Fräulein Pengg. Sie dient dazu, zänkische Personen am Pranger zur Räson zu bringen. Hilga kreischte Zustimmung. Warum war sie so laut?“³⁷

Bezeichnenderweise stammt das Gerät, das Felix als erstes angelegt wird aus der Stiftung der Baronin Pisani, deren Gatte (interessanterweise) Folterinstrumente gesammelt hatte. Als nächstes tritt der Museumsdirektor Lujo Warhejtl auf. Zu dritt bearbeiten sie Felix:

„Hilga zögerte nicht, die Schraube zu betätigen. Ich möchte doch bitten, sagte Felix und hatte an der anderen Hand ein Gerät, in das Radegund alle fünf Finger drückte. Der Görzer Handschuh, sagte sie und schraubte die geölten Metallschienen aufeinander zu. Nehmen Sie doch Platz, sagte Warhejtl und schubste den Delinquenten nach hinten. Felix kam auf einer Kante zu sitzen, die noch ärger einschnitt, als Warhejtl den Wintermantel zur Seite zog und den spitzwinkeligen Bock so hoch schraubte, dass Felix mit den Beinen den Boden nicht mehr berühren konnte.“³⁸

Als nächstes legen sie Felix eine Maske an, durch die er nicht mehr sprechen kann. Ihm wird somit auch der Kanal genommen, durch den er sein Befinden, sein Wollen, seine Schmerzen kommunizieren kann. Er wird stumm gemacht.

„Bemühen Sie sich nicht, Sie können keinen anderen Laut hervorbringen. Damit hat man Verleumder und Ehrabschneider wirkungsvoll bestraft. Die Züge von weiblicher Dummheit, Esel und Schwein treffen ins Mark der Eitelkeit. Wie Sie sehen, zwingt die Maske durch die nahe beieinander liegenden Schlöcher zum Schielen.“³⁹

Felix leidet sichtlich unter all den Gerätschaften, die an ihm ausprobiert werden. Ihm wird unleugbar Gewalt angetan und niemand, nicht einmal Hilga, hilft ihm dabei.

„Das Quietschen schwoll an, die Schmerzen an den Fingern und zwischen den Beinen ließen sich ohne Seufzer nicht mehr ertragen. Hilga hielt das Ganze nach wie vor für einen Spaß.“⁴⁰

³⁵Fritsch, S 153.

³⁶Vgl. Schimpl, S 76.

³⁷Fritsch, S 153.

³⁸Ebd. S 157.

³⁹Ebd. S 158.

⁴⁰Ebd. S 158.

Den Gipfel der Erniedrigung erreicht Felix dann, als ihm die Instrumente wieder abgenommen werden und er dazu genötigt wird, eine Stellungnahme zu unterschreiben, in der er beteuert, dass er damals im Krieg nicht die Stadt vor der Zerstörung gerettet habe und er sein Leben Vittoria und einigen anderen Dorfbewohner_innen verdanke. „Die Rettung der Stadt wird verkehrt. Und um das Maß der eigenen Schuld zu verschleiern, erpreßt man Felix mit dem Tod Kobielskis und fordert Dankbarkeit für die damalige Rettung.“⁴¹

7.2.5 Zwischen Freiheit und Gefangenschaft

„Felix stand zwischen ihnen, frei und gefangen, freigegebenes Mitglied des Gottesvolks vor der Andacht.“⁴²

Die Namensgebung der Figuren im Roman scheint nicht zufällig. Der kroatische Name *Golub* ist mit Taube zu übersetzen.⁴³ Die Taube kann für Freiheit stehen, eine Freiheit, nach der Felix strebt, die er aber nie richtig erreicht; ganz im Gegenteil, am Ende des Romans scheint er geradezu *vogelfrei* zu sein, als die wild gewordene Faschingsmeute nach seinem Leben trachtet. Außerdem symbolisiert die Taube in christlich-religiöser Hinsicht den Heiligen Geist.

„Freiheit und gleichzeitig Gefangenschaft charakterisieren Felix’ Situation; seine Freiheit wird zur ‚schrecklichen Freiheit‘, als er Vittoria entrinnt und den Tod Kobielskis verantworten muß. Auch seine Rückkehr in die Stadt meint Felix aus freiem Willen angetreten zu haben. Er meint sich freiwillig der Gesellschaft zu stellen und jederzeit aus freiem Entschluß das ‚Experiment‘ abbrechen zu können. Er glaubt, freiwillig mitzuspielen, während er längst schon wieder Objekt geworden ist.“⁴⁴

Felix’ Zustand divergiert zwischen Freiheit und Gefangenschaft. Die Freiheit, die er sich von seiner Desertion erhofft, mündet in eine noch schlimmere Abhängigkeit und Gefangenschaft, als er sich vorstellen konnte.⁴⁵ Resigniert resümiert Felix am Ende:

„ich bin desertiert von den Männern zu den Mädchen ... von den Mördern zu den Narren“⁴⁶

7.3 Sado-Masochismus

Die Machtverhältnisse, in die Felix gerät, stehen oft in einem sexuellen Kontext. Allen voran tritt Vittoria mit einer Macht und Dominanz auf, die nicht zuletzt durch metaphorisch aufgeladene Attribute und ihre oft obszöne Ausdrucksweise an eine Domina erinnert:

⁴¹Schimpl, S 91.

⁴²Fritsch, S 114.

⁴³Vgl. Schimpl, S 86.

⁴⁴Ebd. S 90-91.

⁴⁵Vgl. ebd. S 82.

⁴⁶Fritsch, S 238.

„Sie ist eine Regentin von Natur, eine Königin von Montenegro, die es in diese Gegend verschlagen hat. Ihren Mann hat sie mit der Reitpeitsche traktiert [...]“⁴⁷

„Ich habe in Ischl auf den Tischen getanzt im Weltkrieg Numero Eins, die Herren haben Sekt aus meinen Schuhen gesoffen und aus den Sektgläsern meine Pisse.“⁴⁸

Die Reitpeitsche, Schuhfetischismus und der Genuss von „Natursekt“ deuten auf eine einschlägige sexuelle Vorliebe hin. Mit Bachtin lässt sich hier eine Parallele ziehen zu seiner Konzeption des grotesken Leibes. Er bezeichnet die wesentlichen Ereignisse als Akte des Körper-Dramas. Diese sind „Essen, Trinken, Ausscheidungen (Kot, Urin, Schweiß, Nasenschleim, Mundschleim), Begattung, Schwangerschaft, Niederkunft, Körperwuchs, Altern, Krankheiten, Tod, Zerfetzung, Zerteilung, Verschlingung durch einen anderen Leib“⁴⁹ Das Besondere an diesen Körper-Dramas ist, dass sie sich an der Grenze von Leib und Welt vollziehen. „In allen diesen Vorgängen des Körper-Dramas sind Lebensanfang und Lebensende untrennbar ineinander verflochten.“⁵⁰

Diese Verbindung von Anfang und Ende, von Leben und Tod, hält auch in Bachtins Karnevalstheorie Einzug, wenn er die Erhöhung und Erniedrigung des Karnevalskönigs beschreibt. Dies wird im Kapitel *Der Herr Fasching* noch eingehender behandelt.

Interessant an den von Bachtin beschriebenen Vorgängen des Körper-Dramas ist, dass beinahe alle im Roman vorkommen: Fialas Verschlingen von Nahrung, Vittorias Bekenntnis ihrer Vorliebe für „Natursekt“, Felix' Schwitzen in der Grube, die pikanten Szenen des Koitus, die oftmalige Emphase Vittorias alternden Körpers, der Vergänglichkeit andeutet, die Hinrichtung Kravogls. Die Groteske der Leiber wird somit deutlich und unleugbar. Die Benennung dieser Körperakte in der Literatur war lange Zeit ein Tabu und hält erst in der Neuzeit Einzug in den Literaturkanon. Körpervorgänge wie Befruchtung, Schwangerschaft und Geburt zeugen von der Unfertigkeit und Nichtabgeschlossenheit des Leibes und weisen nach innen, in das innerleibliche Leben.⁵¹

Weiters wendet Vittoria Gewalt gegen Felix an. Diese äußert sich bereits verbal, auch das Abhängigkeitsverhältnis, in dem sich Felix Vittoria gegenüber befindet, ist mit Gewalt aufgeladen. Und Vittoria genießt es, die Machtposition inne zu haben. Sie genießt es auch, Felix zu unterdrücken, mit ihm zu spielen, ihn zu „dressieren“. Dabei scheut sie nicht davor zurück, handgreiflich zu werden, um das zu kriegen, was sie will.

„Vittorias Leib rutschte vor, der Kopf sank zurück in den Plüsch, die Finger griffen ins Kleid, hoben es auf, die Schenkel öffneten sich, Felix spürte seinen Kopf nach vorn gezerrt, näher an das haarig klaffende Maul
– ⁵²

⁴⁷Fritsch, S 62.

⁴⁸Ebd. S 64.

⁴⁹Bachtin, S 17.

⁵⁰Ebd. S 17.

⁵¹Vgl. ebd. S 20-21.

⁵²Fritsch, S 18.

Vittoria zerzt Felix' Kopf nach vorne, sie wird handgreiflich gegen ihn und versucht, ihn zu sexuellen Handlungen zu nötigen. Der Fokus bleibt wie so oft auf Felix' Kopf und Nacken, der „*stärker geblieben war*“. Die Wortwahl „*haarig klaffendes Maul*“ deutet auf eine aggressive, negative und furchterregende Stimmung hin. Die Verfremdung, die in dieser Bezeichnung mitschwingt ist auch ein Merkmal des Grotesken, worauf ich in späteren Kapiteln noch zu sprechen komme.

„Transvestitischer Fetischismus [...] tritt oft in Verbindung mit anderen Paraphilien auf, etwa Sadismus oder Masochismus. Eine besonders gefährliche Form des Masochismus stellt die Hypoxyphilie dar, bei der sexuelle Erregung durch Sauerstoffdeprivation erreicht wird. Diese Einzelheiten sind nicht primär Bausteine eines Fritsch-Psychogramms, sondern schärfen den Blick für die Analyse der Texte. Würgefantasien in Färsching, Serviermädchenkleidung in *Katzenmusik*, Mieder, Kleidung und Schmuck, Sauerstoff- und Freiheitsentzug sind Bestandteile eines Phänomens, das über den Einzelfall hinaus dargestellt, reflektiert und analysiert wird.“⁵³

Diese Hypoxyphilie wird an mehreren Stellen angedeutet: Im Fokus auf Felix' Hals, die Perlenkette, die Hundeleine und die mehrmalige Betonung, dass ihm die Luft knapp würde. In dem metaphorisch aufgeladenen Mieder, das Felix einschnürt, ihn in seiner Bewegungsfreiheit einschränkt und ihn schwer atmen lässt. Im Akt des Cunnilingus, in dem Felix nach Luft schnappt. Im Anlegen der Foltermaske im Heimatmuseum, das ihn nur noch durch die Nase atmen lässt. Und zu guter Letzt in der Grube, dem Ausgangs- und Endpunkt des Protagonisten, dem ganz am Ende auch die Luft ausgeht.

7.4 Hündische Existenz

„[...] *schau nicht wie ein angestochenes Kälbchen. Glaubst du, ich habe nicht anderes zu tun, als mich mit deiner Dressur zu beschäftigen?*“⁵⁴

Im Laufe des Textes werden Menschen immer wieder mit Tieren verglichen, zum Beispiel dann, wenn von Radegunds „Geierschnabel“ die Rede ist,⁵⁵ oder wenn Vittoria wieder einmal von Felix' „Dressur“ spricht. Schon Michail Bachtin weist auf dieses literarisch durchaus verbreitete Phänomen hin: „Die Vermengung menschlicher und tierischer Züge ist tatsächlich eine der ältesten Formen der Groteske.“⁵⁶ Unter Groteske wird eine Verfremdung bzw. Entfremdung verstanden. „[...] das, was uns nahe und vertraut war, [wird] plötzlich fremd und feindlich. Unsere Welt verwandelt sich plötzlich in eine fremde Welt.“⁵⁷ Weiters stellt Bachtin eine Parallele zwischen der Nase und dem Phallus dar. Ihm zufolge vertritt die Nase den Phallus.⁵⁸ Diese These erscheint im Roman stets an den Stellen interessant, wenn Radegunds Nase betont wird, indem sie als „Geierschnabel“ bezeichnet wird. Und

⁵³ Alker 2007, S 167.

⁵⁴ Fritsch, S 58.

⁵⁵ Vgl. Schimpl, S 75.

⁵⁶ Bachtin, S 15.

⁵⁷ Ebd. S 26.

⁵⁸ Vgl. ebd. S 15.

dieser Vergleich wird durchaus mehrmals herangezogen. Radegunds herrisches Auftreten wird durch das phallische Symbol ihrer markanten Nase verstärkt. Groteske Assoziationen mit der Tierwelt haben eine stark abwertende Funktion.⁵⁹ Schimpl führt mehrere Beispiele dafür an:

- „Ihre Schweinsrüssel haben ihnen gefallen“ (S 25)
- „die Brüste blaß hängende Euter“ (S 64)
- „schlenkernde Euter“ (S 68)
- „ein weißer Polyp mit blubberndem Loch, seine Fangarme kommen zur Ruhe“ (S 69)
- „der scharfgesichtige Raubvogel Radegund“ (S 88)

Bachtin hat für die Logik der Betonung gewisser Körperteile eine schlüssige Erklärung parat. Ihm zufolge gibt es groteske und nichtgroteske Teile des Körpers. Zu den nichtgrotesken zählen zum Beispiel Arme, Beine, Gesicht oder Augen.

„Die künstlerische Logik der grotesken Gestalt ignoriert also die verschlossene, ebennmäßige und taube Fläche des Leibes und fixiert nur das Hervorstehende, seine Schößlinge und Knospungen, sowie seine Öffnungen, das heißt: nur das, was über die Grenzen des Leibes hinausgeht oder aber in die Tiefen des Leibes hineinführt.“⁶⁰

Am auffallendsten unter all diesen grotesken Vergleichen mit der Tierwelt, die den Roman durchziehen, ist jedoch die Parallele zwischen Felix und dem Hund. Es handelt sich um eine Analogie, die immer wieder durchscheint. Sie nimmt ihren Ausgangspunkt an der Stelle, als Felix nach seinem gefassten Entschluss zur Desertion die Militäruniform ablegt.

„Dieser erzwungene Kleidertausch zur vorgeblichen Rettung des Deserteurs scheint notwendig, weil Felix die versprochenen Zivilkleider in der Hundehütte nicht findet, und doch wird diese leere Hundehütte zum Ausgangspunkt für seine hündische Existenz, zu der ihn die Baronin zwingt.“⁶¹

Diese „hündische Existenz“ findet in mehreren Stellen des Romans Ausdruck: Das Anlegen der Leine am Faschingsball, das Bellen unter der Maske im Heimatmuseum, Radegund, die Felix zu ihrem „Schoßhündchen“ machen will und immer wieder der Fokus auf Felix’ Hals und Nacken, um den ein Halsband gelegt wird.

Doch wann beginnt die hündische Existenz Felix’ wirklich? Hackl verortet ihren Ausgangspunkt in der leeren Hundehütte zu Beginn des Romans. Von dort aus beginnt Felix’ Leben unter den Fittichen Vittorias: seine Zähmung gefolgt von seiner Erziehung und Dressur. Felix wird durch Bestrafung und Belohnung auf Gehorsamkeit gedrillt und konditioniert auf Nougatbonbons.

⁵⁹Vgl. Schimpl, S 77.

⁶⁰Bachtin, S 17.

⁶¹Hackl, S 321.

„Vittoria unterzieht ihn einer Dressur, die in ihrer Raffiniertheit ihresgleichen sucht, selbst in der an quälender Sexuaität und sadistischen wie masochistischen Episoden bestimmt nicht armen österreichischen Literatur“⁶²

Des Öfteren ist von „Dressur“ die Rede, sowohl im Roman als auch in der Sekundärliteratur. Alker betont die Wichtigkeit des Belohnungsaspekts. Vittoria korrumpiert Felix dadurch.⁶³ Gleich zu Beginn des Romans füttert Vittoria erst den Papagei Pilsudski und wendet sich dann Felix zu.

*„Willst du auch ein Bonbon? [...] Halte mich nicht für elegisch und mach den Mund auf. Er gehorchte. Vittoria sagte: Ich hätte dich in jenem Frühjahr zu meiner Hauskatze machen sollen. Kastrierte Kater sind anhänglich und haben keinerlei Kummer. [...]“*⁶⁴

Vittoria behandelt Felix wie ein Tier. Sie vergleicht ihn mit einem Kater und spricht sogar von Kastration. Dadurch untermauert sie ihre uneingeschränkte Machtposition und ihre Überlegenheit über Felix. Die Tatsache, dass Vittorias Bonbons nach Nougat schmecken, das Felix auf der Zunge zergeht, deutet auf einen Zusammenhang mit den sexuellen Begegnungen der beiden hin.

*„Du magst doch Bonbons, mein Kind. Sie zog ihn nieder, er war zu keinem Widerstand fähig [...] Die Lippen in faulendem Seegras, Nougat auf der Zunge, war der Schoßhund im Schraubstock gefangen.“*⁶⁵

An einer anderen Stelle wird Felix gezüchtigt. Als sich Felix für die Polin Fela einsetzt, wird ihm ebenso wie ihr der Kopf geschoren und die beiden werden gegenüber voneinander in eine Auslage gesetzt.

*„Aus dem Kleiderkasten trat Vittoria mit einer Hundspeitsche, sie sagte lachend: Ihr Täubchen kommt in Käfige, wie Pilsudski einen hat.“*⁶⁶

Als Felix später wieder in der Grube sitzt, denkt er über die Freiheit nach, die er in den Wäldern verortet und er stellt fest, dass die Stadt ihn einengt. Er kommt zu dem Schluss, dass er in seiner hündischen Existenz gefangen ist.

*„Abhauen in die Wälder, Fela nicht zu suchen wie ein schnüffelder Hund, dessen Halsband sich langsam enger schnürt, von selber, die Eigenbewegung macht das, es zieht niemand zu. Sie haben mich mit einem Hundehalsband geschmückt. Statt der Leine hängt ein Medaillon im verchromten Ring.“*⁶⁷

Das Heimatmuseum, ein Tiefpunkt von Felix' Niederstatus und Demütigungen, die in Folterungen münden, erreicht Felix bereits hündisch kriechend auf allen Vieren, verloren gegangen ist sein aufrechter Gang.

⁶²Tanzer, S 44.

⁶³Vgl. Alker 2010, S 251.

⁶⁴Fritsch, S 19.

⁶⁵Ebd. S 68.

⁶⁶Ebd. S 121.

⁶⁷Ebd. S 143.

„Er stolperte, blieb zurück, tastete sich höher, ärgerlich über sein Stolpern, Tasten und Zurückbleiben. [...] Er sah überhaupt nichts mehr, er mußte sich seinen Händen anvertrauen, den Fingern als Fühlern, den Handflächen. Auf allen vieren kroch er die Spirale nach oben.“⁶⁸

Ein bisschen ahnt Felix, dass der Besuch im Museum für ihn nicht gut enden wird. Dennoch lässt er sich lange dort festhalten und verbleibt an dem Ort des Unheils. Nach den Folterungen ist er mit Radegund alleine, die plötzlich versucht, sich an ihn heranzumachen.

„Bist du auch Hilgas Schoßhund, fragte Radegund.“⁶⁹

Sie spielt damit auf die Dominanzverhältnisse an, in denen sich Felix Vittorias Willen untergeordnet hat. Offenbar weiß Radegund Bescheid über Vittorias „Erziehungsmaßnahmen“ und über das sado-masochistische (Abhängigkeits-)Verhältnis, das die beiden unterhielten. Sie ist schwer von Vittoria beeindruckt und möchte ihr nacheifern.

„Ich will wissen, wie Vittoria die Männer beherrscht hat, ich muß es wissen! Es ist eine Gemeinheit, wenn du jetzt gehst.“⁷⁰

Felix versucht, sie zu beschwichtigen, doch Radegund versucht, ihn zu bezwingen, ihn zu dominieren. Sie befiehlt ihm zu bellen, gibt ihm Hundenamen, wird handgreiflich und beschimpft ihn.

„Das ist wahr, Fipsi. Kannst du bellen? Ich möchte dich bellen hören. Belle! Radegund nahm ein Lineal und zischte es durch die staubige Luft. Ich will, daß du Angst hast wie damals.“⁷¹

„Ich will, daß du mein Schoßhund wirst, hörst du? Sie setzte sich rittlings auf seine Brust. Ich bin nicht so alt wie Vittoria. [...] du bist ein Schoßhund, du machst, was ich will.“⁷²

„Besser nicht, besser nicht jaulen, wenn niemand da ist, es ist niemand da, es ist der Gefoppte allein an der Leine, wenn er jault wie ein Hund ...“⁷³

„[...] kusch kostümierter Hund, deine Herrschaft!“⁷⁴

⁶⁸Fritsch, S 150.

⁶⁹Ebd. S 165.

⁷⁰Ebd. S 166.

⁷¹Ebd. S 165.

⁷²Ebd. S 165.

⁷³Ebd. S 235.

⁷⁴Ebd. S 236.

7.5 Umkehrung

Ob und inwiefern Felix es schafft, sich zu emanzipieren und das Machtverhältnis, in dem er immer die untere Position einnimmt, zu bezwingen, soll in der Folge untersucht werden. Während des ersten Beischlafs mit Vittoria gelingt es Felix zumindest kurzfristig die Hierarchien umzudrehen und sich in eine erhabene Position zu begeben.

„[...] sie soll winseln, sie soll ihrem Hochmut abschwören, stotternd und lallend, [...] sie soll schreien und schweigen, sie furzt und jault, die Dressur des Opfers ist aus, dressiert wird die Dame [...]“⁷⁵

Für Felix bildet dieser erste Beischlaf einen wichtigen Schritt im Prozess seiner Mannwerdung. Essentiell für ihn ist, dass es sich um einen heterosexuellen Koitus handelte. Das Verhältnis von Dominanz und Unterwerfung wurde – zumindest in Felix Vorstellung – im Sexualakt umgekehrt.

„[...] sie ist die Zofe ihrer Zofe geworden [...]“⁷⁶

Diese Umkehrung ist für Felix eine Genugtuung und führt dazu, dass er die darauffolgende, wiederum dominierende Behandlung gelassen erträgt. Er scheint durch die sexuellen Freuden für kurze Zeit ausgesöhnt zu sein mit der Welt und mit Vittoria. Kurzfristig kommt es auch zu einer Verklärung der Angebeteten.

„[...] ich liebe sie, weil ich es kann [...] Ich habe ihr Unrecht getan. [...] Wo gibt es im sechsten Kriegsjahr sonst so gepflegte Hände wie die Vittorias? Sie ist wieder jung, eine Prinzessin in der Verbannung [...] Sie ist allem gewachsen [...] Ich liebe Vittoria [...]“⁷⁷

Zu einer Machtumkehr kommt es neben den sexuellen Abenteuern von Felix und Vittoria, als Felix nach der Besichtigung des Heimatmuseums die Geduld verliert. Mehrere Personen, allen voran Vittoria, gehen auf einmal auf Felix los, doch diesmal wehrt sich Felix plötzlich.

„Felix erwischt sie vor der Brust, stieß sie in die Pölster, stieß mit den Knien, versuchte die Meute abzuschütteln, drehte sich, hatte lange genug passiv an diesem Hexensabbat teilgenommen – da stand er wieder, da lag Vittoria; lag zusammengekrümmt auf dem Boden, ihre Frisur verschoben, auf der Stirn eine Platzwunde vom Fall auf eine der Kugeln, ein altes Weib, umkniet von Hilga und Radegund.“⁷⁸

Obwohl beim Lesen dieser Passage Mitgefühl mit dem Protagonisten aufkommt, dem man Eigenermächtigung vergönnt und Notwehr zugesteht, endet sein Aktivwerden erneut in einer Katastrophe: Vittoria liegt bewusstlos am Boden, ringt mit dem Leben und alle Beteiligten nehmen Felix seine Gewalttätigkeit übel – ungeachtet der Gewalt, die ihm zuvor angetan wurde. Selbstverständlich ist es im Anschluss wieder an Felix, sich zu entschuldigen, sich demütig und reumütig unterzuordnen. Felix, das personifizierte schlechte Gewissen.

⁷⁵Fritsch, S 68-69.

⁷⁶Ebd. S 70.

⁷⁷Ebd. S 70-71.

⁷⁸Ebd. S 164.

„Du bist in Gefahr, noch einmal alles falsch zu machen, weil du die Zeichen übersiehst, die dir gegeben werden, geh in dich, bereue, bekenne, noch bin ich am Leben, noch lebt Raimund.“⁷⁹

Bachtin zufolge kommt es im Karneval vermehrt zu Umkehrungen von Hierarchien. Diese Umkehrung ergibt sich dadurch, dass der Karneval das ganze Volk erfasst. Das Zusammentreffen des Karnevalsvolks findet auf dem öffentlichen Festplatz statt, inmitten einer Karnevalsmenge, wo sich Leiber verschiedensten Alters und verschiedenster sozialen Stellung berühren und nahekomen. In diesem Moment, so Bachtin, wird jeglicher irdischer Herrscher, die Mächtigen der Erde und überhaupt alles, was knechtet und begrenzt, besiegt.⁸⁰

⁷⁹Fritsch, S 178.

⁸⁰Vgl. Bachtin, S 37.

8 Vittoria

„Die dominante Frau zwischen mehreren Männern, die unentscheidbare Mehrdeutigkeit von Leidensdruck und Anziehung, die Marienerscheinung, die mit der hassgeliebten Frau verbunden wird, die Ambivalenz von Flucht und Vergessen.“¹

Dass Vittoria eine mächtige und einflussreiche Frau ist, wurde in den vorangegangenen Kapiteln bereits zur Genüge dargelegt. In der Folge möchte ich noch zwei Dimensionen im Zusammenhang mit Vittoria thematisieren. Einerseits die phallischen Symbole, mit denen sie auftritt, allen voran das Lorgnon und die Pistole. Andererseits möchte ich ihre Weiblichkeit analysieren und etwaige Berührungspunkte mit Joan Rivieres *Womanliness as a Masquerade* suchen.

8.1 Ihr Lorgnon

„Ihr Kleid lag knapp am Körper, sie ließ es hinaufrutschen, ihr Haar leuchtete, mit schlanker gewordenen Fingern hielt sie das Lorgnon.“²

Marjorie Garber schreibt in ihrem Werk „Vested Interests“ ausführlich über Crossdressing und dessen Entwicklung im Laufe der Geschichte. In dem Kapitel *Le monocle de ma tante* weist sie auf diverse Attribute, „visual icons“, des transvestitischen High Styles im Paris der 1920er Jahre hin. „The tuxedo, the cigarette, the cropped haircut, and the monocle are the most recognizable and readable signs of the lesbian culture of Paris.“³

Als Artefakt kann das Monokel im übertragenen Sinne als „Phallus“ im Lacan’schen Sinne verstanden werden denn nach Lacan hat der Phallus nichts mit dem anatomischen Penis zu tun. Dennoch: „It can be put on (inserted in the eye socket) or taken off, left to dangle, propped up imperiously as a sign of attentiveness.“⁴ Das Monokel steht gleichzeitig für (Seh-)Schwäche und für (soziale) Macht.

„An indication at once of supplement and lack, both instrumental and ornamental, connoting weakness (in the eye) and strength (social position, as well as class and style) [...]. Simultaneously a signifier of castration (detachable, artifactual, made to be put on and taken off) and of empowerment, the monocle when worn by a *woman* emphasizes, indeed parodies, the contingent nature of the power conferred by this instrumental ,affection.“⁵

¹ Alker 2007, S 159.

² Fritsch, S 16.

³ Garber, S 153.

⁴ Ebd. S 154.

⁵ Ebd. S 154.

In Bezugnahme zu Freud schwenkt Garber in ihrer Analyse weiter zu dem Lorgnon, einem doppelten Sehglas auf einem Stab. Sie nennt das Lorgnon die feminine Variante des Monokels. Doch trotzdem unterstreicht Garber erneut den abnehmbaren Charakter der beiden Geräte.⁶

Vittoria hantiert während der ersten Wiederbegegnung mit Felix mit einem Lorgnon. Erst hält sie es in der Hand, dann lässt sie es los, verliert es scheinbar unabsichtlich.

„Das Lorgnon fiel herunter, die freigewordene Hand berührte die Schenkel des Besuchs, die andere folgte.“⁷

Vittoria benutzt das Lorgnon, um Felix zu berühren, um sich ihm sexuell anzunähern (auch um ihn zu sehen, vielleicht um ihn zu *erkennen* im biblischen Sinn). Das Lorgnon bezeugt Vittorias hohen sozialen Status, ihre Klasse und auch ihren Stil. Außerdem kann mit Lacan argumentiert werden, dass Vittoria dadurch ihre maskuline Seite nach außen kehrt, indem sie das phallische Attribut *hat*.

Die Szene mit dem Lorgnon steht relativ am Beginn des Romans. Kurz zuvor hat Vittoria bei ihrer ersten Begegnung mit Felix ihm seine Pistole abgenommen. Sie nimmt Felix' Waffe mit einer Selbstverständlichkeit an sich. Sie spielt mit dem Revolver. Er steht ebenso für den Phallus. Die Tatsache, dass Vittoria Felix die Pistole wegnimmt, deutet eine Kastration an.

„Der General war tot. Seine Witwe erhob sich, die Pistole in der Hand. Felix wehrte sich gegen das Wackeln in den Beinen.“⁸

Vittoria hat die Hosen an. Sie steht ihrem verstorbenen Mann um nichts in Macht und Einfluss nach. Sie ist respekt einflößend. Auch Raimunds Leben kontrolliert sie, ebenso wie Felix'. Sie besitzt einen Schlüssel zu Raimunds Haus und erlaubt sich, dort aus- und einzugehen, wie es ihr beliebt.

8.2 Ihre Weiblichkeit als Maskerade?

„Sie besaß eiserne Nerven, sie war nicht nur schön, sie war klug und eine hervorragende Schauspielerin, die Witwe eines Generals.“⁹

Joan Riviere untersucht in ihrem Artikel *Womanliness as a Masquerade* Frauen in Machtpositionen und deutet deren Weiblichkeit psychoanalytisch. Einige ihrer Aspekte lassen sich gut auf Vittoria Pisani übertragen.

Riviere beginnt damit, ihren Fokus auf heterosexuelle Personen zu legen, die dennoch „strong features of the other sex“¹⁰ aufzeigen. Diese erste Charakteristik trifft schon einmal auf Vittoria zu, die als Generalswitwe die machtvolle Position ihres Mannes eingenommen hat und in der Kleinstadt regiert. Vittoria ist heterosexuell, sie begehrt Männer, tritt aber maskulin, aggressiv und herrisch auf. Riviere deutet

⁶Garber, S 154.

⁷Fritsch, S 17.

⁸Edb. S 43.

⁹Ebd. S 44.

¹⁰Riviere, Joan: *Womanliness as a Masquerade*. In: *The International Journal of Psychoanalysis* 10 (1929), S 303.

diese Aneignung von Attributen des „anderen Geschlechts“ als einen Ausdruck einer uns allen inhärenten Bisexualität.

In Anlehnung an Ferenczi, der behauptet, dass homosexuelle Männer ihr heterosexuelles Auftreten aus Angst vor ihrer Homosexualität übertreiben, stellt Riviere analog dazu die These auf, dass die Maske der Weiblichkeit (Womanliness) von dem Wunsch zeugt, ein Mann zu sein. Die Maske schützt die Frauen jedoch vor der Strafe der Männer.¹¹ Garber deutet diese Form der „Maske der Weiblichkeit“ als eine Art Cross-dressing: „[...] all women cross-dress as women when they produce themselves as artifacts.“¹² Riviere zieht als Beispiel einen Frauentypus heran, der privat und beruflich durchaus erfolgreiche Frauen beschreibt, die auch in jeglicher Hinsicht Weiblichkeit verkörpern:

„they maintain social life and assist culture; they have no lack of feminine interests, e.g. in their personal appearance, and when called upon they can still find time to play the part of devoted and disinterested mother-substitutes among a wide circle of relatives and friends.“¹³

Viele dieser Komponenten treffen auf Vittoria zu. Sie verkörpert eine kultivierte und soziale Frau, die in der ganzen Stadt bekannt ist und für ihren Geschmack und ihre Position geschätzt und geachtet wird. Ihre femininen Interessen drücken sich darin aus, dass sie Besitzerin des Miedersalons „Frauenheil“ ist. Sie lebt davon, Damenunterwäsche zu produzieren und zu verkaufen. Im weitesten Sinn „produziert“ sie auch Damen: Felix in erster Linie, doch auch Fela:

*„Wenn Sie auf mich hören wollen, dann bitte gefälligst, lümmeln Sie nicht so herum, in Mitteleuropa sitzt man als Weiblichkeit nicht verkehrt auf dem Sessel [...]“*¹⁴

Ein „Mutter-Substitut“ ist Vittoria zeitweise für Felix, vor allem in den etlichen Passagen, in denen sie als Mutter Gottes verklärt wird. Diese Vergleiche zeugen psychoanalytisch gelesen wiederum von Felix’ Ödipus-Komplexen.

Der These aber, dass sich Vittoria durch diese inszenierte Weiblichkeit vor der Strafe der Männer schützen wolle, kann ich nicht zustimmen. Sie ist eine derart mächtige und starke Frau, dass ich nicht glaube, sie hätte Angst vor irgendjemandem oder irgendetwas.

Anhand eines Beispiels führt Riviere vor, wie eine privat und beruflich durchaus erfolgreich Frau darunter leidet, ständig von männlichen Kollegen Bestätigung für das bekommen zu wollen, was sie macht. Riviere führt dies auf eine Ödipus-Situation zurück, in der die Frau sowohl in Rivalität mit ihrer Mutter steht, indem sie sexuelle Aufmerksamkeit von Männern sucht, als auch in Rivalität mit ihrem Vater, dem sie auf intellektueller Ebene gerecht werden möchte. Einerseits sucht diese Frau also Anerkennung für das, was sie tut, für ihre (intellektuelle) „Männlichkeit“, wenn man so will, in einer männlichen Welt. Sie tritt jedoch andererseits öffentlich durchaus

¹¹Riviere, S 303.

¹²Garber, S 49.

¹³Riviere, S 304.

¹⁴Fritsch, S 208.

feminin auf, flirtet und kokettiert mit ihren männlichen Kollegen. Eine psychoanalytische Erklärung für diese Verhaltensweise ist, dass das Kokettieren der Frau eine unbewusste Abwehr gegenüber der erwarteten Bestrafungen seitens der Männer für ihre intellektuellen Auftritte darstellt.¹⁵

In Zusammenhang mit ihrem Vater werden ihre öffentlichen Auftritte als Resultat der Kastration des Vaters gelesen: „The exhibition in public of her intellectual proficiency, which was in itself carried through successfully, signified an exhibition of herself in possession of the father’s penis, having castrated him.“¹⁶

Dass dies auf Vittorias Position übertragen werden kann, kann, so denke ich, zweifelsohne behauptet werden. Zwar ist nicht von ihrem Vater die Rede, wohl aber von ihrem verstorbenen Mann und von diversen anderen Männern, mit denen sie verkehrte. Ihr Auftreten suggeriert auf jeden Fall eine Macht und Stärke, die sie von ihrem Mann übernommen hat, denn nicht sie ist Generalin gewesen, sondern ihr Mann. Die Attribute, die für den Phallus stehen, wurden im vorangegangenen Kapitel beschrieben.

Auch, wenn dieser Artikel aus dem Jahr 1929 stammt, so ist die Kastrationsangst dennoch etwas, was in unserer Gesellschaft bis heute fortbesteht. So ist es für Männer bis heute schändlich, von einer Frau verprügelt zu werden, schwächer als eine Frau zu sein oder wie eine Frau zu laufen. Man(n) schämt sich dafür. Es untergräbt die Männlichkeit, es zeugt von einer Kastration, die die Frau durchgeführt hat, indem sie sich gegen den Mann auflehnt und ihn besiegt. Ebenfalls für dieses Phänomen sprechen umgangssprachliche Redensarten, die Personen den Penis/Phallus zu- oder absprechen (zum Beispiel „Eier haben“ bzw. „keine Eier haben“), je nachdem ob sie sich mutig verhalten oder nicht.

Die Angst vor Bestrafung für die Kastration führte die Frau laut Riviere also dazu, unter einer Maske von Weiblichkeit attraktiv auf Männer zu wirken. „Obviously it was a step towards propitiating the avenger to endeavour to offer herself to him sexually. [...] Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it [...]“¹⁷

Riviere geht auch auf die Frage nach dem Unterschied zwischen „Womanliness as a Masquerade“ und „genuine womanliness“ ein und stellt fest, dass es keinen Unterschied gibt. Demnach wird Weiblichkeit fast immer nur als Instrument der Angstvermeidung verwendet und nicht als Mechanismus sexueller Sinneslust.¹⁸

Erneut stellt sich hier die Frage, inwiefern Rivieres Modell auf Vittoria zutreffend ist. Meiner Meinung nach hat Vittoria keine Angst. Die Aufforderung zu sexuellen Akten geht von ihr aus, weil sie Lust darauf hat. Felix wird zu ihrem Lustknaben gemacht. Auf die Art und Weise wie Vittoria auftritt, ist ihre Weiblichkeit durchaus Mechanismus sexueller Sinneslust.

Joan Rivieres Überlegungen gehen sehr stark vom Männlichen aus und setzen es als Norm. Was aber ist nun Weiblichkeit? Bettine Menke formuliert: „Weiblichkeit“

¹⁵Vgl. Riviere, S 305.

¹⁶Ebd. S 305.

¹⁷Ebd. S 306.

¹⁸Vgl. ebd. S 306-307.

ist keine ‚natürliche‘ Kategorie; sie ist analogisch und metaphorisch konstituiert im Blick des Mannes und in Bezug auf ihn [...].¹⁹ Weiblichkeit gibt es also nur innerhalb der Opposition männlich/weiblich. Butler stellt auch umgekehrt fest, dass das männliche Subjekt von der weiblichen „Anderen“ abhängig ist.²⁰ Weiblichkeit ist das heimliche Gegenteil und die negative Reflexion von Männlichkeit.

„Der Blick auf die Frau, die Lektüre ‚der Frau‘ als Bild des die Identität bedrohenden Mangels produziert und bestätigt die eigene imaginäre Ganzheit und Identität mit sich selbst, die dann Männlichkeit heißt. Insofern hat ‚Weiblichkeit‘ eine phantasmatische phallische Funktion.“²¹

Diese Aussage erscheint auf den ersten Blick paradox, erklärt sich aber durch die Definition der Frau als penislos. Im Fall Vittoria:

„Raimund behauptet, ich wollte mich an jedem Masculinum rächen, weil ich keines besitze [...]“²²

¹⁹Menke, Bettine: Dekonstruktion der Geschlechteropposition. - das Denken der Geschlechterdifferenz. Derrida. In: Haas, Erika (Hg.): „Verwirrung der Geschlechter“. Dekonstruktion und Feminismus. München, Wien: Profil Verlag GmbH 1995. S 44.

²⁰Butler 2012, S 8.

²¹Menke, S 45.

²²Fritsch, S 130.

9 Sexuelle Orientierung

9.1 Vom anderen Ufer

„Die Straße stieg gegen die Brücke hin an. Kurz war die Brücke, kurz und schmal, eine gewöhnliche Brücke mit eisernem Gestänge, [...] Lächerlich kurz war die Brücke [...]“¹

Felix' Freund Raimund ist ein sehr widersprüchlicher Charakter. Er ist Vittoria ganz und gar verfallen und ihr hörig. Um ihr nahe zu sein, hat er sich ebenfalls in Frauenkleider stecken lassen und versuchte als „Friseur aus Ischl“ sie nicht zu verlieren. Sein Frauenbild ist herabwürdigend, doch Vittoria nimmt er davon aus.

„Psst! In meinem Haus wird Vicky Pisanič nicht beleidigt. Sie ist die Dame meiner Minne, du weißt nicht, was ich geopfert habe.“²

Dennoch ist er sich auch ihrer Grausamkeit bewusst und fasst seine Abscheu auch in Worte. Seine Auffassung der Geschlechterverhältnisse impliziert eine im Haushalt agierende Frau.³ In diesem Sinne nimmt er die Haushaltshilfe Charlotte gerne bei sich auf, was widersprüchlich ist, da er schließlich weiß, dass es sich dabei um Felix handelt. Im Dorf spielt Raimund eine Außenseiterrolle, er gilt als homosexuell und auch sein Haus ist von dem Vittorias durch eine Brücke getrennt, es befindet sich bezeichnenderweise *am anderen Ufer*. An diesem anderen Ufer kommt auch Felix alias Charlotte an. Die beiden Außenseiter sind somit vereint. Auch Felix wird später vorgeworfen, schwul zu sein.

Das Symbol der Brücke erscheint mir an dieser Stelle bezeichnend. Wie schon erwähnt verstärkt sie das Bild des schwulen Außenseiters Raimund, der vom anderen Ufer ist. Später kommt auch noch Felix hinzu. Die Brücke trennt sie von Vittoria.

Doch ich möchte noch einen anderen Aspekt ins Spiel bringen, nämlich den der *Überbrückung*. Durch Vittorias Hilfe gelingt in Raimunds Haus eine Überbrückung von Hindernissen. Felix' Hindernissen. Den Hindernissen eines jungen Deserteurs.

„Du bist gerettet, Felix! Bedanke dich bei der Baronin, sosehr du danken kannst. Sie erspart dir den Krieg, sie rettet dein Leben [...] Die Baronin Pisani hat unter Lebensgefahr, mit mir, zweimal die Brücke passiert.“⁴

Bezeichnenderweise findet auf der Brücke auch die Hinrichtung des Kriegsdeserteurs Kravogl statt. Während des von Felix eingefädelten Kapitulationsmanövers richtet sich Felix mit seinen Anhängern ebenfalls auf der Brücke ein, um dort auf die Befreiung zu warten.

¹Fritsch, S 15.

²Ebd. S 28.

³Vgl. Alker 2010, S 249.

⁴Fritsch, S 45-46.

9.2 Geschlecht und Begehren

Innerhalb der heterosexuellen Matrix setzt sich das Geschlecht zusammen aus anatomischen Geschlecht (*sex*), Geschlechtsidentität (*gender*) und dem heterosexuell bestimmten Begehren. Dabei fällt auf, dass das Geschlecht immer in einer Dichotomie, in Abgrenzung vom Anderen, verstanden wird. Ich bin in dem Maße eine Frau, in dem ich kein Mann bin. In dieses gegensätzlich strukturierte Verhältnis lässt sich auch das heterosexuelle Begehren einordnen, das durch die selbe dichotome Argumentationsstruktur identitätsstiftend wirkt.⁵

„Diese Konzeption der Geschlechtsidentität setzt nicht nur eine kausale Beziehung zwischen anatomischen Geschlecht (*sex*), Geschlechtsidentität (*gender*) und Begehren voraus, sondern legt außerdem nahe, daß das Begehren die Geschlechtsidentität widerspiegelt und zum Ausdruck bringt – ebenso wie umgekehrt die Geschlechtsidentität das Begehren. Die metaphysische Einheit dieser Drei soll in einem differenzierenden Begehren nach dem entgegengesetzten Geschlecht wahrheitsgetreu erkennbar werden und zum Ausdruck kommen, d.h. also in Form der gegensätzlich strukturierten Heterosexualität.“⁶

Felix desertiert als 17-jähriger Rekrut und beteuert, dass er noch nie mit einer Frau geschlafen habe, dass er nicht einmal richtig geküsst hätte. Ironischerweise passiert sein erster Kuss dann mit seinem Ausbilder Bahnert, der ihn in seiner Verkleidung für eine Frau hält. Felix war als Charlotte soeben von Vittoria weggeschickt worden und hatte sich über die Brücke auf den Weg zu Raimund gemacht, bei dem er künftig unterkommen und als Dienstmädchen arbeiten sollte.

„Bevor er den Finger an der Klingel hatte, lag er in den Armen seines Ausbildners, der den Koffer fallen ließ und mit geübter Zunge vor Stauen offene Lippen vollends aufstieß, die Mundhöhle füllte. Felix konnte sich mit nichts als mit seiner eigenen Zunge wehren, er kämpfte verzweifelt und siegte schließlich, was Bahnert zu quäkender Wonne entflammte.“⁷

Raimund geht dazwischen, redet tröstend auf Felix ein und relativiert das Geschehnis – interessanterweise mit einem Verweis auf das Wetter, das einem Wechsel unterliege. (Auf die Naturmetapher des Wetters komme ich im Kapitel *Der Föhn* noch genauer zu sprechen.)

Innerhalb einer heteronormativen Zeichenökonomie bestimmt das Geschlecht eines Menschen auch gleichzeitig sein Begehren. Judith Butler entkoppelt diesen Zusammenhang, indem sie die Einheit von *sex*, *gender* und Begehren infrage stellt. Auch Felix Golub wird in der Rahmenhandlung in eine heterosexuelle Matrix eingeordnet und verortet sich selbst darin. Schon zu Beginn, bei seiner Flucht von der Front benutzt er sein heterosexuelles Begehren als Ausrede, als Rechtfertigung für sein nächtliches Davonschleichen. Felix wird aufgehalten und zur Rede gestellt:

⁵Vgl. Butler 2012, S 45.

⁶Ebd. S 45-46.

⁷Fritsch, S 59.

„Wohin, Golub? Ich hab eine, es lohnt sich, hab ich gesagt. Wo? Verrate ich nicht, ich bring sie einmal in den Reichsadler, bestimmt.“⁸

Im Anschluss daran lässt man Felix gehen. Die Behauptung, eine Frau zu besuchen, rechtfertigt sein Davonschleichen. Auch in der späteren Handlung setzt sich die Heteronormativität als Hegemonie fort. Der heterosexuelle Beischlaf mit Vittoria wird von Felix als Mannwerdung gedeutet und empfunden.

„Ich bin kein Mann gewesen, jetzt bin ich einer.“⁹

Wiedlacks Auseinandersetzung bezieht sich auf die Kategorie des „sozialen Geschlechts“ (gender). Sie weist auf die Negativ-Stereotype der Figuren hin und deutet diese in einer heteronormativen Zeichenökonomie, innerhalb derer sie sie als Geschlechter-Maskeraden entlarvt. Im Fall Felix Golub stellt sie einen „Verlust an Männlichkeit“ fest.¹⁰ In der Folge bezieht sich Wiedlack auf Performativitätskonzepte von Butler, wenn sie Geschlecht als „eine diskursiv hervorgebrachte und somit künstlich erzeugte Kategorie“ versteht, die „auf keiner biologischen Essenz beruht“¹¹ und auf Riviere, die Weiblichkeit, sowie Männlichkeit immer schon als Maskerade versteht.¹²

„Die dreimonatige Verkleidung als Mädchen und die damit in Verbindung stehenden Liebesgeschichten sind ein wesentlicher Bestand, in dem sich das Ich als Geschlechtswesen erfährt, dessen Neigungen und Abscheu auch von anderen Impulsen als seiner humanistischen Bildungsethik in der Tradition der Aufklärung mitbestimmt wird. [sic!]“¹³

9.3 Homosexualität

Schwule und lesbische Subtexte ziehen sich so onnipräsent und verwirrt durch den Text, sodass in manchen Situationen gar nicht mehr klar ist, welche sexuelle Orientierung gerade dargestellt wird. Raimund gilt vor dem Dorf als schwul. Vittoria gibt ihm Charlotte und befürwortet sogar eine Hochzeit der beiden. Damit bewirbt sie einerseits nach Außen hin eine heterosexuelle Beziehung, andererseits weiß sie, dass unter den Frauenkleidern Felix, ein Mann steckt. Was hat es zu bedeuten, dass sie Felix an einen Schwulen „verkauft“? Und ist Raimund überhaupt schwul oder wurde er nicht von Vittoria „schwul gemacht“?

Nachdem Felix die Frauenkleider abgelegt hat, gilt er aufgrund seiner Vergangenheit für einige Stadtbewohner:innen ebenfalls als schwul. Drags werden auch heute noch oft als „unmännlich“ gesehen und tragen eine homosexuelle Konnotation mit.¹⁴ Vittoria wirft Felix Lesbianismus vor, als dieser Gefühle gegenüber Fela zeigt. Andererseits werden diese Gefühle des Begehrens wiederum als „unweiblich“ durch seine Erektion bezeichnet. Felix begehrt Fela als Mann. Dennoch findet eine

⁸Fritsch, S 36.

⁹Ebd. S 70.

¹⁰Vgl. Wiedlack, S 150.

¹¹Ebd. S 151.

¹²Vgl. ebd. S 151.

¹³Berger, S 71.

¹⁴Garber, S 53.

lesbische Szene statt, in der Felix Fela als Charlotte nahe kommt. Felas angedeuteter Kuss für Charlotte deutet darauf hin, dass Fela lesbisch ist, denn sie weiß schließlich nicht, dass sich unter den Kleidern Charlottes Felix befindet. Auch die sexuelle Interaktion mit Vittoria kann lesbisch gelesen werden. Schließlich genießt Vittoria Charlottes weibliche Attribute, zum Beispiel in der Szene, als sie Charlotte wieder in das Mieder zwängt.

Zwischen homosexueller Handlung und homosexueller Identität wird nicht unterschieden. Homosexuelle Handlungen treten vermehrt auf: In Felix' Kuss mit Bahnert, in den sexuellen Begegnungen mit Lubits. Dieser wird von Wiedlack meines Erachtens zu Unrecht als pädophil bezeichnet. Eher würde ich ihn parthenophil einschätzen, dies bezeichnet seine Vorliebe für pubertierende Mädchen. Vittoria meint, er *„ist auf Jungfrauen spezialisiert“*¹⁵ Die Konfusion und Vermischung von Homosexualität und Pädophilie ist nicht neu und manifestiert sich auch in Hilgas Äußerung Raimund gegenüber.

*„Das werden wir uns noch überlegen. Für Babies sind Sie ja keine Gefahr, oder?“*¹⁶

Damit spielt Hilga offenkundig und taktlos auf Raimunds vermeintliche Homosexualität an und bezeichnet sie als „Gefahr“ für Kinder. Sie antwortet ihm mit diesen Worten auf sein Angebot für zukünftige Kinder Felix' und Hilgas den Babysitter zu spielen.

Raimunds vermeintliche Homosexualität verschwimmt und wird fragwürdig, als er von seiner eigenen Vergangenheit als Cross-dresser erzählt. Es stellt sich heraus, dass Raimund Vittoria seit Jahren vergöttert und sie bedingungslos liebt. Ist Raimunds Homosexualität nur Maske? Eine Maske, die Vittoria ihm aufgesetzt hat und die er seit Jahren geduldig trägt? Sein Geständnis vor Felix deutet darauf hin.

*„Flugs habe ich die Bretter von Ischl verlassen und mime seither den Päderasten, ich habe es oft selber geglaubt. Aus Liebe!“*¹⁷

Für Felix sind die (homo)sexuellen Übergriffe unangenehm. Schon gegen den Kuss von Bahnert will er sich wehren, später auch gegen Vittoria und gegen Lois Lubits. Dass er als Charlotte oft nur als Objekt der Begierde wahrgenommen wird, ist ihm nicht geheuer und verstärkt seinen Niederstatus.

„Den tiefsten Punkt der Erniedrigung aber erfährt Felix im sexuellen Netzwerk Vittorias nicht durch diese selbst, sondern durch deren Bekannten Hauptmann Lubits.“¹⁸ Als dieser ein Auge auf Charlotte wirft, bangt Felix um das Aufliegen seiner Verkleidung und um sein Leben. Bei ihrer ersten Zusammenkunft schiebt Charlotte den *„Zustand des Unwohlseins“*¹⁹ (damit ist wohl die Menstruation gemeint) als Ausrede vor. Lubits und Charlotte kommen sich dennoch näher.

¹⁵Fritsch, S 65.

¹⁶Ebd. S 77.

¹⁷Ebd. S 30.

¹⁸Berger, S 64.

¹⁹Fritsch, S 135.

„Mit zitternden Fingern willigt sie in seinen nächstliegenden. Als Schülerin Vittorias knetet sie an der Reithose herum [...] und bedauert, daß es 'richtig' nicht geht.“²⁰

Felix nutzt das Naheverhältnis zu Lubits auch aus, um Details über Fela und über die Entwicklung des Kriegs zu erfragen. Lubits lässt nicht locker und macht sich weiterhin an Charlotte heran und nötigt sie zum Fellatio.

„Tanz, küßt, fummelt herum. Ein Lustspiel zum Kotzen. Lubits hat einen Wunsch, Lotte lange Ausflüchte. Unschuld reizt Lois leider am meisten. [...] Charlotte betrunken, aber nicht so wie der Ritterkreuzträger, dessen Orden ihr um den Hals baumelt, läßt sich etwas ins Maul stecken. Doch nicht mit den Zähnen, Kleines! [...] Der Herr Major windet sich im fünften oder sechsten Himmel. Mach mich fertig, ganz furchtbar fertig, kleines Biest, ich werde dir alles.“²¹

²⁰Fritsch, S 135.

²¹Ebd. S 136-137.

10 Fasching

„Schau her, es ist konkret so, daß ich in den Fasching gelockt worden und leider nicht wachsam genug gegen die Gefahren der Lächerlichkeit gewesen bin.“¹

Robert Menasse bringt in seinem Nachwort zu *Fasching* die Begriffe „*Fasching*“ und „*Faschismus*“ in Verbindung. Ihm zufolge fallen diese in dem Roman zusammen, „all diejenigen, die nach dem Faschismus plötzlich andere sein mußten, können im Fasching, wenn sie andere sein dürfen, endlich wieder sie selbst sein.“² In diesem Sinne hat die Zeit des Faschings etwas von der Stunde der Wahrheit. Das Paradoxe daran: Die Kriegszeit kontrastiert stark mit Faschingszeit danach – jedoch Felix’ Aufmachung wird in der Kriegszeit nicht als Verkleidung wahrgenommen, in der Faschingszeit aber schon.

Der spielerische Umgang mit Rollenbildern birgt durchaus Möglichkeiten. Alternativen werden aufgezeigt. Unter dem Deckmantel der Bühneninszenierung, des „Spiels“, können Dinge gesagt und gezeigt werden, die in der Wirklichkeit tabu wären. Dieses Phänomen ist alt und hat Tradition. Die Bühne ist stets ein Spiegelbild der Wirklichkeit. Über die Schiene des Humors werden unaussprechliche Dinge ausgesprochen. Hofnarren, Clowns, Komiker_innen und Kabarettist_innen üben Kritik an der Gesellschaft, Politik und sozialen Phänomenen. Die Reaktion des Publikums ist oft dreistufig: Man lacht, man hält inne, man denkt nach. Manchmal ist einem danach nicht mehr zum Lachen zumute. Nämlich dann, wenn die Grenze zwischen Spiel und Wirklichkeit verschwimmt. Wenn die Brisanz der aufgezeigten Wirklichkeit betroffen macht, berührt, schockiert. Es ist, als ob Wolfgang Kayser von genau diesem Roman spricht, wenn er schreibt:

„Im Anfang haben wir noch gelacht, [...] aber allmählich ist das Lachen zum beklommenen Lächeln geworden [...] und schließlich ist es uns ganz vergangen. Wir sind ratlos geworden [...]. Da ist keine Komik und Satire, aber auch keine Tragik – die Artung dieser Menschen und die Artung des ganzen Ablaufes hält solche Kategorien des Verstehens fern. Haben wir hier das Groteske vor uns?“³

Kayser versteht das Groteske als eine ästhetische Kategorie, die etwas Seltsames, Unerhörtes, Unglaubliches bezeichnet. „Als Unterart des Komischen, und zwar als das rohe, niedere, burleske oder gar geschmacklose Komische schleppt sich der Begriff des Grotesken durch die Ästhetiken.“⁴

¹Fritsch, S 147.

²Menasse, S 241.

³Kayser, S 16.

⁴Ebd. S 17.

10.1 Die Karnevalisierung

Michail Bachtin bezieht sich auf Wolfgang Kayser, wenn er feststellt, dass die Charakteristik der grotesken Darstellung in der modernistischen Literatur von Düsternis, Furcht und Entsetzen geprägt ist.⁵ Dieser düstere Grundton zieht sich auch durch Gerhard Fritschs Roman *Fasching*. Die Lesenden werden in eine karnevalistische und groteske Welt entführt, die Angst einflößt und beklemmend wirkt. In einen Gegensatz dazu stellt Bachtin die mittelalterliche und Renaissance-Groteske, in der sich das karnevalistische Weltempfinden durch eine fröhliche und helle Stimmung ausdrückt, die die Welt von allem Entsetzlichen und Furchterregenden befreit.⁶ „Die wirkliche Natur des Grotesken [...] [ist] von der volkstümlichen Lachkultur und vom karnevalistischen Weltempfinden nicht zu trennen [...]“.⁷

Bachtin beschäftigte sich eingehend mit dem faszinierenden Phänomen des Karnevals und seinem Einfluss auf die Literatur. Er stellt fest, dass der Karneval grundsätzlich kein literarisches Phänomen ist, sondern fest mit sozialem Brauchtum und gesellschaftlicher Tradition verbunden ist. Die Sprache des Karnevals hat konkret-sinnliche Symbolformen entwickelt. Sie ist nicht abstrahierbar, lässt sich jedoch in Kunst und Literatur übersetzen und schlägt sich dort nieder. Diesen Vorgang nennt Bachtin die „Karnevalisierung der Literatur“.⁸ Bachtin bezeichnet Karneval als ein „Schauspiel ohne Rampe“.⁹ Damit meint er, dass die Beteiligten nicht in Akteur_innen und Zuschauer_innen geteilt werden können. Alle Teilnehmenden sind gleichermaßen aktiv. „Der Karneval wird gelebt“.¹⁰ Es besteht keine Grenze zwischen Bühne und Wirklichkeit, sondern ein gegenwärtiger „Mischbereich von Realität und Spiel“¹¹, der viele Potentiale hat. „Die Gesetze, Verbote und Beschränkungen, die die gewöhnliche Lebensordnung bestimmen, werden für die Dauer des Karnevals außer Kraft gesetzt.“¹² Dies bedeutet, dass hierarchische Ordnungen, Gesetze und Regeln nicht weiter bestehen. Ungleichheiten zwischen den Menschen werden aufgehoben und somit auch jede Distanz. Deswegen bietet der Karneval unter anderem die Möglichkeit des freien, intimen, zwischenmenschlichen Kontakts.¹³

Ein besonderes Merkmal des Karnevals und seines Weltempfindens ist außerdem die Exzentrizität. Sie hängt mit dem intim-familiären Kontakt der Teilnehmenden zusammen, der ermöglicht wird. Weiters spricht Bachtin im Zusammenhang mit Karneval von der karnevalistischen Mesalliance. Damit beschreibt er die Vereinigung und Vermengung von allen Werten, Gedanken und Phänomenen, die außerhalb des Karnevals getrennt voneinander waren.¹⁴ „Der Karneval vereinigt, vermengt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichtem.“¹⁵

Als vierte Kategorie bezeichnet Bachtin die Profanation und Erdung des Karne-

⁵Vgl. Bachtin, S 25.

⁶Vgl. ebd. S 26.

⁷Ebd. S 25.

⁸Ebd. S 47.

⁹Ebd. S 48.

¹⁰Ebd. S 48.

¹¹Ebd. S 48.

¹²Ebd. S 48.

¹³Vgl. ebd. S 48.

¹⁴Vgl. ebd. S 49.

¹⁵Ebd. S 49.

vals, der beispielsweise durch unanständige Reden und Gesten auf die Erde und den Leib verweist und verweisen darf. Die Sprache des Karnevals zeichnet sich durch eine Ruchlosigkeit aus, oft werden heilige Texte und Aussprüche parodiert.

Mit diesen Kategorien vertritt der Karneval nicht aber abstrakte Gedanken über Gleichheit und Freiheit, sondern präsentiert lediglich konkret und sinnlich das Leben und brauchtümliche Gedanken darüber, die seit Generationen in Europa tradiert wurden.¹⁶

Auch Stallybrass und White halten fest, dass das Karnevaleske durch verschiedene Merkmale gekennzeichnet ist: eine kritische Inversion von offiziellen Meldungen und Hierarchien, eine Aufhebung aller hierarchischen Ordnungen, Privilegien, Normen und Verbote, positive Schwächung und Entblößung und ein Verhalten von kreativer Respektlosigkeit, eine temporäre Rekontextualisierung sozialer Ordnungen, die ihre fiktive Fundierung entlarvt.¹⁷

Karl Schimpl führt die Kategorie des „Grotesken“ ein und definiert diese in Anlehnung an Thomas Wright mit folgenden Aspekten: das Phantastische oder das Komische, die Karikatur, das gleichzeitige Auftreten des Schrecklichen und des Lächerlichen. Im Zusammenhang damit spielt die Perversion des Menschen eine Rolle, also die Darstellung des Menschen als bloßes Objekt. Schimpl benennt die für ihn wichtigsten Punkte:¹⁸ „1.) die Entfremdung von der Realität, 2.) die Deformation, 3.) die nie ganz aufgelöste Verbindung des Grauerregenden mit dem Komischen, 4.) die Rationalität“¹⁹

Im Sinne dieser Definition kann auch eine Verbindung zum Prinzip des Karnevals hergestellt werden, in dem die oben genannten Punkte erlaubt sind. Schimpl selbst nähert sich dem Konzept des Karnevals an, wenn er auf den „aggressive[n] Humor, das Verkleidungsmotiv, die Theater- und Filmmetaphorik und nicht zuletzt das Maskentreiben des thematischen Faschings“²⁰ hinweist.

Auch Berger weist dem Titel *Fasching* große Bedeutung zu und verbindet den Inhalt mit den Karnevalisierungskonzepten von Bachtin. Demnach gerät der Protagonist Felix in eine karnevalistische „Liebesgeschichte der anderen Art, in die Macht- und Gewaltsphäre eines erotisch-sexuellen Komplexes, der sein Ego nicht weniger durcheinander bringt als die Nazigesellschaft.“²¹ Schimpl weist darauf hin, dass der Fasching zum Vorwand für alle Gemeinheiten gegen Felix wird, „er erscheint als eine Zeit der Prüfung, die der Aufnahme in die Gesellschaft vorausgehen soll [...], wobei als einziges Prüfungsergebnis Konformität akzeptiert wird.“²²

„Es ist Fasching! Belogen und betrogen, rührte der Turnsaal. Und die Charlotte grinst, sagte die Prinzessin. Schaut hin, wie er sie es grinst.“

¹⁶Bachtin, S 49.

¹⁷Stallybrass, Peter and Allon White. The Politics and Poetics of Transgression. Ithaca, NY: Cornell UP 1986. [Zitiert in: Bruner, M. Lane: Carnavalesque Protest and the Humorless State. In: Text and Performance Quarterly, Vol. 25, No. 2. Routledge 2005. S 139.]

¹⁸Vgl. Schimpl, S 72-73.

¹⁹Ebd. S 73.

²⁰Ebd. S 76.

²¹Berger, S 63.

²²Schimpl, S 83.

*Heiraten! schrie der Prinz, auf der Stelle! Aber der Fasching kam nicht durch das Gedränge, er schwankte, drohte zu stürzen, die Braut wurde an der Leine gezerrt und gestoßen, vor dem Thron sollten sie einander begegnen, aber da waren Fäuste, die zuschlugen, lange Nägel, die kratzten an den Armen, im Gesicht, da war die Wurst des Herrn Fasching, da beiß hinein, bevor wir dich erschlagen [...]*²³

Indem sich verschiedene Personen im Roman immer wieder auf den Fasching beziehen, ihn anrufen und ihn dadurch gegenwärtig machen, werden viele Gemeinheiten und Ausnahmestände gerechtfertigt. Im obigen Zitat bezeichnet die Faschingsprinzessin Charlotte mit den uneindeutigen Personalpronomen „er sie es“. Dadurch wird einerseits die Brüchigkeit von Geschlecht ausgedrückt, die durch die transvestitische Figur Charlotte greifbar wird. „Pronomial confusion (pronomial dysphoria) is a constant pitfall in discussions of the transsexual phenomenon, and is, again, an indicator of the boundary-crossing that makes gendered subjectivity so problematic in such cases.“²⁴ Andererseits schwingt mit der Bezeichnung „es“ eine deutlich pejorative Bedeutung mit, die Charlotte ent-menschlicht und zum Gegenstand oder zum Tier macht. Charlotte wird zum „es“ gemacht und damit ent-subjektiviert. Die Aufforderung „Schaut hin“ deutet außerdem auf eine exponierende, zoo-ähnliche Situation hin, in der Charlotte schutzlos den missbilligenden Blicken und Handgreiflichkeiten anderer ausgesetzt wird. In dieser Situation wird deutlich, was Bachtin als „die Profanation, die karnevalistischen Ruchlosigkeiten, das System der karnevalistischen Erniedrigungen und 'Erdungen', die unanständigen Reden und Gesten [...], die karnevalistischen Parodien heiliger Texte und Aussprüche“²⁵ bezeichnet.

10.2 Das Lachen

Ähnlich wie in seiner Karnevalstheorie beschreibt Bachtin auch die Grundzüge der Lachkultur. „In der Form des Lachens war manches erlaubt, was in der Form des Ernstes unzulässig war.“²⁶ Das Lachen war also einerseits eine äußere Schutzform, doch auch die innere Dimension des Lachens darf nicht unterschätzt werden, denn das Lachen befreit vom inneren Zensor. Vor allem dann, wenn über anerzogene Tabuthemen wie der Autorität, dem Heiligen und der Macht gelacht wird.²⁷ Das Lachen hängt natürlich eng mit dem Karneval zusammen und äußert sich in diesem, zum Beispiel wenn auf Parodien mit Lachen geantwortet wird. „Auf dem Festplatz, am feiertäglichen Tisch wurde der ernsthafte Ton wie eine Maske abgelegt und es begann eine andere Wahrheit zu tönen: lachend, närrisch, unziemlich, fluchend, parodierend, travestierend.“²⁸ Das Lachen steht mit der materiell-leiblichen Welt in einem engen Zusammenhang. Das bedeutete für mittelalterliche Satyrspiele, dass diese sich an Themen des leiblichen Lebens anordneten. Im Mittelalter etablierte sich die Lachkultur als Teil des Festtags. Weiters war das Lachen stets ein Ausdruck von Freiheit. Die Freiheit zu lachen war relativ und hing mit zeitlichen Komponenten

²³Fritsch, S 234.

²⁴Garber, S 100.

²⁵Bachtin, S 49.

²⁶Ebd. S 54.

²⁷Vgl. ebd. S 38-39.

²⁸Ebd. S 39.

zusammen. Die Freiheit des Lachens beschränkte sich somit meist auf die Feiertage und ging mit einer festlichen Atmosphäre und kulinarischen Spezialitäten einher. Die auf diese Art und Weise zelebrierten Feiertage stehen im starken Kontrast zum Rest des Jahres und zur Fastenzeit.²⁹ Durch diese zeitliche Einschränkung wird der ephemere Charakter des Lachens und des Karnevals deutlich. Im Roman lässt sich eine vergleichbare Situation beobachten. Die Faschingsperiode setzt mit Lachen ein, kehrt Hierarchien um, weicht Grenzen auf und setzt offizielle Verbote außer Kraft. Der dadurch entstehende Ausnahmezustand ist grotesk und brutal und hat für den Protagonisten jedoch fatale Folgen.

„Ich habe gelacht und sie hat gelacht, ich höre uns noch lachen, beide ein einziges Gelächter, ich sehe sie noch lachen, oben, plötzlich hoch über mir, lachend hab ich mich in der Grube zurechtgesetzt, lachend hat sie gesagt, hier findet dich keiner, lachend habe ich gesagt, vergiß mich nicht.“³⁰

Der Roman wird bereits mit Lachen eingeleitet. In der ersten Szene lachen Felix und Vittoria, während Felix in der Grube verschwindet. Als würde er sich für ein zuvor eingeprobtes Kunststück in die Grube begeben. Als befänden sich Felix und Vittoria im Zirkus und führten vor versammelter Manege einen Zaubertrick vor, in dem Felix von der Zauberin Vittoria zum Verschwinden gebracht wird, über ihm *„Theaterdonner“*³¹. Die Wortwahl deutet darauf hin, dass es sich um ein Spiel zwischen Vittoria und Felix handelt. Sie lachen zusammen – und doch lachen sie nicht das selbe Lachen.³²

„Das Moment des Lachens, das karnevalistische Weltempfinden, die der Groteske zugrundeliegen, zerstören die beschränkte Ernsthaftigkeit sowie jeglichen Anspruch auf eine zeitlose Bedeutung und Unabänderlichkeit der Vorstellungen von der Notwendigkeit. Sie befreien das menschliche Bewußtsein, den Gedanken und die Einbildungskraft des Menschen für neue Möglichkeiten.“³³

In vielen Situationen des Buches kehrt das Lachen wieder – auch das Lachen Felix'. Felix' Lachen kann als subversiver Versuch, die Hierarchien umzukehren, gelesen werden. Oft scheint er mit Lachen zu reagieren, obwohl die Situation eigentlich zum Weinen ist, weil Felix mal wieder in Bedrängnis geraten ist. Bachtin schreibt, dass der mittelalterliche Mensch im Lachen besonders den Sieg über die Furcht empfand. Dies könnte auch auf Felix zutreffen. Er versucht durch Lachen seine eigene Angst abzuschütteln und wieder Kontrolle über die Situation zu erlangen. Felix' Furcht ist berechtigt und mehrdimensional. Er fürchtet sich erst davor, unter den Frauenkleidern entdeckt zu werden; zweitens davor, von Vittoria ausgeliefert zu werden und drittens vor dem Urteil der Stadtbewohner_innen und den sich daraus ergebenden Konsequenzen. Bachtin teilt die Furcht, die durch das Lachen besiegt wird,

²⁹Vgl. Bachtin, S 32-33.

³⁰Fritsch, S 7.

³¹Ebd. S 7.

³²Vgl. Berger, S 72.

³³Bachtin, S 28.

in drei Dimensionen: Die mystische Furcht oder Gottesfurcht, die Furcht vor den Naturkräften und die moralische Furcht.³⁴

Für Schimpl verweist das Lachen, das den ganzen Roman durchzieht deutlich in eine radikal satirisch groteske Richtung.³⁵

„Dem Grotesken zugeordnet ist auch das thematische Lachen, das den ganzen Roman durchzieht, aber nicht allein – wie es naheläge – aus der Situation des Faschings motiviert wird, sondern sich zu einem gleichsam dämonischen Gelächter steigern kann, in dem die Kräfte des Grotesken zum Ausdruck kommen.“³⁶

Das Lachen, das zu Beginn des Romans noch harmlos anklingt und Felix in einem spielerisch-lockerem Setting in die Grube begleitet, entfaltet seine Tragweite und Unheimlichkeit erst im Laufe des Textes. Dieses Lachen stimmt mit der Definition von Wolfgang Kayser überein, der das groteske Lachen als ein mit Bitterkeit gemischtes, höhnisches, zynisches und schließlich sogar satanisches Gelächter beschreibt.³⁷

Oft ist die Antwort auf Felix' Fragen und Unsicherheit Gelächter. Dies führt ihn in eine noch unsicherere Position.

*„Als [...] Felix einen Augenblick zögerte, brach die Kommission in Gelächter aus, exakt einsetzendes Gewieher, Gegluckse, Gegacker.“*³⁸

*„Was ist denn los, fragte Felix. Gelächter antwortete ihm, in allen Tonlagen, Gelächter, Vittorias Schlafzimmer bog sich vor Lachen, es verstummte nicht [...]“*³⁹

In Kaysers Ausführungen über das Groteske weist er auch auf den Verfremdungseffekt von Dingen der Alltagswelt hin. Die „Tücke des Objekts“ offenbart sich dann, wenn scheinbar vertraute Gegenstände sich als fremd und böse erweisen, so als hätten sie ein Eigenleben oder wären von feindlichen Dämonen besessen.⁴⁰ Schimpl greift diesen Effekt der Verfremdung auf, der im Roman in der Verbindung des Lachens mit Gegenständen erzeugt wird. „Es steht im Hintergrund des ganzen Romans, um immer wieder hervorzubrechen in einer für Felix befremdenden Unmotiviertheit.“⁴¹

*„[...] die Bretter ächzten, Scharniere quietschten, die Glasfransen kicherten.“*⁴²

Eine Umkehrung der Hierarchien findet statt, als Felix Lubits bedroht. Dadurch wird er Vittoria ähnlicher, was sich in seinem Lachen manifestiert.

*„Felix lacht wie Vittoria.“*⁴³

³⁴Vgl. Bachtin, S 35.

³⁵Vgl. Schimpl, S 76.

³⁶Ebd. S 86.

³⁷Vgl. Kayser, S 201.

³⁸Fritsch, S 13.

³⁹Ebd. S 184.

⁴⁰Vgl. Kayser, S 119-120.

⁴¹Schimpl, S 86.

⁴²Fritsch, S 62.

⁴³Ebd. S 140.

Die Demaskierung Charlottes führt bei den Stadtbewohner_innen zu Lachen.

„Diese Maskerade mit automatischen Waffen für den Frieden auf Erden ist nicht weniger komisch, scheint unendlich komischer gar. Über die Kittel hat niemand gelacht, nun lachen sie Tränen [...]“⁴⁴

Bezeichnenderweise wird über das „Original“ Felix nun gelacht. Charlotte hat – trotz Verkleidung – niemand lustig gefunden. Durch diesen Akt wird erneut die Frage nach Original und Kopie aufgeworfen. Mit Butler argumentiert wird die hegemoniale Ontologie des Geschlechts infrage gestellt. Über Felix wird gelacht, ihm selbst hingegen wird sein Lachen am Schluss sogar von Hilga vorgeworfen.

„Sie glauben, du machst dich über sie lustig, du lachst ihnen ins Gesicht.“⁴⁵

Bachtin weist darauf hin, dass sich in der europäischen Folklore das Lachen oft in Verbindung mit Fluchen als Ausdruck etabliert hat. Die Thematik des Fluchens ist meist eine grotesk-leibliche. So wird auch in *Fasching* geflucht und gelacht und die Flüche beziehen sich auf Leiblichkeiten.

„Zicke zacke gicke gacke nacke nicke facke fickte sangen die Kleinen. Arsch Arsch Arsch jubelten sie auf.“⁴⁶

10.3 Der Narr

„Indem das mittelalterliche Lachen die Angst vor dem Geheimnis, vor der Welt und vor der Macht besiegte, deckte es furchtlos die Wahrheit über Welt und Macht auf. Es stellte sich der Lüge und der Beweihräucherung, der Schmeichelei und der Heuchelei entgegen. Die Wahrheit des Lachens ‚senkte‘ die Macht, paarte sich mit Fluchen und Schelte. Träger dieser Wahrheit war neben anderen auch der mittelalterliche Narr.“⁴⁷

Innerhalb des Karnevalskontextes treten häufig Lachgestalten auf. Ihre Charakteristik ist, dass sie die besiegte Furcht verkörpern, dass die Symbole der Macht umkehren und nach außen tragen oder dass sie Attribute des Todes an sich tragen.⁴⁸ „Alles Bedrohliche wird ins Komische gekehrt.“⁴⁹ Auch Felix inszeniert sich – friedfertig und selbstironisch – als Narr.

„[...] ich halte euch nicht zum Narren, ich bin euer Narr, wenn ihr nicht über euch lachen könnt, lacht über mich [...]“⁵⁰

⁴⁴Fritsch, S 143.

⁴⁵Ebd. S 148.

⁴⁶Ebd. S 22.

⁴⁷Bachtin, S 37.

⁴⁸Vgl. ebd. S 35-36.

⁴⁹Ebd. S 36.

⁵⁰Fritsch, S 192.

Häufig treten in Karnevals- oder Faschingskontexten Narren oder Clowns auf. Diese verweisen auch auf die Bereiche des Zirkus, des Theaters und auf Kontexte, in denen unwirkliche Scheinwelten dargestellt werden. Auch einige Figuren im Text nähern sich dem Bild des Narren an, vor allem durch das Verkleidungsmotiv.⁵¹

Allen voran zeigen sich Parallelen zwischen Felix und dem Narren, aber auch die „Klofrau“ Fiala entspricht der Rolle des Narren. Diese beiden Figuren besitzen in gewissem Maße Narrenfreiheit, das heißt, sie dürfen Dinge aussprechen, die niemand sonst aussprechen darf und diese Dinge entsprechen oft der Wahrheit. Dieses Privileg ist jedoch ambivalent. Bachtin bezieht sich auf Alexander Wesselowskij, wenn er Narren als „rechtlose Träger der objektiv abstrakten Wahrheit“⁵² bezeichnet. Hier wird eine Unterscheidung zwischen zwei Wahrheiten getroffen: einer offiziellen, feudalen Wahrheit und einer nichtoffiziellen, nichtfeudalen Wahrheit, deren Träger der Narr ist. Die Gleichsetzung der nichtoffiziellen Wahrheit mit „objektiv abstrakt“ erscheint an dieser Stelle nicht zutreffend, doch interessanter erscheint mir hier das Attribut „rechtlos“. Diese Bezeichnung deutet eine gewisse Gefährdetheit an, der der Narr ausgesetzt ist. Die Gefahr besteht darin, dass die Äußerungen und die Kritik des Narren nicht ernst genommen werden. So gesehen ist laut Schimpl die Narrenfreiheit bloß eine andere Form der Unfreiheit.⁵³ Auch der Protagonist erfährt diese Art der Ohnmacht und Machtlosigkeit.

„Charlotte kann alles erzählen, sie kann Wurstfabrikanten und Lehrerinnen des Mordes bezichtigen, sie bekommt bald endgültig Narrenfreiheit.“⁵⁴

Felix' geäußerte Wahrheit stößt auf kein Gehör und wird nicht berücksichtigt. Dies hängt damit zusammen, dass der Narr nur dann gehört wird, wenn er die Wahrheit in einer harmlosen Form darstellt, die zum Lachen anregt.⁵⁵

Der Protagonist versteht sich selbst auch als Clown in der Manege des Geschlechterzirkus. In einer eigenen Zirkussprache fasst er in Worte, wie unentschuldig es ist, aus dem Rahmen der heteronormativen Geschlechtermatrix zu fallen und ein „falsches“ Geschlecht zu verkörpern.

„[...] ansässig zu werden im Zirkus, dessen Clown ich gewesen bin. Der den das Krokodil frißt, recht geschieht ihm, er ist nicht das brave Kasperle, das wieder ausgespuckt wird, das ist der Clown, der dem Prinzen die Prinzessin vorgespielt hat [...]“⁵⁶

In manchen Situationen wehrt sich Felix jedoch gegen die ihm zugedachte Rolle. Empört über die Art und Weise, wie Vittoria Raimund behandelt hat, macht Felix ihr Vorwürfe.

„Er ist ein Wrack, du hast ihn zum Narren gemacht und willst mich als Nachfolger genauso –“⁵⁷

⁵¹Vgl. Schimpl, S 84.

⁵²Bachtin, S 37.

⁵³Vgl. Schimpl, S 91.

⁵⁴Fritsch, S 146.

⁵⁵Vgl. Bachtin, S 38.

⁵⁶Fritsch, S 143.

⁵⁷Ebd. S 178.

„Auf diese Rettung verzichte ich. Auch wenn ich [...] nicht richtig gehandelt habe, lasse ich mich nicht zum Narren machen.“⁵⁸

Vittoria verteidigt Felix vor Winiak, indem sie ihn erneut zum Clown erklärt und ihn dadurch verharmlost.

„[...] gewöhnen Sie sich an unseren Clown, er steht unter meinem Schutz. Verwirren Sie ihn nicht noch mehr –“⁵⁹

10.4 Der Föhn

„Auch die Natur ist kein Ort der Geborgenheit mehr: Der Föhn verfremdet die vertraute Umgebung, enthemmt die Aggressivität und die in ihrer ständigen Latenz beinahe bedrohlich wirkenden Sexualität.“⁶⁰

In mehreren Textstellen wird deutlich, dass das Wetter eine bedeutsame Rolle spielt. Der Föhn wird metaphorisch aufgeladen, er geht mit dem Fasching einher und wird für das Benehmen und Verhalten von Menschen verantwortlich gemacht. So auch Raimund, der die ungestüme Art und Weise, auf die der Gefreite Bahnert Charlotte geküsst hat, mit einem Verweis auf den Wetterwechsel rechtfertigt.

„Mach dir’s gemütlich, vergiß die Soldateska, sie scheint heute entfesselt, das macht der Lubits, oder es liegt ein Wetterwechsel in der Luft. Ich leide unsäglich unter Migräne [...]“⁶¹

Schimpl weist auf die groteske Veränderung hin, die dem Föhn zugeschrieben wird. Die Stadt wird verfremdet, Gegenstände beginnen sich selbstständig zu machen.⁶²

„Horch wie der Föhn aus den Wäldern herunterorgelt [...] Besessene jaulen im Rauchfang, die Geister der Bosheit. Schwache lassen sich hinreißen, bei solchem Wetter werden Väter, die nicht sterben wollen, in Senkgruben gelegt, fallen debile Ergebnisse jahrhundertelanger Inzucht den erstbesten Kittel an, beginnen einsame Weiber zu kreischen, als säßen sie auf einem mit Seife beschmierten Pfahl, ich kenne den Föhn, da wächst der Neid wie eine Lawine, da fährt in den Wallach die Geilheit, in den übermütigsten Bock schlotternde Impotenz, da verfluchen Pfarrer die hochheilige Jungfrau, da platzen Köpfe wie Mohnkapseln, da schnell die Gemeinheit von Tür zu Tür –“⁶³

Die Naturmetapher Föhn tritt mit dem Fasching zusammen in Erscheinung. Raimund prophezeit mit dem obigen Zitat eine unheimliche und unheilbringende Zeit, die eingeleitet wird. Er beschwört Untote, Besessene, Geister und Dämonen; spricht von Totschlag, Mord, Vergewaltigung und Wahnsinn; Neid, Wollust, Impotenz, Sünde und Bosheit.

⁵⁸Fritsch, S 46.

⁵⁹Ebd. S 180.

⁶⁰Schimpl, S 93.

⁶¹Fritsch, S 59.

⁶²Vgl. Schimpl, S 74.

⁶³Fritsch, S 23.

„Darüber hinaus bestimmen Variationen kruder Sexualität in verbalen Anspielungen und dargestellten Praktiken die Atmosphäre wesentlich mit, in dem das Faschingstreiben 1957 einleitenden [...] Föhn-Szene verdichten sie sich zum Alptraum: [...] (D)er Föhn fungiert als Naturmetapher für die faschingsverkehrte Welt in einem geradezu diabolischen Geschehen [...]“⁶⁴

10.5 Die Umkehrung der Geschlechter

„Vittoria Pisani [...] verkörpert die Sexualsphäre als eine des Terrors, der Destruktion und zugleich der totalen Herrschaft, sie verfügt über Definitionsmacht im Theatrum mundi, verteilt die Geschlechterrollen [...]“⁶⁵

Eine karnevaleske Umkehrung der Geschlechter benennt Wiedlack, die festhält, dass

„nahezu alle Figuren in ‚Fasching‘, deren Körpermerkmale als weiblich beschrieben werden und die einen weiblichen Namen tragen, ihr soziales Geschlecht betreffend männliche Attribute aufweisen und dass alle Figuren mit männlichen Körpern weibliche Merkmale aufweisen. Das soziale Geschlecht der Figuren entspricht also nicht ihren Körperbeschreibungen.“⁶⁶

Sie präzisiert ihre Aussage, indem sie Weiblichkeit mit den Eigenschaften „Schwäche, Mangel und Unterwürfigkeit“ verkettet und Männlichkeit mit den Eigenschaften „Macht und Stärke“.⁶⁷ Insbesondere Vittoria besitzt die männlichsten Eigenschaften: „Sie ist schlau, durchsetzungsfähig, herrschsüchtig, faschistoid, dominant, brutal, gemein und vor allem mächtig.“⁶⁸ Felix wird von ihr psychisch und sexuell missbraucht.⁶⁹

10.6 Der Herr Fasching

Bachtin verortet in der Figur des volkstümlichen Karnevalskönigs, in seiner Wahl und seinem anschließenden Sturz, die hervorstechendste karnevalistische Handlung.⁷⁰ Damit bezieht er sich auf den Kern des karnevalistischen Weltempfindens, der laut ihm in der Erhöhung und Erniedrigung des Karnevalskönigs besteht. In diesem Ritus ist der Pathos des Wechsels und der Veränderung enthalten – die Unausweichlichkeit und gleichzeitig Lebensfreundlichkeit dieses Wechsels. „Der Karneval ist das Fest der allvernichtenden und allerneuernden Zeit.“⁷¹ Im Roman tritt der Karnevalskönig als *der Herr Fasching* auf dem Narrenball auf, eine Strohpuppe, die erst

⁶⁴Berger, S 66-67.

⁶⁵Ebd. S 63.

⁶⁶Wiedlack, S 152.

⁶⁷Vgl. ebd. S 152.

⁶⁸Ebd. S 153.

⁶⁹Vgl. ebd. S 154.

⁷⁰Vgl. Bachtin, S 50.

⁷¹Ebd. S 50.

verehrt und dann verbrannt wird. „Die Erhöhung enthält bereits die Idee der kommenden Erniedrigung: sie ist von Anfang an ambivalent.“⁷² Außerdem verkörpert sie die Relativität einer jeder Ordnung, einer jeden Gewalt, Macht und Hierarchie. Erhöhung und Erniedrigung, wie Tod und Erneuerung und alle Dichotomien sind nicht voneinander zu trennen und gehen ineinander über.⁷³

Eine weitere Ambivalenz zwischen Mittelpunkt und Peripherie mischt sich in die Figur des Herrn Fasching, wenn man ihn örtlich und räumlich betrachtet. Der Herr Fasching steht als Stroh puppe im Zentrum des Geschehens und ist trotzdem passiv und statisch.

„Der Herr Fasching stand mitten im Saal, ein Idol, um das die Masken tanzten, ein schönes Motiv, Felix hatte Zeit zur Betrachtung.“⁷⁴

Im Roman finden sich zwei Mechanismen vereint, die Kayser der grotesken Motivik zuordnet. Zuerst nennt er die Verfremdung des Mechanischen, indem es Leben gewinnt.⁷⁵ Im Bezug auf den Herrn Fasching bedeutet das die Namensgebung und Anrede der Stroh puppe, der dadurch Leben und eine Persönlichkeit eingehaucht wird. Auch die Wurst, die dem Herrn Fasching als Penis befestigt wird und sogar beweglich bleibt, vermenschlicht ihn.

„Irgendwer zog die Schnur, die an der Wurst des Herrn Fasching befestigt war, die Wurst hob sich pflichtschuldig, Herrn Faschings Begierde ward jedermann sichtbar.“⁷⁶

Als zweiten Mechanismus der Groteske führt Kayser das Menschliche an, das Leben verliert und an Menschlichkeit einbüßt. „Dauerhafte Motive sind die zu Puppen, Automaten, Marionetten erstarrten Leiber und die zu Larven und Masken erstarrten Gesichter.“⁷⁷ Auch diese Motive tauchen im Roman auf.

„Menschen erscheinen als Puppen (Mia und Pia), Puppen werden wie Menschen behandelt, wie der Herr Fasching, für den nicht nur eine Braut gesucht wird, sondern der auch zu jeder Anwärtlerin sehr drastische phallische Reaktionen zeigt.“⁷⁸

Auch Fiala wird durch seine „Mastkur“ als willenlose Marionette dargestellt.⁷⁹ Und selbst Felix erscheint oft willenlos und nimmt sich auch selbst so wahr, zum Beispiel wenn er sich mit dem Herrn Fasching vergleicht und sich in der passiven, leblosen Stroh puppe wiedererkennt. Für Felix bietet der Herr Fasching dahingehend Identifikationspotential: Auch er steht im Zentrum des Geschehens und bleibt dabei taten- und willenlos.

„Der mit sich machen läßt, was den guten Leuten einfällt, passiv wie die Stroh puppe des Herrn Fasching persönlich [...]“⁸⁰

⁷²Bachtin, S 51.

⁷³Vgl. ebd. S 50-52.

⁷⁴Fritsch, S 225.

⁷⁵Vgl. Kayser, S 197.

⁷⁶Fritsch, S 228.

⁷⁷Kayser, S 198

⁷⁸Schimpl, S 75.

⁷⁹Vgl. ebd. S 75.

⁸⁰Fritsch, S 145.

10.7 Spiel und Ernst

„Mit guter Miene im bösen Spiel, mit böser Miene im guten, mit guter im guten, es ist ja ein Spiel [...]“⁸¹

Die Grenzen zwischen Spiel und Ernst, zwischen Bühne und Wirklichkeit werden aufgeweicht. Der karnevaleske Kontext greift um sich und zieht sich grenzenlos durch den gesamten Roman.

Felix desertiert in der Silvesternacht. Die Kompanie ist am Feiern und betrinkt sich, sie ist unaufmerksam, es herrscht ein Ausnahmezustand, ähnlich wie im Fasching. Felix nutzt die Gunst der Stunde für seine Flucht. Er meint es ernst mit seinem Vorhaben.

„Du hast keine Ausreden mehr, du hast eine Pistole geklaut, du kannst nicht mehr zurück.“⁸²

Während Felix den Weg, den er eingeschlagen hat, als endgültig und real empfindet, herrscht um ihn herum eine ausgelassene, karnevaleske Silvesterstimmung, in der Spiel und Spaß im Vordergrund stehen. Seine Entscheidung wird auch von Raimund anfangs nicht ernstgenommen.

„[...] geh zurück, ich begleite dich, ich rede wegen der Pistole mit deinem Chef, er ist mein Kunde, Oberleutnant Hofrichter wird es verstehen, es ist Silvester, ein Scherz –“⁸³

Doch Felix will nicht zurück, er meint es ernst mit seiner Entscheidung zu desertieren. Damit begibt er sich in eine weitaus fatalere Situation, die zwischen Spiel und Ernst divergiert. Der Fasching greift um sich und unter dem Deckmantel des Spiels wird Felix in einen gewaltvollen Teufelskreis hineingezogen. Aggressionen werden in zunehmenden Maße als Spaß getarnt und Felix wird als Spielverderber hingestellt, sobald er beginnt, sich zu wehren. Die Späße werden bis zum Schluss ausgereizt und gipfeln im Museum darin, dass Felix um die eidesstattliche Erklärung erpresst wird⁸⁴, in der er fälschlicherweise zugibt, dass er sein Leben den Stadtbewohner_innen verdankt und dass er nicht zur Befreiung des Städtchens beigetragen hat. Der Narrenball gipfelt darin, dass Felix vom wildgewordenen Faschingsvolk wieder in die Grube gehetzt wird.

Maria Katharina Wiedlack stellt die einzelnen Ebenen des Faschings dar, wenn sie feststellt:

„Im Mittelpunkt [...] steht der Begriff der Maskerade. Fritsch beleuchtet diesen Begriff in verschiedenen Bedeutungs- und Verwendungsmöglichkeiten: Er verortet ihn in seinem volkstümlich rituellen Kontext des Karnevals, setzt ihn in Zusammenhang mit der philosophischen Auseinandersetzung um Sein und Schein, greift den Moraldiskurs um Wahrheit

⁸¹Fritsch, S 220.

⁸²Ebd. S 36.

⁸³Ebd. S 37.

⁸⁴Vgl. Schimpl, S 83.

und Lüge auf und spielt letztendlich mit den dramatischen und literarischen Möglichkeiten um Spiel und Wirklichkeit beziehungsweise Realität und Fiktion.“⁸⁵

*„Warum, Vittoria, warum dieses Theater, das ihr mir vorspielt? – Wir? Du geruhst eine Vorstellung zu geben. Bisher ziemlich geschmacklos. Warum?“*⁸⁶

10.8 Raum und Zeit

Der Platz des Karnevals ist ein öffentlicher. Dadurch, dass der Karneval das ganze Volk ergreifen soll, kann dies nur so sein. Der Karneval ist nur in der Zeit, nicht aber im Raum beschränkt. Der Karneval soll eine Begegnung und einen Kontakt von verschieden gearteten Menschen ermöglichen, deshalb muss der Platz ein öffentlicher sein.⁸⁷

Die zeitliche Komponente spielt in ihrer Begrenztheit im Zusammenhang mit dem Karneval eine wichtige Rolle. Im Spätmittelalter herrschte in den großen Städten etwa für drei Monate ein Karnevalsleben.

*„Leicht zugespitzt kann man sagen, daß der mittelalterliche Mensch gleichsam zwei Leben lebte: ein monolithisch-ernstes, düsteres, streng hierarchisch geordnetes, von Furcht, Dogmatismus, Ehrfurcht und Pietät erfülltes offizielles Leben und ein zweites karnevalistisches Leben: frei, voll von ambivalentem Lachen, von Gotteslästerung und Profanation, von unziemlichen Reden und Gesten, von familiärem Kontakt aller mit allen. Beide Leben waren legalisiert, aber durch strenge Zeitgrenzen getrennt.“*⁸⁸

Diese Grenzen zwischen wilder, karnevalistischer Freiheit und ernster, gezwungener Wirklichkeit bestehen in manchen Formen heute noch fort. Die Grenze kann sowohl zeitlich, als auch räumlich bestehen. Karnevaleske Inszenierungen auf der Bühne oder im Theater entführen uns für kurze Zeit in eine Welt der Zügellosigkeit, in die wir uns gern mitreißen lassen, doch beim Verlassen des Theaters finden wir schnell wieder in eine geregelte Realität zurück. Ob es sich um eine Performance von Transvestiten handelt, oder um Clownerie im Zirkus – zwischen Spiel und Wirklichkeit wird getrennt.

*„Ich begreife, daß es ein Glück ist, daß Fasching ist. Es wird jedes Jahr Fasching proklamiert, auf daß niemand auf die Idee käme, es wäre immerfort Fasching.“*⁸⁹

Bei genauerer Betrachtung wirkt diese Trennung paradox. Bestehen die Grenzen nicht nur in unseren Köpfen? Karnevaleske Kontexte ermöglichen den Menschen ein zügelloses Auftreten, das zwar mit Tabus bricht, aber für die Teilnehmenden

⁸⁵Wiedlack, S 150.

⁸⁶Fritsch, S 182.

⁸⁷Vgl. Bachtin, S 56.

⁸⁸Ebd. S 57.

⁸⁹Fritsch, S 218.

keine bestrafenden Konsequenzen hat. Außerhalb dieses Kontextes wirken diese Reglementierungen sehr wohl und erlauben die Inszenierung nur innerhalb eines gewissen Rahmens. Dass es sich in dieser „Wirklichkeit“ trotzdem um bewusste oder unbewusste Inszenierungen von Identitäten handelt, wurde anhand der Performativitätstheorie gezeigt. Die Inszenierung von Weiblichkeit und Männlichkeit umgibt uns allgegenwärtig. Die Wirklichkeit ist Karneval. Das Leben ist ein Karneval.

Interessant erscheint mir an dieser Stelle, dass offenbar das Bedürfnis des Menschen nach zügelloser Inszenierung besteht und daraufhin karnevalistische Kontexte geschaffen werden, die es erlauben, diese in einem zeitlich bzw. räumlich begrenzten Setting auszuleben. „Die den Fasching definierende zeitliche Begrenzung wird in Fritschs Roman durch die Art der Darstellung aufgekündigt und die Karnevalisierung auf die Gesamtheit der dargestellten Welt ausgedehnt.“⁹⁰

Ähnlich wie die zeitliche Begrenztheit des Faschings deutet auch so manche Aussage auf das Ende des Krieges hin. Wenn Raimund sagt, „*der Spuk geht unaufhaltsam zuende*“⁹¹, bezieht er sich primär auf den Krieg. Für Felix bringt das Ende des Krieges jedoch nicht die erhoffte Erlösung und schon gar nicht ein Ende des „Spuks“ – ganz im Gegenteil. Der Spuk geht lange nach dem Krieg erst so richtig los und gipfelt etliche Jahre später auf dem Narrenball. Kayser beschreibt das „groteske Fest“ als ein wiederkehrendes Motiv in der Geschichte des Grotesken. Charakterisiert wird es durch eine „Humorisierung und Verharmlosung als Kennzeichen der Gestaltung“.⁹² Als Beispiel führt Kayser hier den Kirmes an, ein ländliches Fest, das dem Fasching bzw. im Roman dem Narrenball entspricht.

⁹⁰Berger, S 73.

⁹¹Fritsch, S 60.

⁹²Kayser, S 125-126.

11 Conclusio

Durch die ausführliche, theoretische Bearbeitung des Themenbereichs rund um Travestie, Karneval und Groteske im Zusammenhang mit Gerhard Fritschs Roman *Fasching* konnte ich durchaus Antworten auf die Fragestellungen meines Forschungsinteresses finden. Travestie wird im Roman *Fasching* in Form von mehreren Fällen von Cross-dressing dargestellt. Die repräsentativste Figur ist der junge Kriegsdeserteur Felix, der unfreiwillig in Frauenkleider schlüpft und damit dem Willen der dominanten Vittoria folgt, die ihn einer Forced Feminization, die in einem sadomasochistischen Abhängigkeitsverhältnis stattfindet, unterzieht. Alle anderen Formen von Cross-dressing im Roman passieren in einem spielerisch-lockeren Setting und werden durch die Spiegelhandlung des Faschings relativiert und verharmlost. Die Gesellschaft nimmt dem Protagonisten sein Wiederkehren in die Kleinstadt nach der Gefangenschaft in Sibirien übel und verkraftet die Verwandlung der Person nicht. Aus verschiedensten Gründen ist Felix für sie immer noch Charlotte und wird auch so behandelt. Felix' neue Identität als Mann wird nicht toleriert, er wird belächelt, erniedrigt und entmündigt. Die Demütigungen reichen so weit, dass Felix zum Schluss in Gefahr gerät, auf der Stelle vom Faschingsvolk gelyncht zu werden. Felix' Lebenslauf ist geprägt von einer Folge von Unterordnungen und Ausbruchsversuchen aus Machtkonstellationen, die meist in noch schlimmere Abhängigkeitsverhältnisse führten. Vereinzelt treten Protest- und Trotzreaktionen seinerseits auf, die jedoch schnell wieder zerschlagen werden und untergehen.

John Austin hat in seiner Sprechakttheorie erstmals zwischen konstativen und performativen Akten unterschieden. Er erklärt, dass Sprache nicht nur Dinge ausdrücken, sondern auch Akte vollziehen kann. Judith Butler greift dieses Verständnis von Performativität auf, wenn sie feststellt, dass Geschlecht performativ ist. Damit drückt sie aus, dass das, was wir unter Geschlechtsidentität verstehen eine ritualisierte und stilisierte Form von wiederholten Akten ist, die wir unbewusst tagtäglich aufführen. Wir fügen uns dadurch in gesellschaftliche, reglementierte Konventionen ein, die wir von Geburt an erlernt haben. Die Künstlichkeit einer originären Geschlechtlichkeit wird durch ihre performative Hervorbringung im Nachhinein verschleiert. Butler wittert jedoch in jeder Wiederholung die Möglichkeit der Wiederholung in Abweichung, also ein subversives Potential im Sinne von Derridas Konzeption der Iterabilität. Wenn die unbewusste Performativität zur Performance wird, haben wir es mit Travestie zu tun, einem Phänomen, das die Performativität als künstliche Hervorbringung von Geschlecht aufzeigt und entlarvt. In der bewusst parodierenden und übertriebenen Performance von Geschlecht und in der Aneignung von Kleidung, Gestik und Mimik des „anderen Geschlechts“, wird die Brüchigkeit der Originalität von geschlechtlich markierten Attributen deutlich.

Im Kapitel *Travestie* wurde mit Bezug auf Marjorie Garber das Phänomen von Travestie und Cross-dressing erst in Anlehnung an Butler definiert und dann historisch beleuchtet. Das Konzept Cross-dressing hat Geschichte und taucht in den

verschiedensten Epochen und Kulturen immer wieder auf. Als Beispiel sei an dieser Stelle erneut auf die „boy-actors“ der Renaissance-Bühne hingewiesen, die im Theater weibliche Rollen übernommen haben, weil das Schauspiel für Frauen zu dieser Zeit verboten war. Das Phänomen des Cross-dressing wird im Roman *Fasching* von Gerhard Fritsch aufgegriffen und am Beispiel von Felix' Werdegang in all seiner Dramatik durchgespielt. Mehrere die Geschlechterrolle wechselnde Figuren treten in dem Roman auf, allen voran der Protagonist Felix, der sich einem unfreiwilligen Cross-dressing unterzieht und sich dabei in eine vertrackte und sado-masochistische Beziehung mit seiner Beschützerin Vittoria manövriert.

Der Erzählstil des Romans ist sehr unkonventionell. Auffällig ist der häufige Perspektivenwechsel, der regellos von einer Ich-Erzählperspektive in eine personale Er-Perspektive wechselt sowie eine chronologische Inkonsistenz, in der die Handlung zwischen insgesamt drei Zeitebenen springt. Zahlreiche intertextuelle Andeutungen ziehen sich ebenso durch den Roman, wie eine religiös konnotierte Motivid, die sich in Anreden, Vergleichen und liturgischen Zitaten äußert. Besonders deutlich wird die Grube, in der der Protagonist am Ende hockt, als Erzählerstandort und Zentrum der Handlung, aus dem sich die Geschichte entspinnt und in das sie auch wieder mündet.

Wie der Titel *Fasching* schon andeutet, spielen das Verkleidungsmotiv und die Maskerade eine bedeutende Rolle im Roman. Kleider und Mieder, Perücken und Schmuck stellen geschlechtlich markierte Körperlichkeit in den Mittelpunkt, kehren sie um und führen sie ad absurdum. Der Protagonist Felix wird als Kriegsdeserteur, als „Feigling“ in Frauenkleider gesteckt und erfährt auf diese Art und Weise schmerzlich am eigenen Körper, was es bedeutet, ein Dienstmädchen zu sein. Sein Wollen bleibt dabei meist sekundär, er hat sich dem Willen seiner Gebieterin Vittoria zu beugen, wenn er am Leben bleiben will. Nicht nur der gezwungene Geschlechtswechsel, sondern auch seine Vergangenheit stürzen ihn dabei in eine Identitätskrise.

Deutlich ausgeprägt ist eine klare Machtstruktur, in der Vittoria als erhabene und dominante Regentin auftritt. Nicht nur Felix untersteht ihrem Willen. Dennoch ist er es, der von ihr einer gewaltvollen Dressur unterzogen wird, die in der Forced Feminization ihren Ausgangspunkt nimmt. Felix erfährt Züchtigung, Gefangenschaft und Gewalt, die in eine hündische Existenz seinerseits münden, in der er nicht besser behandelt wird als ein ungezogenes Haustier. Die sexuelle Beziehung, die er mit Vittoria eingeht, vermag nur momentan die Hierarchie zu durchbrechen und führt nur zu einer scheinbaren, von Felix imaginierten Umkehrung der Machtverhältnisse.

Die Gebieterin Vittoria kann auf mehreren Ebenen als eine „phallische Frau“ gelesen werden. Sie „hat die Hosen an“, was sich nicht nur in ihrem Auftreten äußert, sondern auch im Besitz von Symbolen, die als Phallus gedeutet werden können. Dazu zählen die Pistole, die sie Felix, einer Kastration gleich, zu Beginn abnimmt, ihr Lorgnon, Raimunds Hausschlüssel und die Nickelzange, mit der sie Felix' Ohren durchbohrt. Dennoch schwingt in ihrer Person eine provokative, sich anbietende Weiblichkeit mit, die sich nicht zuletzt in ihrem Beruf der Miedermacherin ausdrückt. Ihre Weiblichkeit mutet mit Joan Riviere gelesen wie eine Maskerade an, obwohl sie nicht aus einer Angst vor der Bestrafung durch Männer motiviert zu sein scheint.

Ein großes Rätsel geben die Begehrensstrukturen im Roman auf. Verschiedenste Formen von Geschlecht, Sexualität und sexuellen Orientierungen ziehen sich durch die Handlung und obwohl nach außen hin das normative Ideal der Heterosexualität

propagiert wird, relativiert das Motiv des Cross-dressing dies. Besonders interessant finde ich die Metapher der Brücke, die die Außenseiter Raimund und Felix von Victorias Anwesen trennen. Sie sind dadurch erstens deutlich abgeschieden vom Rest der Stadt, andererseits unterstreicht das „andere Ufer“ ihr Außenseitertum als (vermeintlich) Homosexuelle.

Zu guter Letzt sei auf den Fasching hingewiesen, der sich wie eine Hintergrundhandlung durch den Roman zieht. Die Karnevalstheorie von Michail Bachtin und die Ausführungen Wolfgang Kayzers zum Grotesken finden an vielen Stellen im Text ihre konkrete Bestätigung. Die Maskeraden und Verkleidungen, die Umkehrung von Hierarchien und Geschlechtern, die Profanisierung des Heiligen, das allgegenwärtige Lachen – all diese Phänomene stehen für den Fasching. Hinzu kommen groteske Körperdiskurse, die Leiblichkeit und Sexualität angriffig, aggressiv und abstoßend in Szene setzen und eine oft kaum unterscheidbare Ambivalenz zwischen Spaß und Ernst. Das Lachen klingt nicht fröhlich und ausgelassen an, sondern betont den grotesken und unheimlichen Kontext, in dem Felix einem geradezu dämonischen Teufelskreis anheimfällt. Felix' Lachen erscheint oft als Schutzschild und letzter Ausweg, um seine Furcht abzuschütteln und um in dem unwirklichen, feindseligen und karnevalesken Wahnsinn nicht den Verstand zu verlieren. Der Föhn tritt als Naturmetapher in Erscheinung und verfremdet ebenso wie der Fasching wie in einem Spuk die Welt. Alltagsgegenstände entwickeln ein Eigenleben, während Figuren im Roman wie leblose Marionetten dargestellt werden. In der Figur des Herrn Fasching, einer Strohpuppe, die als Karnevalskönig den Fasching verkörpert und erst verehrt und dann verbrannt wird, manifestiert sich die Ambivalenz von Leben und Tod, der laut Bachtin eine wesentliche Rolle im Faschingstreiben zukommt. In der Verehrung und Erhöhung des Karnevalskönig lässt sich bereits seine Erniedrigung und Vergänglichkeit erahnen. Ähnlich ergeht es Felix in seiner Wahl zur Faschingsprinzessin, denn kurz darauf trachtet das Faschingsvolk nach seinem Leben. Seine Normalitätshoffnungen werden bitter enttäuscht, indem ihm seine Unverkleidetheit am Narrenball erst spielerisch, dann bitterernst als Verkleidung Charlottes als Fotograf vorgehalten wird und er nach einer karnevalesken Scheinbeichte dafür zur Rechenschaft gezogen wird, dass er die dichotom orientierten Geschlechtergrenzen durch sein Cross-dressing überschritten hat und sich nicht in die hegemoniale Geschlechterbinarität einordnen lässt.

Das Leben ist ein Karneval, in dem wir uns performativ als geschlechtliche Subjekte inszenieren und positionieren. Wir offenbaren und verschleiern je nach Situation Attribute, wir tragen Masken und setzen einander Masken auf, wir übertreiben und untertreiben unser Rollenverständnis, wir verzerren, verschieben und vermischen die Grenzen zwischen Spiel und Wirklichkeit. Das Wissen und die Bewusstmachung über diesen Karneval eröffnet uns Möglichkeiten der Subversion, der Veränderung von alteingesessenen Identitätsvorstellungen zwanghaften Charakters.

12 Bibliographie

Alker, Stefan: Das Andere nicht zu kurz kommen lassen. Werk und Wirken von Gerhard Fritsch. Wien: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung Ges.m.b.H. 2007.

Alker, Stefan: „Er litt. Aber litt er nicht gerne?“ Sexualität im Werk von Gerhard Fritsch. In: Österreich in Geschichte und Literatur 54/3 (2010). S 245-257.

Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte. Zweite Vorlesung. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002. S 63-65.

Atze, Marcel und Hermann Böhm (Hgg.): „Wann ordnest Du Deine Bücher?“ Die Bibliothek H. C. Artmann. Wien: Wienbibliothek im Rathaus 2006.

Babka, Anna: Einleitung. In: Minh-Ha, Trinh T.: Woman, Native, Other. Postkolonialität und Feminismus schreiben. Hg. und mit einer Einführung versehen von Anna Babka unter Mitarbeit von Matthias Schmidt. Übersetzt von Kathrina Menke. Wien und Berlin: Verlag Turia + Kant 2010.

Babka, Anna: Prozesse der (subversiven) *cross-identification*. Parodistische Performanz bei Judith Butler – koloniale *mimikry* bei Homi . In: Grizelj, Mario und Oliver Jahraus (Hgg.): Theorietheorie. Wider die Theoriemündigkeit in den Geisteswissenschaften. München: Wilhelm Fink Verlag 2011. S 167-180.

Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München: Carl Hanser Verlag 1969.

Berger, Albert: Überschmäh und Lost in Hypertext. Eine vergleichende Re-Lektüre von Gerhard Fritschs Romanen „Moos auf den Steinen“ und „Fasching“. In: Alker, Stefan und Andreas Brandtner: Gerhard Fritsch. Schriftsteller in Österreich. Wien: Wiener Stadt- und Landesbibliothek 2005. S 57-77.

Barthes, Roland: Die Sprache der Mode. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1985

Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. 16. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2012.

de Man, Paul: Autobiographie als Maskenspiel. In: de Man, Paul: Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993. S 131-146.

Fritsch, Gerhard: Fasching. Mit einem Nachwort von Robert Menasse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

Garber, Marjorie. Vested interests. Cross-dressing & Cultural Anxiety. New York: Routledge 2011.

Hackl, Wolfgang: Transvestismus und Erinnerungsdiskurs: Gerhard Fritschs Roman Fasching. In: Contested Passions 2011. S 315-326.

Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Nachdruck der Ausgabe von 1957. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH 2004.

Krammer, Stefan: Das Drama mit der Uniform. Militarismus zwischen den Weltkriegen. In: Krammer, Stefan, Wolfgang Straub u.a. (Hgg.): Tropen des Staates. Literatur – Film – Staatstheorie 1918-1938. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012. S 175-192.

Linke, Angelika, Markus Nussbaumer u.a.: Studienbuch Linguistik. Ergänzt um ein Kapitel „Phonetik/Phonologie“ von Urs Willi. 5., erweiterte Auflage. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2004.

Louis, Raffaele: Schreiben über die „Schwierigkeit beim Schreiben (nicht nur der Wahrheit)“ - Von Gerhard Fritschs zweitem Roman *Fasching* zum Prosafragment *Katzenmusik*. In: Modern Austrian Literature 42, 4 (2009). S 69-89.

Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 4. Auflage. München: Beck 2003.

Menasse, Robert: Auf diesem Fasching tanzen wir noch immer. In: Fritsch, Gerhard: Fasching. Mit einem Nachwort von Robert Menasse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. S 241-249.

Menke, Bettine: Dekonstruktion der Geschlechteropposition. - das Denken der Geschlechterdifferenz. Derrida. In: Haas, Erika (Hg.): „Verwirrung der Geschlechter“. Dekonstruktion und Feminismus. München, Wien: Profil Verlag GmbH 1995

Moser, Anita: Die Kunst der Grenzüberschreitung. Postkoloniale Kritik im Spannungsfeld von Ästhetik und Politik. Bielefeld: transcript Verlag 2011.

Öhlschläger, Claudia: Gender/Körper, Gedächtnis und Literatur. In: Erll, Astrid,

Ansgar Nünning u.a. (Hgg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin: de Gruyter 2005. S 227-248.

Perko, Gudrun: Queer-Theorien. Ethische, politische und logische Dimensionen plural-queeren Denkens. Köln: PapyRossa Verlag 2005.

Riviere, Joan: Womanliness as a Masquerade. In: The International Journal of Psychoanalysis 10 (1929). S 303-313.

Schimpl, Karl: Weiterführung und Problematisierung. Untersuchungen zur künstlerischen Entwicklung von Gerhard Fritsch. Hg. von Müller, Ulrich, Franz Hundsnurscher u.a. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1982. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 118)

Schmidt-Dengler, Wendelin: Die antagonistische Natur. Zum Konzept der Anti-Idylle in der neueren österreichischen Prosa. In: Literatur und Kritik 1969, 40. S 577-585.

Stallybrass, Peter and Allon White. The Politics and Poetics of Transgression. Ithaca, NY: Cornell UP 1986. [Zitiert in: Bruner, M. Lane: Carnavalesque Protest and the Humorless State. In: Text and Performance Quarterly, Vol. 25, No. 2. Routledge 2005.]

Strohmaier, Alexandra: Zu Homi K. Bhabas Theorem der kolonialen Mimikry. In: Babka, Anna u.a. (Hgg.): Dritte Räume. Homi K. Bhabas Kulturtheorie. Anwendung. Kritik. Reflexion. Unter Mitarbeit von U. Knoll. Wien 2011. S 69-85.

Szmorhun, Arlette: Desertion und Maskerade - Zur Randexistenz und Grenzüberschreitung in Gerhard Fritschs „Fasching“ (1967). In: Gansel, Carsten und PawełZimniak (Hgg.): Störungen im Raum - Raum der Störungen. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH 2012. S 301-311.

Tanzer, Christian: Unter „Rotweißbrothäuten“. Anmerkungen zum „Fasching“ von Gerhard Fritsch. In: Literatur und Kritik 1995, 299/300. S 43-47.

Villa, Paula-Irene: Judith Butler. Eine Einführung. 2., aktualisierte Auflage. Frankfurt am Main: Campus Verlag GmbH 2012.

Wiedlack, Maria Katharina: Geschlecht als Maskerade. Cross-Identitäten in Gerhard Fritschs „Fasching“. In: Krammer, Stefan (Hg.): MannsBilder. Literarische Konstruktionen von Männlichkeit. Wien: WUV 2007. S 150-160.

Zobl, Susanne: Transvestismus und Deformation. Über ein Motiv bei Gerhard Fritsch. In: Literatur und Kritik 1994, 281/282. S 67-74.

13 Anhang

13.1 Zusammenfassung

Diese Diplomarbeit behandelt ein Close Reading des Romans *Fasching* von Gerhard Fritsch mit besonderem Fokus auf das Cross-dressing Motiv. Dieses zentrale Motiv der Travestie im Roman wird in einer theoriegeleiteten Lektüre auf Basis von Theoretiker_innen wie Judith Butler, Marjorie Garber, Michail Bachtin, Wolfgang Kayser und anderen untersucht. Thesen von den eben genannten Wissenschaftler_innen werden aufgegriffen und anhand von Textstellen des Romans werden Parallelen aufgezeigt. Ausgehend von Butlers Performativitätskonzept von Geschlecht wird das Phänomen der Travestie beleuchtet, erst theoretisch, dann anhand von der historischen Entwicklung von Cross-dressing und schließlich auf den Roman bezogen. Eine knappe Erzählanalyse führt danach in das literarische Werk ein, bevor die wichtigsten inhaltlichen Dimensionen des Romans behandelt werden. Erst wird auf das Verkleidungsmotiv und die Maskerade eingegangen, dann werden die im Roman auftretenden Machtdiskurse behandelt. Nach einer Charakterisierung der beiden Hauptfiguren wird der Frage nach Begehren und (Homo-)Sexualität, die sich in den verwickelten sexuellen Konstellationen manifestiert, nachgegangen. Eine besondere Dimension, die sowohl den Roman als auch die Sekundärliteratur durchzieht, ist die des Karnevals, des Faschings und des Grotesken, die zum Schluss behandelt wird.

13.2 Summary

This Diploma Thesis addresses a close reading of the novel *Fasching* by Gerhard Fritsch focussing on cross dressing motif. This central motif of travesty in the novel is analysed on the basis of the theoretical work of Judith Butler, Marjorie Garber, Michail Bachtin, Wolfgang Kayser among others. Theses from the latter scientists are presented and discussed citing text passages of the novel. Based on Butler's concept of performativity of gender, the phenomenon of travesty is evaluated. First theoretically, then historically and finally considering the novel. A short narrative analysis leads to the oeuvre in order to regard the most important contents. First, the disguise and the masquerade are observed, then the occurring power dialogue. After the description of the two main characters, the question of desire and (homo-)sexuality within the twisted sexual constellations is treated. Carnival, *Fasching* and the Grotesque as special dimensions arising in both the novel and the secondary literature are addressed.

13.3 Lebenslauf

Name: Irene Stütz
Geburtsdatum: 3. Oktober 1988
Geburtsort: Steyr, Österreich

Bildungsweg:

WS 2008 – WS 2014	Universität Wien Lehramt Deutsch, Französisch und Ethik Deutsch als Fremd- und Zweitsprache (Erweiterungsmodul)
1999 – 2007	Bundesrealgymnasium Steyr, Michaelerplatz