

DISSERTATION | DOCTORAL THESIS

Titel | Title

Beyond Coming-out: Queer-narratologische Perspektiven auf weibliche*
Queerness in der Literatur der 1950er und 1960er Jahre

verfasst von | submitted by

Franziska Dorothee Przechatzky

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 792 332

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt | Field of
study as it appears on the student record
sheet:

Deutsche Philologie

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Stefan Krammer Privatdoz.

gewidmet meinen Großmüttern

Helga Rosa Lusch, geb. Thumm
1934

Rosa Przechatzky, geb. Raab
1934–2020

Abstract

Die vorliegende Studie untersucht Verhandlungen von weiblicher* Queerness in Erzähltexten der 1950er und 1960er Jahre. Für diese sozialhistorisch markante Phase extremer gesellschaftspolitischer Repression weiblicher* Homosexualität hat die feministische Literaturwissenschaft herausgearbeitet, dass ein lesbisches Coming-out weitgehend unmöglich war. Diesem literaturgeschichtlichen Befund stehen Erzähltexte entgegen, die der Coming-out Story folgen, einem klassisch-narratologischen Schema nach Andrea Gutenberg, das Texte erfasst, in denen sowohl innere als auch äußere Coming-out-Prozesse innerhalb der Diegese kontinuierlich nachvollziehbar sind. Von diesem Spannungsverhältnis ausgehend fragt die Studie: Was, wenn Queerness nicht eindeutig narrativiert werden kann? Aufbauend auf der These, dass literarische Konfigurationen weiblicher* Queerness in besonderer Weise durch narrative Akte strukturiert sind, untersucht die Arbeit ausgewählte Erzähltexte aus queer-narratologischer Perspektive. Die exemplarischen Analysen von Haushofers *Eine Handvoll Leben*, Bachmanns *Ein Schritt nach Gomorrha*, Wohmanns *Eine großartige Eroberung* und Frischmuths *Die Klosterschule* zeigen diverse, differenzierte und ambivalente Verfahrensweisen des Coming-out, die eine Erweiterung des klassisch-narratologischen Instrumentariums erforderlich machen. Diese nichtlinearen Funktionslogiken von Coming-out lassen sich als Varianten eines Modells beschreiben, das ich als *brüchiges inneres Coming-out* konzeptualisiere. Dieses manifestiert sich als Erzählverfahren, das aus der Verschränkung zentraler narratologischer Ebenen – wie Figur, Figurenkonstellation und Raum – mit den in dieser Studie entwickelten Begrifflichkeiten des *narratologischen Coming-out* sowie mit diegetischen und rhetorischen Ebenen hervorgeht. Die daraus entstehende Verweisstruktur erzeugt stetig Ambivalenz und stellt ein Changieren zwischen Heteronormativität und Queer aus. Mit dieser Modellierung wird ein neues Instrumentarium bereitgestellt, das Coming-out jenseits der Coming-out Story als Form greifbar macht und Texte für eine queere Literaturgeschichte lesbar werden lässt. Entsprechend relativieren die Ergebnisse dieser Studie den bisherigen Befund der feministischen Literaturwissenschaft: Die Erzähltexte der 1950er und 1960er Jahre verhandeln Coming-out auf spezifische Weise – weniger als Festschreibung von Identität denn als Überführungsmoment in eine Unbestimmtheitsfunktion. Die Studie verfolgt damit ein doppeltes Anliegen: Sie ist sowohl den Texten und ihrer historischen Zeitlichkeit verpflichtet als auch an der Weiterentwicklung der queer narratology interessiert und zeigt erstmals systematisch die Produktivität dieser Perspektive für die deutschsprachige Literatur und Forschung.

Abstract

The study examines how women*'s queerness is negotiated in narrative texts of the 1950s and 1960s. Feminist literary scholarship has argued that, during this historically significant period of extreme sociopolitical repression of women*'s homosexuality, coming out was largely impossible. Yet some narratives adopt what Andrea Gutenberg terms the coming-out story, a narratological pattern that traces internal and external coming-out processes within the diegesis. In response to this tension, the study asks: What happens when queerness cannot be clearly narrativized? Building on the assumption that literary configurations of women*'s queerness are structured by narrative acts, the study analyzes selected narrative texts from a queer narratological perspective. Readings of Haushofer's *Eine Handvoll Leben*, Bachmann's *Ein Schritt nach Gomorrha*, Wohmann's *Eine großartige Eroberung*, and Frischmuth's *Die Klosterschule* reveal a range of differentiated coming-out procedures that require an expansion of the classical narratological toolkit. The nonlinear logic of coming out appears as variants within a model I conceptualize as a *broken inner coming out*. This procedure emerges from the interweaving of central narratological levels – such as character, character constellation, and space – with diegetic and rhetorical levels, together with conceptual terms for *narratological coming out* developed in this study. The resulting referential structure generates ambivalence and oscillation between heteronormativity and queer. This modeling offers a toolkit that makes coming out legible as a form beyond the coming-out story and renders texts accessible to queer literary history. The findings reframe established feminist literary scholarship: narrative texts of the 1950s and 1960s deal specifically with coming out – less as a codification of identity than as a transition into indeterminacy. The study thus pursues a dual objective: it remains attentive to the texts and their historical temporality while also seeking to advance the further development of queer narratology and, for the first time, systematically demonstrating this perspective's productivity for German-language literature and research.

Danksagung

Mein Dank gilt Univ.-Prof. Dr. Stefan Krammer für die fachliche Unterstützung und die zahlreichen hilfreichen Anregungen, die wesentlich zur Entwicklung des Forschungsprojektes beigetragen haben.

Ebenfalls danke ich Dr. Miriam Schwarz und Dr. Vera Thomann für ihre kritischen Rückmeldungen und inspirierenden Anmerkungen. Mein Dank geht zudem an Christine Thümler für die unterstützenden Hinweise bei der Fertigstellung des Manuskripts.

Inhaltsverzeichnis

1. Beyond Coming-out.....	1
1.1 Zwischen Verbergen und Zeigen: Historischer Kontext und literarische Perspektiven	1
1.2 Wenn Formen sexuality erzählen: Zum methodischen Vorgehen	8
1.3 (K)ein Coming-out? Forschungslücken und Beitrag der Studie	15
1.4 Begehrens-Formen: Zur Auswahl der Texte	17
1.5 Brüche lesen: Zum Aufbau der Studie	18
2. Queer narratology und Coming-out.....	21
2.1 Entwicklung und Errungenschaften der queer narratology	21
2.2 Kartierung queer-narratologischer Forschung: Ansätze und Verbindungslinien.....	26
2.2.1 Susan S. Lanser, queer narratology und queere Erzählungen	26
2.2.2 Queerer Formalismus	33
2.2.3 Queere Narratologie? Bezüge zu deutschsprachigen Forschungslinien	38
2.3 Grenzen, Spannungen, Potenziale: Kritik an der queer narratology	42
2.4 Das queer-narratologische Frame.....	44
2.4.1 Grundlagen einer queer-theoretisch informierten Narratologie	44
2.4.2 Zwischen Struktur und Begehren: Figuren als Träger*innen von Queerness.....	51
2.4.3 Coming-out: Vom soziokulturellen zum narratologischen Konzept.....	56
2.4.4 Raum und Zeit: Ergänzende narratologische Zugänge	63
3. Coming-out und Zeit in Marlen Haushofers <i>Eine Handvoll Leben</i> (1955)	67
3.1 Freiheitsstreben im Zeichen des Begehrens: Elisabeths uneindeutige sexuality	70
3.2 Fragmentierte Figur	82
3.2.1 Kritik an Geschlechterstereotypen: Elisabeths Zerfall	82
3.2.2 Sprachliche Verstrickungen: Lieserl/Elisabeth/Betty und ihre „Freundinnen“	86
3.3 Verschränkte Dreierkonstellationen und Queering: Käthe, Anton und Elisabeth	88
3.4 Elisabeths „Zwischenreiche“	92
3.5 Gleiten in der Zeit: Inneres Coming-out als lebenslanger Prozess	94
3.5.1 Coming-out der Mitschülerinnen als Kontrastfolie.....	96
3.5.2 Der große Streit und äußeres Coming-out.....	97
4. „In einen gewitterhaften Traum“: Queerer Raum in Ingeborg Bachmanns <i>Ein Schritt nach Gomorrha</i> (1961).....	100
4.1 Strategien der uneindeutigen sexuality Charlottes	103
4.2 Uneindeutiges Begehren – uneindeutiger Ausdruck?	106
4.2.1 Unmögliches Begehren: Beziehung als heteronormatives Rollenspiel.....	106
4.2.2 Sprachkritik und queeres Begehren: Charlottes Theorie des Unsagbaren	108
4.2.3 Begehren offenbaren: Was Hände zeigen	110
4.3 Charlottes changierende sexuality im Spiegel ihrer Beziehungen	112
4.4 Charlottes inneres Coming-out innerhalb heteronormativer Grenzen	116
4.5 Das Unsagbare verorten: Zwischenraum als Strategie queerer Erzählung	118
5. Von schwanzlosen Eidechsen: Coming-out in Gabriele Wohmanns <i>Eine großartige Eroberung</i> (1964)	127
5.1 Tilli: Relativierungsgestus und uneindeutige sexuality	130

5.2 Tilli als Figur des gender-Widerspruchs	136
5.2.1 Reptil-Leitmotiv und verkörperte Relativierung	136
5.2.2 Weibliche Unterordnung und Relativierungsgestus	139
5.3 Uneindeutigkeit und Figurenkonstellation	143
5.3.1 Uneindeutigkeit als Strukturmerkmal: Pullmanns gender- und sexuality-Entwurf	143
5.3.2 Figurenkonstellation als Argument: Narrative Revision der „Notbehelf“-These	149
5.4 „Und sie genügte. Meistens“ – Tillis inneres Coming-out	151
5.5 Codierte Räume und chiffriertes Begehren	153

6. Wir – ich – du: Brüchiges inneres Coming-out in Barbara Frischmuths *Die Klosterschule* (1968)..... 158

6.1 Die uneindeutige sexuality der Hauptfigur	161
6.1.1 Queerness durch Iteration und „Es ist alles möglich“	161
6.1.2 Strategien der Fragmentierung und Anonymisierungsverfahren	165
6.2 Die Hauptfigur und Kritik am heteronormativen Geschlechtersystem	170
6.2.1 Widerständiges Sprechen, Schweigen und Handeln	170
6.2.2 Widerstand durch Explikation: Zur Normalisierung homosexuellen Begehrens	174
6.3 Nebenfiguren zwischen Codierung, Komplizenschaft und Überwachung	176
6.4 Ambiguität, Rückzug, Queering: Räume als Strategie gegen Normativität	180
6.5 Implizites Outing als Strategie zur Normalisierung queerer sexuality	186

7. Zur Verhandlung weiblicher* Queerness in der Literatur der 1950er und 1960er Jahre 189

7.1 Das Modell des brüchigen inneren Coming-out	190
7.2 Übergreifende Strukturen und Merkmale der Verhandlung weiblicher* Queerness	192
7.3 Einordnung der Befunde in den Forschungskontext	195
7.4 Reflexionen zu Theorie und Methode der Studie	197
7.5 Ausblick	198

Bibliografie..... 200

'Cause shade never made anybody less gay
Taylor Swift: *You need to calm down* (2019)

Vielleicht hab ich ein'n Boy, vielleicht sind es auch zwei
Oder drei Girls, alles könnte sein
Shirin David: *Lieben wir* (2021)

Perhaps, then, to embrace questions of sex, gender, and sexuality
is to end up 'queering' narratology in another sense:
to let it deviate from the straight and narrow path of structuralism's binaries
into a more dauntingly indeterminate terrain.¹

1. Beyond Coming-out

1.1 Zwischen Verbergen und Zeigen: Historischer Kontext und literarische Perspektiven

Coming-out bezeichnet ein vielschichtiges Phänomen, das sich zwischen Theorie und Alltagsverständnis, (politischer) Praxis sowie verschiedenen sozialhistorischen Kontexten aufspannt. Seinen Ursprung hat der Begriff in der amerikanischen Wendung „coming out of the closet“, was frei übersetzt „aus dem Schrank/der Kammer treten“ bedeutet. Die Phrase wurde dabei 1969 im Zuge der Stonewall-Aufstände in New York mit dem politischen Ruf „Out of the closet and into the streets!“ geprägt, unter dem Angehörige der LGBTQIA+-Community² um Sichtbarkeit und Grundrechte kämpften.³ Als metaphorischer Ausdruck überträgt Coming-out die Idee eines Übergangs vom geheimen, privaten und unterdrückten Leben zur sichtbaren, öffentlichen Existenz in das Bild des Heraustretens aus dem Versteck. Dass und inwiefern Literatur bereits vor der Formierung des Begriffes 1969 Coming-out vollzieht, ist Gegenstand dieser Studie. Anhand von Erzähltexten der 1950er und 1960er Jahre schlage ich eine neue Methodologie vor, die greifbar macht, wie diese Literaturen Coming-out von

¹ Lanser, Susan S.: Queering Narratology. In: Kathy Mezei (Hrsg.): *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press 1996, S. 250-261. Hier S. 259.

² LGBTQIA+ ist ein englischsprachiges Akronym. Die Buchstaben stehen dabei für Lesben, Schwule (engl. Gays), Bisexuelle, Transgender, Queeres, Intersexuelle und Asexuelle, wobei das Plus als Platzhalter für weitere Orientierungen und Identitäten dient, die mit diesen Personengruppen noch nicht repräsentiert sind und ebenfalls jenseits von Heteronormativität zu verorten sind. Das Akronym ist nicht statisch, sondern wandelt und erweitert sich kontinuierlich, da es sich an den jeweils zeitgenössischen Diskursen orientiert und fortlaufend aktualisiert wird. In den 1950er und 1960er Jahren, auf die sich meine Studie bezieht, war es in dieser Form nicht gebräuchlich.

³ Vgl. Woltersdorff, Volker: *Coming-out. Die Inszenierung schwuler Identitäten zwischen Auflehnung und Anpassung*. Frankfurt a. M.: Campus, S. 45.

Protagonistinnen*⁴ produzieren – und zwar in einer ganz spezifischen Form, die ich *brüchiges Coming-out* nenne.

Das Konzept des Coming-out ist nach wie vor gesellschaftlich relevant und birgt Skandalpotential: Ein Abweichen von der heterosexuellen Norm ist berichtenswert und zieht in aller Regel ein breites Medienecho mit dem dazugehörigen Hass nach sich. Einsichtsreich dokumentiert dies zum Beispiel der jüngst erschienene Film „Das letzte Tabu“ (2024)⁵, welcher Coming-out-Prozesse von Profifußballern* beleuchtet, samt der Probleme, Anfeindungen und Übergriffe, denen die Sportler* begegnen. Coming-out und die damit verbundenen weitreichenden Folgen sind keineswegs nur für Personen des öffentlichen Lebens von Relevanz. Die Frage nach dem Sich-Versteckt-Halten, oder dem Heraustreten aus dem *closet*, der metaphorischen Kammer, betrifft auch Privatpersonen. Rund ein Drittel der deutschen und österreichischen Befragten verheimlicht ihre Zugehörigkeit zur Queer⁶-Community am Arbeitsplatz⁷ und weniger als die Hälfte zeigt ihre Zuneigung in der Öffentlichkeit.⁸ Europaweit leben lediglich 52% offen, wobei Lesben mit 65% und bisexuelle cisgender⁹ endosex¹⁰ Frauen mit 39% relativ die sichtbarste Subgruppe bilden.¹¹ Obwohl über die Hälfte aller Deutschen

⁴ In dieser Studie wird der Asterisk (*) in zweifacher Hinsicht verwendet: Erstens sprachpolitisch, indem er Geschlechtervielfalt sichtbar macht und alle Geschlechtsidentitäten adressiert, insbesondere solche jenseits von weiblich/männlich, um so eine diskriminierungsfreie Sprache zu fördern. Zweitens wird das Gendersternchen analytisch genutzt. Bei bestimmten Begriffen wie Protagonistin* markiert er Figuren, deren geschlechtliche Zuschreibung im Text destabilisiert oder in Bewegung gesetzt wird. Wo Figuren innerhalb normativer Weiblichkeitskonstruktionen verbleiben, wird auf das Sternchen verzichtet.

⁵ Vgl. Oldenburg, Manfred und Hoesch, Leopold: *Das letzte Tabu* [Film] 2024 Deutschland, Broadview TV GmbH.

⁶ Kraß weist darauf hin, dass der englische Begriff *queer*, der i. e. ‚verquer‘ bedeutete, zu Beginn des 16. Jh. aus dem Deutschen ins Englische entlehnt wurde. Später wurde *queer* zunächst als abwertende Bezeichnung für schwul und lesbisch verwendet, bevor der Begriff durch die affirmative Verwendung der Queer Nation-Organisation ab den 1990ern resignifiziert wurde (vgl. Kraß, Andreas: *Queer Studies. Eine Einführung*. In: Ders. (Hrsg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003 (Edition Suhrkamp, Bd. 2248), S. 7-28. Hier S. 17 f. Siehe auch Babka, Anna und Gerald Posselt: *Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie*. Wien: Facultas 2016, S. 83 f.).

⁷ Aufschlüsselung für 2023: EU 45%, Deutschland 34%, Österreich 35% (vgl. European Union Agency for Fundamental Rights: *LGBTIQ Equality at A Crossroads. Progress and Challenges*. EU LGBTIQ Survey III, Wien 2024, S. 41. https://fra.europa.eu/sites/default/files/fra_uploads/fra-2024-lgbtiq-equality_en.pdf [Zugriff 4.12.2024]).

⁸ Bspw. küssen sich oder halten in der Öffentlichkeit in Deutschland 43% der Befragten Händchen (vgl. LGBT+ Pride 2024. A 26-Country Ipsos Global Advisory Survey. https://www.ipsos.com/sites/default/files/ct/news/documents/2024-05/Pride%20Report%20FINAL_0.pdf [Zugriff 4.12.2024]).

⁹ Als cisgeschlechtlich (von lat. *cis* „diesseits/auf derselben Seite“) werden Personen bezeichnet, deren Geschlechtsidentität mit dem bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht (i. d. R. anhand von äußeren biologischen Merkmalen) übereinstimmt.

¹⁰ Die Bezeichnung endogeschlechtlich (von gri. *endon* „innen/innerhalb“) verweist auf Personen, deren körperliche Geschlechtsmarker (wie bspw. Chromosomen, Hormone, Genitalien) heteronormativen medizinischen und gesellschaftlichen Erwartungen von „männlich“ oder „weiblich“ entsprechen.

¹¹ (Vgl. European Union Agency for Fundamental Rights 2024, S. 62.) In Deutschland gehen dabei 47% offen mit ihrer Zugehörigkeit zur LGBT+-Community um (vgl. LGBT+ Pride 2024)

2024 Kontakt zu Personen aus der Queer-Community haben¹², steigen die physischen beziehungsweise sexualisierten Übergriffe (erstmalig seit 2019 wieder) an.¹³ Was diese Zahlen verdeutlichen: Geoutet zu leben ist nach wie vor nicht selbstverständlich und für viele Menschen schlicht unmöglich. Nicht zuletzt die Massenoutings deutscher Schauspieler*innen im Jahr 2021 unter der Kampagne #ActOut¹⁴ sowie von Mitwirkenden der katholischen Kirche mit #OutInChurch¹⁵ im darauffolgenden Jahr zeugen vom anhaltenden Wunsch, durch kollektive Sichtbarkeit eine Verbesserung des Schutzes vor Diskriminierung, Ausgrenzung und Gewalt zu erreichen.

Das Konstrukt Coming-out schreibt sich dabei in Kulturartefakte wie beispielsweise Lieder, Filme, Graphic Novels oder Literatur ein, die Orte der Archivierung, Verarbeitung und Validierung von Erfahrungen, aber auch vor allem der ästhetischen Aushandlung bereitstellen. Zu betonen ist dabei, dass sich realgesellschaftliche und ästhetische Verhandlungsmuster nicht decken müssen. Unterschiedliche Medien können dabei verschiedene Codes hervorbringen, spezifische Handlungsmuster ausbilden und jeweils eigene Darstellungstraditionen etablieren. Die Erzähltraditionen sind dabei historisier- und auf den besonderen gesellschaftspolitischen Kontext beziehbar. So finden sich in den Künsten ebenso zeitgenössisch¹⁶ wie historisch Verhandlungen von Coming-out.

¹² Aufschlüsselung: 55% lesbisch, bisexuell, schwul; 30% bisexuell; 16% trans; 11% nonbinär, fluid (vgl. Statista „Personen der LGBT-Community im Bekanntenkreis in Deutschland 2024, <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1414294/umfrage/umfrage-zu-personen-der-lgbtq-community/> [Zugriff 4.12.2024]).

¹³ Aufschlüsselung für die letzten fünf Jahre vor der Erhebung 2023: EU 14% vs. 11% 2019, Deutschland 16% vs. 13% 2019, Österreich 15% vs. 11% 2019 (vgl. European Union Agency for Fundamental Rights 2024, S. 55).

¹⁴ Unter #ActOut veröffentlichte das Magazin der Süddeutschen Zeitung ein Manifest, in dem sich 185 Schauspieler*innen aus dem deutschen Film, Fernsehen und Theater outeten. Dort erklären sie unter anderem „Wir gehen nun gemeinsam den Schritt an die Öffentlichkeit, um Sichtbarkeit zu schaffen.“ (Vgl. Emcke, Karolin und Fritzsche, Lara: „Wir sind schon da“. In: Süddeutsche Zeitung, Heft 5/2021. <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/kunst/schauspielerinnen-schauspieler-coming-out-89811?reduced=true> [Zugriff 3.12.2024]; sowie Manifest #ActOut, <https://act-out.org> [Zugriff 3.12.2024])

¹⁵ Bei #OutInChurch handelt es sich um eine Initiative von 125 Mitgliedern, Arbeitnehmerinnen sowie Ehrenamtlichen in der katholischen Kirche in Deutschland, die sich gemeinsam outeten, um Diskriminierung und Ausgrenzung – vor allem in der katholischen Kirche – zu begegnen. In ihrem Manifest fordern sie die „Korrektur menschenfeindlicher lehramtlicher Aussagen“ und Abschaffung des diskriminierenden kirchlichen Arbeitsrechts (vgl. #OutInChurch, <https://www.outinchurch.de/manifest/> [Zugriff 3.12.2024]).

¹⁶ Ein paar Beispiele in unspezifischer Ordnung: Eine der größten Pop-Ikonen unserer Zeit, Taylor Swift, besingt 2019 noch das berüchtigte Versteck, das Schattendasein, in das weltweit Angehörige der Queer-Community gedrängt werden und aus dem es herauszutreten gilt. „Cause shade never made anybody less gay“ erklärt sie in ihrem Song *You need to calm down* – einem Appell an Hater – und verdeutlicht, dass fehlende Sichtbarkeit Begehren nicht einfach auslöscht. Im deutschsprachigen Raum fällt Shirin David auf, deren Zeilen „Vielleicht hab ich ein'n Boy, vielleicht sind es auch zwei. Oder drei Girls, alles könnte sein“ in ihrem Song *Lieben wir* (2021) Spekulationen um ein Coming-out erzeugten. Im autobiografischen Comic *Coming in* (2022), basierend auf dem gleichnamigen Podcast, erzählt die Autorin Élodie Font über ihren inneren Prozess, die Zweifel und das Ringen um eine queere Identität, bis zum Coming-out (vgl. Font, Élodie und Carole Maurel (Illustrationen): *Coming in*. Bielefeld: Splitter 2022; Élodie Font: *Coming in* [Audiopodcast]. In: Arte Radio (2017) <https://www.arteradio.com/son/coming> [Zugriff 11.02.2025]). In der Serie *Killing Eve* (2018 – 2022) etabliert sich zwischen den Protagonistinnen Eve und Villanelle ein komplexes Begehrensverhältnis in der Überkreuzung von Anziehung und Gewalt (vgl. Thomas, Damon u. a.: *Killing Eve* [Film] (2018 – 2022) Vereinigtes Königreich, Sid Gentle Films). Der Actionfilm *Voleuses* (2023) wiederum zeigt die Protagonistinnen Alex und Carole in

Dabei ist literaturhistorisch die Rekonstruktion der Geschichte weiblicher*¹⁷ Homosexualität aufgrund des gesellschaftlichen Drucks, unsichtbar zu sein, schwer nachzuvollziehen. Für den deutschsprachigen Raum ermöglichen die grundlegenden Monografien feministischer Literaturwissenschaftlerinnen wie Angela Steidele¹⁸, Madeleine Marti¹⁹, Sabine Puhlfürst²⁰ oder Sina Meißgeier²¹ eine (zumindest ausschnittshafte) diachrone Perspektive. Hier treten die 1950er und 1960er Jahre besonders hervor. In der Weiterführung ideologischer Linien der Homosexuellenverfolgung im Nationalsozialismus zeichnen sich diese Dekaden durch ein gesellschaftspolitisches Klima der besonders scharfen Marginalisierung und Ausgrenzung queerer Lebensentwürfe aus.²² „Lesbische Frauen und homosexuelle Männer passten nicht in dieses von Heterozentrismus geprägte Weltbild. Homosexuelle wurden als Monster, Perverse, Psychopathen diffamiert und in einen Topf geworfen mit Sexualmördern und Kinderschändern.“²³ Während § 175 Strafgesetzbuch damals männliche* Homosexualität unter Strafe stellte²⁴, bedrohte dieser auch lesbische Frauen*, auf welche der Rechtssatz stets hätte ausgeweitet werden können, wobei seine abwertende Wirkung immer schon auf Frauen* ausgeweitet war.²⁵ „[E]s war die Gesellschaft, die die Aufgabe übernahm, lesbische Lebensweisen so zu sanktionieren, dass sie nicht offen lebbar waren. Somit übernahm die Masse der Bürger quasi die Rolle einer Kontrollinstanz“.²⁶ Aus dieser repressiven Situation

Begehrenskonstellationen mit anderen und zeitgleich in zunehmender Verbindung zueinander (vgl. Laurent, Mélanie (Regie) und Dumas, Sidonie (Produktion): *Voleuses* (dt. *Diebinnen*) [Film] 2023 Frankreich, Gaumont).

¹⁷ Bezugnehmend auf Gayatri Chakravorty Spivaks Konzept des strategischen Essentialismus werden in diesem Beitrag klassische Kategorien wie „Weiblichkeit“ zwar aufgerufen, jedoch nur zeitweise zum Zweck ihrer Dekonstruktion (vgl. Babka und Posselt 2016, S. 54).

¹⁸ Vgl. Steidele, Angela: „Als wenn du mein Geliebter wärest“. Liebe und Begehren zwischen Frauen in der deutschsprachigen Literatur 1750-1850. Stuttgart u. a.: Metzler 2003.

¹⁹ Vgl. Marti, Madeleine: *Hinterlegte Botschaften. Die Darstellung lesbischer Frauen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart: Metzler 1992.

²⁰ Vgl. Puhlfürst, Sabine: „Mehr als bloße Schwärmerei“. Die Darstellung von Liebesbeziehungen zwischen Mädchen/jungen Frauen im Spiegel der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Essen: Die Blaue Eule 2002.

²¹ Vgl. Meißgeier, Sina: *Lesbische Identitäten und Sexualität in der DDR-Literatur*. Berlin: Frank & Timme 2016.

²² Vgl. Puhlfürst 2002, S. 177-180 und S. 321; Marti 1992, S. 44 f. und S. 82 f.

²³ Puhlfürst 2002, S. 177.

²⁴ Seit 1871 stellte § 175 des deutschen Strafgesetzbuches Sodomie unter Strafe. Im Nationalsozialismus wurden unter diesem Paragraphen Männer verhaftet und in Konzentrationslager deportiert. Auch nach dem Ende des Nazi-Regimes kriminalisierte der Paragraf homosexuelle Praktik weiter – dabei wird in Etappen die Straffälligkeit auf Handlungen zwischen Erwachsenen und Minderjährigen reduziert. Letztlich gestrichen wurde § 175 in Ostdeutschland 1988 und im Westen 1994 im Zuge der Wiedervereinigung (vgl. Myers, JoAnne: *Historical Dictionary of the Lesbian and Gay Liberation Movements*. Lanham u. a.: Scarecrow Press 2013 (*Historical Dictionaries of Religions, Philosophies, and Movements*) S. 292). Für eine konzise Darstellung vgl. auch Hellenfeld, Matthias von, Meike Rosenplänter und Markus Dichmann: *Das Ende des Paragraphen 175 – 1994*. In: Dies. (Hrsg.) *History für Eilige. Alles, was man über Geschichte wissen muss*. Freiburg im Breisgau u. a.: Herder 2020, S.85-88. Oder für eine ausführliche Darlegung vgl. Schäfer, Christian: „Widernatürliche Unzucht“ (§§ 175, 175a, 175b, 182 aF. StGB). *Reformdiskussion und Gesetzgebung seit 1945*. Berlin: BWV Berliner Wissenschafts-Verlag 2006 (*Juristische Zeitgeschichte*, Bd. 26).

²⁵ Vgl. Puhlfürst 2002, S. 177 f.

²⁶ (Ebd., S. 178.) Puhlfürst führt die drastische Abwertung lesbischer Frauen in den 1950er und 1960er Jahren weiter aus: „Sie unterstanden einer noch viel stärkeren Kontrolle, da sie sich allein schon durch ihre Lebensweise

ergeben sich Konsequenzen für literarische Realisierungen. So zeigt Marti exemplarisch auf, wie Lesbendarstellungen durch traditionelle Literaturverlage ausgegrenzt und vor allem positive Repräsentationen verhindert wurden.²⁷ Und auch Puhlfürst stellt fest: „Das konservative Klima der fünfziger und sechziger Jahre ließ [...] kaum zu, dass Lesbischsein in der Literatur thematisiert wurde.“²⁸ Dementsprechend war auch im Text „ein lesbisches Coming-out so gut wie unmöglich“.²⁹

Diesem literaturgeschichtlichen Befund diametral entgegen stehen Erzähltexte, die der Coming-out Story folgen – ein Schema, das Andrea Gutenberg anhand englischsprachiger Romane und Kurzgeschichten der 1970er und 1980er Jahre herausarbeitet und das zum klassischen narratologischen Modell avanciert ist.³⁰ Die von Gutenberg untersuchten Texte eint, dass sie an die Strukturen des Bildungsromans und der Initiations-Erzählung angelehnt sind. Sie berichten von der Etablierung einer stabilen homosexuellen Identität der Protagonistin*, ihrer Offenbarung gegenüber anderen Figuren und einer geeinten homosexuellen Gemeinschaft. Immer sind zwei Dimensionen von Coming-out abgebildet: ein innerer Prozess des Selbst-Eingeständnisses und ein äußerer Prozess der Bekanntmachung. Ziel ist, Akzeptanz von gleichgeschlechtlichen Beziehungen vorzuführen, diese als authentisch und natürlich auszuweisen.³¹ Die Coming-out Story erzeugt dabei Eindeutigkeit. Sie setzt klare Marker für homosexuelle Identität auf der darstellenden, der formalen, der sprachlichen Ebene, sodass innerer wie auch äußerer Prozess des Coming-out in der Diegese kontinuierlich nachvollzogen werden können.

Diese Kontrast-Konstellation – zwischen der auf Eindeutigkeit abzielenden Coming-out Story und den limitierten Darstellungsmöglichkeiten weiblicher* Homosexualität in den 1950er und 1960er Jahren – bildet den Ausgangspunkt für die nachfolgende Auseinandersetzung mit

– ohne Mann – verdächtig machten. Sie galten als unweiblich, da sie keine Mutterrolle übernahmen. Sie galten als unsittlich, denn Sexualität war nur in Verbindung mit Ehe und Fortpflanzung möglich, oder als »frigide, alte Jungfern« [...]. Es wurde ihnen das Frausein im Allgemeinen abgesprochen“ (ebd.).

²⁷ Vgl. Marti 1992, S. 115-122.

²⁸ Puhlfürst 2002, S. 323; siehe ebenso Marti 1992, S. 46 f.

²⁹ Puhlfürst 2002, S. 323.

³⁰ Im Rahmen ihrer breit angelegten narratologischen und feministisch literaturwissenschaftlichen Studie arbeitet Gutenberg anhand von englischen Frauenromanen unter Rückgriff auf die *possible worlds theory* verschiedene plot-Muster heraus, u. a. den Coming-out Plot, der dann in den nachfolgenden Beiträgen als Coming-out Story verhandelt wird (vgl. Gutenberg, Andrea: Mögliche Welten. Plot und Sinnstiftung im englischen Frauenroman. Heidelberg: Winter 2000, S. 186-189). Die konzisen Darstellungen des Schemas im Rahmen des Einführungsbandes von Nünning und Nünning sowie im prestigeträchtigen Routledge-Nachschlagewerk markieren dann die Stellung des Modells als kanonisch in der narratologischen Forschung (vgl. Gutenberg, Andrea: Handlung, Plot und Plotmuster. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hrsg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart Weimar: J.B. Metzler 2004 (Sammlung Metzler, Bd. 344), S. 98-121; Gutenberg, Andrea: Coming-out Story. In: David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan (Hrsg.): Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London: Routledge, Taylor & Francis Group 2010).

³¹ Vgl. ebd.

weiblicher* Queerness und Coming-out in dieser sozialhistorisch markanten Phase. Was, wenn die Narrativierung von Queerness nicht eindeutig erzählt werden kann beziehungsweise nicht dem klassischen Schema von Coming-out folgt? In dieser Studie wird im Hinblick darauf von folgenden Prämissen ausgegangen: Erstens täuscht die mit Gutenbergs Coming-out Story statuierte Eindeutigkeit darüber hinweg, dass es sehr viel diversere, differenziertere und uneindeutigere Versionen des narrativierten Coming-outs jenseits des normierten Modells gibt. Zweitens lassen sich solche Varianten bereits in den 1950er und 1960er Jahren aufgrund des extremen Zwangs zur Unsichtbarkeit beobachten.

Coming-out für den genannten Untersuchungszeitraum zu bemühen, kann in gewisser Weise als anachronistisch bezeichnet werden, da das Konzept zu diesem Zeitpunkt und die dazugehörige Identitätspolitik in Gesellschaft und Wissenschaft so noch nicht vorliegt. Dennoch ist es sinnvoll und vor allem produktiv, die Texte in Hinblick auf diese Ideen zu untersuchen. Zunächst ist die Frage nach Privatheit oder Öffentlichkeit von sexueller Praxis, von Verstecken oder Zeigen, bereits vor Stonewall zentral, was nicht zuletzt an der zeitgenössischen Gesetzgebung abzulesen ist. Weiter finden sich in allen untersuchten Texten Passagen, in denen explizit auf Möglichkeiten des Sich-Bekennens verwiesen wird. Und darüber hinaus kann das Konzept angewendet werden, weil – wie ich zeige – die Texte dieses selbst generieren und damit den Begriff, wenn man so möchte, präfigurieren. Die Formationen, die in den nachfolgenden Analysen herausgearbeitet werden, können, wenn durch die Linse der traditionellen Coming-out Story betrachtet, schwer oder gar nicht erkannt werden. So postuliert diese Studie auch eine Erweiterung der klassisch-narratologischen Methodologie, die ich anhand meiner Analysen vorstelle. Die Herausforderung bei der Analyse ist dabei, dass die Marker für queere Subjektivität auf der darstellenden, der formalen und der sprachlichen Ebene nicht eindeutig sind. Dafür sind sie poetologisch aufschlussreich, denn sie erlauben es, die erzählerischen Strategien nachzuweisen, anhand derer die Grenze zum Unsagbaren überschritten und queere Verhältnisse dargestellt werden können.

Wie also wird weibliche* Homosexualität beziehungsweise Queerness in der Literatur der 1950er und 1960er Jahre verhandelt? Diese Fragestellung leitet die nachfolgende Untersuchung an. Sie ist durch Teilfragen spezifiziert, die sich zum einen auf die Hervorbringung, zum anderen auf die Markierung von queer beziehen: Wie wird weibliche* Homosexualität/Queerness in den Erzähltexten konstituiert? Welche (gemeinsamen) narratologischen Strategien sind erkennbar? Und wie erzählen diese Texte Coming-out? Susan S. Lanser stellt fest, „that form functions as textual, historical, and social content. The narratological study of narrative offers us the opportunity to learn precisely what the story

doesn't tell ,in any literal, vulgar way'."³² So wird auch in dieser Studie von der These ausgegangen, dass literarische Konfigurationen weiblicher* Homosexualität respektive Queerness in besonderer Weise durch narrative Akte strukturiert sind. Genauer erzeugen diese über Funktionalisierungen und Semantisierungen ein Verweisgeflecht, welches ein Erzählen von queeren Verhältnissen abseits einer eindeutigen linearen Struktur ermöglicht und hierdurch ein Coming-out jenseits des klassischen Coming-out Narrativs generiert.

Ziel dieser Arbeit ist es, diese nicht-linearen Verfahrensweisen von Coming-out aufzuzeigen, wie sie die Texte der 1950er und 1960er in unterschiedlichen Varianten erzeugen, und diese Funktionslogiken als Erweiterung des klassischen Modells der Coming-out Story vorzustellen. Die von mir herausgearbeitete alternative Konzeptualisierung bezeichne ich dabei als *brüchiges inneres Coming-out*.³³ Konkret manifestiert sich dieses in den Texten als ein Erzählverfahren, welches aus der Verschränkung von zuvorderst narratologischen Ebenen – wie Figur, Figurenkonstellation und Raum – mit den in dieser Studie entwickelten Begrifflichkeiten des *narratologischen Coming-out* sowie diegetischer und rhetorischer Ebene produziert wird. Diese Verschraubung erzeugt eine Verweisstruktur, die stetig Ambivalenzen hervortreibt und ein Changieren zwischen Heteronormativität und Queer ausstellt. So generieren die Texte unterschiedliche Variationen von brüchigem innerem Coming-out. Diese Modellierung stellt ein neues Instrumentarium bereit, dass Coming-out jenseits der Coming-out Story als Form greifbar macht. Damit lassen sich Texte untersuchen, die Coming-out nicht zuvorderst über die diegetische Ebene narrativieren. Neue Texte kommen so in den Blick beziehungsweise

³² Lanser, Susan S.: Toward (a Queerer and) More (Feminist) Narratology. In: Robyn R. Warhol und dies. (Hrsg.): Narrative Theory Unbound. Queer and Feminist Interventions. Columbus: The Ohio State University Press 2015 (Theory and Interpretation of Narrative), S. 23-42. Hier S. 36.

³³ Das hier entwickelte Konzept des *brüchigen inneren Coming-out* ist im Kontext literatur- und kulturwissenschaftlicher Diskussionen bezüglich der Relation von Narration und Bruch zu verorten, wie sie exemplarisch im Sammelband von Babka u. a. entfaltet wird. Dort wird Bruch verstanden „auch als narrative Antwort auf Ereignisse, die Kontinuität und Normalität in Frage stellen oder auch als ein bestimmtes narratives Muster einer Erzählung, das Kontinuität und Diskontinuität in eine Wechselbeziehung zueinander bringt“ (Babka, Anna, Marlen Bidwell-Steiner und Wolfgang Müller-Funk: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016, S. 7-18. Hier S. 7). Der Bruch ist damit ein Doppelphänomen und sowohl auf Ebene der *histoire* wie auch des *discourse* anzuordnen. Der Begriff ist damit in besonderem Maß geeignet, um das Konzept von Coming-out nicht nur thematisch, sondern auch strukturell zu verhandeln (vgl. dazu auch Müller-Funk, Wolfgang: Broken Narratives. Die Moderne als Tradition des Bruchs. In: Anna Babka, Marlen Bidwell-Steiner und Wolfgang Müller-Funk (Hrsg.): Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016, S. 19-36. Hier S. 27). Besonders anschlussfähig sind Müller-Funks Überlegungen, Ambivalenz als zentrales Moment von *broken narratives* hervorzuheben (vgl. ebd., S. 26), sowie die von Nünning und Nünning skizzierte Perspektive einer *narratology of broken narratives*, die auch kultur- und kontextsensitiv angelegt ist (vgl. Nünning, Ansgar und Vera Nünning: Conceptualizing ‚Broken Narratives‘ from a Narratological Perspective: Domains, Concepts, Features, Functions, and Suggestions for Research. In: Anna Babka, Marlen Bidwell-Steiner und Wolfgang Müller-Funk (Hrsg.): Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016, S. 37-86. Hier S. 75.). Mein Konzept knüpft hier an, verschiebt den Fokus jedoch stärker auf formale und strukturelle Aspekte und integriert eine queer-narratologische Lesart.

Erzähltexte werden anders lesbar und damit für eine queere Literaturgeschichte zugänglich gemacht.

1.2 Wenn Formen sexuality erzählen: Zum methodischen Vorgehen

Die Studie ist im interdisziplinären Forschungsfeld der *queer narratology*³⁴ verortet – einem hybriden Projekt aus der Verbindung der literaturwissenschaftlichen Domäne der Narratologie mit der kulturwissenschaftlichen Perspektive der Queer Theory. Narratologie oder Erzähltheorie³⁵ bezeichnet die Wissenschaft beziehungsweise Theorie vom Erzählen. In dieser Studie beziehe ich mich auf die narratologische Tradition, wie sie in Nachfolge des russischen Formalismus und des französischen Strukturalismus von beispielsweise Gérard Genette³⁶ formuliert und im deutschen Sprachraum von unter anderen Matías Martínez, Michael Scheffel oder Wolf Schmid³⁷ weiterentwickelt wurde. Im Zentrum der Bestrebungen von strukturalistischer oder klassischer Narratologie stehen die Charakterisierung und Beschreibung von Erzählungen und nicht deren Interpretation.³⁸ Grundlegende Techniken sind

³⁴ Englische Fachbegriffe wie *queer narratology* oder *queer temporality* werden in dieser Arbeit als eingedeutschte theoretische Termini verwendet und lediglich bei ihrer ersten Nennung kursiv gesetzt. Diese und weitere Zentralbegriffe wie *sex*, *gender* oder *sexuality* verbleiben im Englischen, da sie in spezifischen diskurstheoretischen Kontexten verortet sind, die durch Übersetzung ins Deutsche nicht präzise wiedergegeben werden können.

³⁵ In zentralen aktuellen Herausgaben zum Forschungsfeld können verschiedene Strategien im Umgang mit der Terminologie beobachtet werden. Beispielsweise verweist Garrett in der Einleitung zu *The Cambridge Companion to Narrative Theory* (2018) explizit darauf, den Terminus Narratologie nicht zu nutzen, stattdessen wählt er den Begriff der Erzähltheorie und versteht diese als Theorie und kritische Praxis: „For all along narrative theory – that is, the theory of how stories work and of how we make them work – has been a practice of critical writing.” (Garrett, Matthew: Introduction. In: Ders. (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Narrative Theory*. Cambridge, UK: Cambridge University Press 2018, S. 1-9. Hier S. 1.) Dabei wird Erzähltheorie in dem Band nicht im Sinne einer strengen Disziplin verstanden, sondern „as a varied set of techniques [...] for dialectically approaching the relationship between stories and their social and historical ground.” (Ebd., S. 1 f.) Anders arbeiten Dinnen und Warhol im *The Edinburgh Companion to Narrative Theories* (2018). Sie zeichnen ein Feld von Erzähltheorie, Narratologie und kritischer Literaturtheorie: „Theories of narrative and the technical approaches to narrative that have developed under the name of »narratology« have a close historical relation to the development of theory and critical method in literary studies.“ (Dinnen, Zara und Robyn R. Warhol: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): *The Edinburgh Companion to Contemporary Narrative Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2022 [2018], S. 1-13. Hier S. 1) Deziert möchte der Band mit seinen Beiträgen die errichteten Trennlinien in der Erzähltheorie aufheben (vgl. ebd., S. 3). Der Umgang mit diesen zentralen Begrifflichkeiten ist also hochdivers und befindet sich nach wie vor in der Aushandlung. In dieser Arbeit werden die Begriffe Erzähltheorie und Narratologie (sowie ihre jeweiligen Übersetzungen) synonym gebraucht, um die Öffnung der Disziplin und ein weites Verständnis anzuzeigen.

³⁶ Vgl. bspw. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Übers. v. Andreas Knop. 3. durchges. und korr. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink 2010 [frz. 1972].

³⁷ Vgl. exemplarisch: Martínez, Matías und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 11., akt. und überarb. Aufl., München: C.H. Beck 2019; Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. 3. erw. und überarb. Aufl. Berlin u. a.: De Gruyter 2014.

³⁸ Vgl. Herman, David: *Structuralist Narratology*. In: Ders. (Hrsg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, Taylor & Francis Group 2010.

die Bildung binärer Gegensätze, ebenso wie die Erarbeitung von Typologien und Klassifikationen.³⁹ Ergebnis der klassischen narratologischen Forschung ist unter anderem die Erzeugung eines Begriffs- und Kategorieninventars zur Beschreibung von unterschiedlichen Erzählungen.⁴⁰

Als Reaktion auf Änderungen erzähltheoretischer Forschung in den 1990ern führt David Herman den Begriff *postclassical narratology* ein:

[...] narratology has moved from its classical, structural phase – a Saussurean phase relatively isolated from energizing developments in contemporary literary and language theory – to its postclassical phase. Postclassical narratology [...] contains classical narratology as one of its ‚moments‘ but is marked by a profusion of new methodologies and research hypotheses; the result is a host of new perspectives on the forms and functions of narrative itself. Further, in its postclassical phase, research on narrative does not just expose the limits but also exploits the possibilities of the older, structuralist models.⁴¹

Beiträge der postklassischen Narratologie⁴² beziehen sich also auf klassische Narratologie und reevaluieren deren Modelle, überwinden diese aber nicht, wie das Präfix „post“ suggerieren könnte. Jedoch führen postklassische Ansätze neue Methoden und Hypothesen in das

³⁹ Vgl. Fludernik, Monika: *Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present*. In: James Phelan und Peter J. Rabinowitz (Hrsg.): *A Companion to Narrative Theory*. Malden u. a.: Blackwell Publishing Ltd 2005, S. 36-59. Hier S. 38.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 41.

⁴¹ Herman, David: *Introduction. Narratologies*. In: Ders. (Hrsg.): *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press 1999 (Theory and Interpretation of Narrative Series), S. 1-30. Hier S. 2 f.

Erstmalig erarbeitet Herman den Begriff in Ders.: *Scripts, Sequences, and Stories. Elements of a Postclassical Narratology*. In: *PMLA* 112 (1997), H. 5, S. 1046-1059.

⁴² Die Unterscheidung von klassischer und postklassischer Narratologie findet sich in der Erzählforschung nicht unhinterfragt. Beispielsweise kritisiert Nünning die Tendenz zum Umbrella-Begriff (vgl. Nünning, Ansgar: *Narratology or Narratologies. Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term*. In: Tom Kindt und Hans-Harald Müller (Hrsg.): *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin u. a.: De Gruyter 2003, S. 239-275. Hier S. 249). Luc Herman und Bart Vervaeck listen zwar Kritikpunkte auf, argumentieren übergeordnet jedoch für den Begriff, da sie eine klare Verbindung postklassischer narratologischer Forschung und Strukturalismus als Bezugspunkt sehen (vgl. Herman, Luc und Bart Vervaeck: *Postclassical Narratology*. In: David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan (Hrsg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, Taylor & Francis Group 2010). Alber und Fludernik gehen einen Schritt weiter, indem sie Hermans Konzept aktualisieren und bereits eine zweite Phase der postklassischen Narratologie erkennen. Alber und Fludernik schlagen angesichts neuerer Entwicklungen in der Erzähltheorie vor, von zwei Phasen der postklassischen Narratologie auszugehen. Die erste Periode bezieht sich dabei mit Herman auf Diversifizierung (Vielfältigkeit, Interdisziplinarität und Transmedialität). Darauf folgt dann ab ca. 2010 eine zweite Periode der Konsolidierung und weiterer Diversifizierung (vgl. Alber, Jan und Monika Fludernik: *Introduction*. In: Dies. (Hrsg.): *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Columbus: Ohio State University Press 2010, S. 1-31. Hier S. 4 f.). Beiträge dieser Phase teilen, dass sie Forschungsobjekte als vielfältiger ansehen, verschiedene Methoden kombinieren und Kontexte berücksichtigen (vgl. ebd., S. 23.). In Phase eins wird die queer narratology als Erweiterung der feminist narratology genannt, in Phase zwei ist sie unter der Perspektive aufgeführt, mit anderen postklassischen Ansätzen verbunden zu werden (vgl. ebd.).

Für Überblicksdarstellungen zu postklassischen Ansätzen vgl. bspw. Fludernik, *Histories of Narrative Theory (II)* 2005; Herman, David: *Histories of Narrative Theory (I). A Genealogy of Early Developments*. In: James Phelan und Peter J. Rabinowitz (Hrsg.): *A Companion to Narrative Theory*. Malden u. a.: Blackwell Publishing Ltd 2005, S. 19-35; Nünning, Ansgar und Vera Nünning: *Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen‘ Erzähltheorie. Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen*. In: Dies. (Hrsg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WTV Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002, S. 1-34; Alber, Jan und Monika Fludernik: *Introduction*. In: Dies. (Hrsg.): *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Columbus: Ohio State University Press 2010, S. 1-31. Sowie die Beiträge in *Narratology in the 21st Century*. In: *Diegesis* (2012), H. 1.

narratologische Forschungsfeld ein. Diese Veränderungen bezieht Herman auf ein Zusammenwirken von Narratologie mit kritischen Theorien der Zeit zurück, darunter auch feministische oder gender-Ansätze.⁴³ Den zentralen Unterschied von postklassischer zu klassischer Narratologie sieht Herman dabei im Einbezug von Kontext und Interpretation: „The root transformation can be described as a shift from text-centered or formal models to [...] models attentive both to the text and the context of stories. [...] [T]heorists [focus on] a complex interplay between narrative form and the contexts of narrative interpretation“.⁴⁴ Queer narratology zählt zu diesen postklassischen Ansätzen⁴⁵ und beschreibt eine Erzähltheorie, die queer-theoretisch informiert ist.

Das transdisziplinäre Forschungsfeld der Queer Theory entsteht in den 1990er Jahren aus den Gay und Lesbian Studies. Ursprünglich als Interventionen im Akademiebetrieb und theoretische Kritiken an Konzepten festgelegter Identitäten entworfen, ist der Queer Theory ein anti-disziplinäres Moment und Identitätskritik eingeschrieben.⁴⁶ Zentral für die Entwicklung des theoretischen Konzepts queer ist nach Annemarie Jagose vor allem der poststrukturalistische Kontext des späten 20. Jahrhunderts und dessen „Vorstellung von Identität als einer kohärenten und beständigen Weise, sich selbst zu verstehen, als kulturelle Phantasie und nicht beweisbarer Fakt.“⁴⁷ Eine besondere Stellung im geänderten Denken über Identität und Sexualität nehmen dabei Michel Foucaults Ausführungen zu Entnaturalisierung und Historisierung von Sexualität sowie zu Macht als produktiver Kraft ein.⁴⁸ Aufbauend auf Foucaults gesellschaftskritischen Überlegungen entwickeln zentrale Vertreter*innen der Queer Theory wie Judith Butler, Teresa de Lauretis oder Eve Kosofsky Sedgwick die Thesen weiter und verwerfen essentialistische und normative Ideen von Identität, Subjekt und Geschlecht.⁴⁹ Andreas Kraß formuliert das Hauptanliegen der Queer Studies pointiert:

⁴³ Vgl. Herman 1999, S. 7 ff.

⁴⁴ Ebd., S. 8.

⁴⁵ Nünning arbeitet beispielsweise acht Ansätze postklassischer Narratologie heraus, wobei im Bereich „Contextualist, Thematic, and Ideological Approaches: Applications of Narratology in Literary Studies“ die „Lesbian and Queer Narratology“ verzeichnet ist (vgl. Nünning 2003, S. 249).

⁴⁶ Wenn auch mit der paradoxen Pointe, dass sich die Queer Theory mit den Queer Studies in der Akademie etabliert hat (vgl. Amin, Kadji: *Genealogies of Queer Theory*. In: Siobhan B. Somerville (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Queer Studies*. Cambridge, UK: Cambridge University Press 2020 (Cambridge Companions to Literature and Classics), S. 17–29. Hier S. 18).

⁴⁷ Vgl. Jagose, Annemarie: *Queer Theory. Eine Einführung*. Übers. von Corinna Genschel u. a. Berlin: Querverlag 2001, S. 107.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 103-107. Und siehe exemplarisch: Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit*. Bd. I: *Der Wille zum Wissen*. übers. v. Ulrich Raul u. Werner Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983 [frz. 1976].

⁴⁹ Vgl. exemplarisch: Butler, Judith: *Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität*. In: Sabine Hark (Hrsg.): *Grenzen lesbischer Identitäten*. Berlin: Querverlag 1996 [engl. 1991], S. 15-37; de Lauretis, Teresa: *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction*. In: *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*. 3 (1991), H. 2, S. iv-xviii; Sedgwick, Eve Kosofsky: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press 1992 [1985]; Dies.: *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press 1990.

Es geht um die kritische Analyse der Bedingungen und Auswirkungen von Heteronormativität mit ihren theoretischen und praktischen Bezügen sowie ihren ethischen, politischen und kulturellen Implikationen. Es geht um eine kritisch-analytische Perspektive, die Sexualität nicht als »Natur«, sondern im Sinne Michel Foucaults als »Dispositiv« versteht: als Ergebnis eines strategischen Zusammenspiels von Diskursen, Praktiken und Institutionen, die vor allem theologisch, juristisch und medizinisch geprägt sind und somit zur Moralisierung, Kriminalisierung und Pathologisierung der Sexualität und ihrer Einteilung in »gut« und »böse«, »legal« und »illegal«, »gesund« und »krank« führen.⁵⁰

Heteronormativitätskritik und Entnaturalisierung können demnach als zentrale Anliegen der Queer Studies bestimmt werden. Diese analytisch-kritische Ausrichtung kann mit Antke Engel erweitert werden. Nach Engel fragt Queer Theory „wie wir Körper, Geschlecht und Sexualität so denken – und leben – können, dass sie nicht immer wieder an eine rigide Zwei-Geschlechter-Ordnung und die Norm der Heterosexualität rückgebunden werden.“⁵¹ Dem Projekt der Queer Theory ist also auch ein utopisches Moment eingeschrieben, das sex, gender und sexuality jenseits von Heteronormativität zu verorten sucht.

Queer narratology baut auf queer-theoretischen Konzepte auf und fokussiert das Verhältnis von Erzählungen und gender sowie sexuality. In den Blick genommen werden bezüglich der Erzähltexte sowohl Inhalte der histoire-Ebene als auch textstrukturelle Merkmale der discourse-Ebene. Darüberhinausgehend werden aber auch soziokulturelle Kontexte als relevante Faktoren der Produktion und Rezeption berücksichtigt.⁵² Im Besonderen wird angenommen, dass alle drei genannten Untersuchungsbereiche maßgeblich durch die Kategorien sex, gender und sexuality bedingt sind. Forscher*innen wie Lanser⁵³, Robyn R. Warhol⁵⁴ oder Tory Young⁵⁵ können dabei zeigen, dass sich narratologische Formen ebenso wie die Kategorien, die diese beschreiben, in Abhängigkeit von Formen sozialer Organisation – wie eben gender und sexuality – entwickelt haben.⁵⁶ Das Verhältnis zwischen empirischer Wirklichkeit und

⁵⁰ Kraß, Andreas: Queer Studies in Deutschland. In: Ders. (Hrsg.): Queer Studies in Deutschland. Interdisziplinäre Beiträge zur kritischen Heteronormativitätsforschung. Berlin: Trafo 2009 (Frankfurter kulturwissenschaftliche Beiträge), S. 7-19.

⁵¹ Engel, Antke: Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus. Bielefeld: Transkript Verlag 2009, S. 19.

⁵² Eine rezeptionsästhetische Ebene wird in dieser Studie nicht miteinbezogen, da sie für die Beantwortung der zentralen Forschungsfragen, die auf die textstrukturelle Verhandlung weiblicher Queerness abzielen, nicht notwendig ist. Der Einbezug einer solchen Perspektive würde den Rahmen der Studie unverhältnismäßig erweitern.

⁵³ Vgl. Lanser, Susan S.: Sapphic Dialogics. Historical Narratology and the Sexuality of Form. In: Monika Fludernik und Jan Alber (Hrsg.): Postclassical Narratology. Approaches and Analyses. Columbus: The Ohio State University Press 2010 (Theory and Interpretation of Narrative), S. 186-205; Dies.: Queering Narrative Voice. In: Textual Practice 32 (2018c), H. 6, S. 923-937; Dies., 1996.

⁵⁴ Vgl. Warhol, Robyn R. und Susan S. Lanser (Hrsg.): Narrative Theory Unbound. Queer and Feminist Interventions. Ohio: Ohio State University Press 2015b.

⁵⁵ Vgl. Young, Tory: Futures for Feminist and Queer Narratology. In: Textual Practice 32 (2018), H. 6, S. 913-921.

⁵⁶ Lanser hat vielfach auf die Wichtigkeit einer intersektionalen Narratologie hingewiesen (vgl. bspw. Lanser 2014, S. 212; Warhol und Lanser 2015a, S. 6 f.; Lanser 2015). Das Untersuchungskorpus dieser Studie jedoch thematisiert nur beschränkt Dimensionen von Differenz – die Texte implizieren weiße Jugendliche, Frauen oder Mütter der Mittelklasse, teilweise in christlich-religiösem Kontext. Die Differenzdimensionen, die zentral werden, sind in den jeweiligen Lektüren reflektiert.

fiktionalen Erzähltexten beziehungsweise performativen Akten ist als ein wechselseitiges konzeptualisiert. Warhol und Lanser führen bezüglich der queer-narratologischen Arbeiten in ihrem Sammelband aus: „[N]arratives are critical to constructing, maintaining, interpreting, exposing and dismantling the social systems, cultural practices, and individual lives that shape and are shaped by performative acts.“⁵⁷ Allgemein gesprochen, erzählen Geschichten also von der sozialen Wirklichkeit, gleichzeitig bringen sie diese aber auch mit hervor. Ganz wesentlich bedingen Erzählungen dabei Aspekte von Heteronormativität und queerer Subjektivität, wie Warhol und Lanser weiter feststellen. Ebenso prägen diese Konzepte wiederum aber auch Erzählungen.⁵⁸ Das Konstrukt Heteronormativität ist dabei weit gefasst.⁵⁹ Queere Subjektivität beziehungsweise geschlechtliche Identität wird als kulturelle Konstruktion und fluide beschrieben, essentialistische Konzepte werden verworfen. Warhol und Lanser fassen diese Annahmen zusammen:

[U]nderstanding gender difference to be a cultural construction, not a biological given, and [...] recognizing that both gender and sexuality exist along a variegated spectrum that individual subjects experience in shifting ways across a lifetime. Within this framework, gender and sexuality are not *who you are*, but rather *what you do*, and they never settle into a solid or coherent identity. [...] gender and sexuality are therefore not an essence but a performance [...].⁶⁰

Mit dem Verwerfen biologistischer Identitätskonzeptionen ist die queer-theoretische Bezugnahme auf Butlers Thesen bezüglich Performativität von Identität und kultureller Konstruktion der Kategorien sex, gender und sexuality deutlich erkennbar.⁶¹

Bezüglich der methodischen Vorgehensweisen können verschiedene Strategien hervorgehoben werden. Laut Warhol und Lanser arbeiten queer-Narratolog*innen die Funktionsweise binärer (sex-, gender- und sexuality-) Normen in Erzählungen heraus und verweisen auf zentrale Geschichten, die diese Binaritäten stabilisieren. Die entsprechenden Argumentationen werden dabei mehr oder weniger explizit auf narratologische Begrifflichkeiten und Konzepte aufgebaut.⁶² Da davon ausgegangen wird, dass sich die Kategorien sex, gender und sexuality auf der Ebene der Struktur von Texten reflektiert, werden Darstellungsverfahren als

⁵⁷ Warhol, Robyn R. und Susan S. Lanser: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): *Narrative Theory Unbound. Queer and Feminist Interventions*. Columbus: The Ohio State University Press 2015a (Theory and Interpretation of Narrative), S. 1-20. Hier S. 7 f.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 8.

⁵⁹ Lanser verweist beispielsweise auf das Heteronormativitätskonzept von Lauren Berlant und Michael Warner (vgl. Lanser, Susan S.: *Gender and Narrative*. In: Peter Hühn (Hrsg.): *Handbook of Narratology*. 2. vollständig überarb. und erw. Aufl., Berlin: De Gruyter 2014, S. 206-218. Hier S. 214. Und siehe Berlant, Lauren und Michael Warner: *Sex in Public*. In: *Critical Inquiry* 24 (1998), H. 2, S. 547-566).

⁶⁰ Warhol und Lanser 2015a, S. 7.

⁶¹ Vgl. exemplarisch Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übers. v. Katharina Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991 [engl. 1990] (Edition Suhrkamp, Bd. 1722). S. auch Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Übers. v. Karin Wördemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ¹⁰2019 [engl. 1993] (Edition Suhrkamp, Bd. 737).

⁶² Vgl. ebd., S. 8.

eigenständige Bedeutungsträger identifiziert und herausgearbeitet. Weiter werden klassische narratologische Kategorien auf ihr queeres Potenzial hin untersucht. Schließlich werden, um die in den Blick geratenen textuellen Strukturen genau zu erfassen, Konzepte der strukturalistischen Narratologie überarbeitet, beziehungsweise spezifiziert oder erweitert und es werden neue Terminologien und Konzepte entwickelt.⁶³ Die Untersuchungsgegenstände der queer narratology sind dabei transgenerisch und transmedial.⁶⁴

Obwohl sich die queer narratology in den letzten Jahren zumindest im angloamerikanischen Raum zunehmend etablieren konnte, steht ein gefestigtes theoretisches Paradigma nicht zur Verfügung: „Theories of narrative [...] are permanently in flux, and accordingly [...] the formulation of *feminist narratology* by its named practitioners has dissembled into diverse queer and feminist theories of narrative.“⁶⁵ Angesichts der weitläufigen Verzweigtheit des theoretischen Feldes kann eine umfassende Systematisierung in dieser Arbeit nicht geleistet werden.⁶⁶ Jedoch erfolgt eine Darlegung der zentralen Annahmen der queer narratology, ihre Genese wird rekonstruiert und ein vertiefter Forschungsüberblick bietet Orientierung und dient der Herleitung der theoretischen Situierung dieser Studie.

Grundlegend für meinen Lektürezugang in der Analyse ist, von klassischen narratologischen Kategorien auszugehen und diese dann in dreierlei Hinsicht für eine queer-narratologische Lektüre produktiv zu machen. Erstens werden die klassischen narratologischen Kategorien auf ihr queeres Potenzial hin befragt. Damit ist eine methodische Vorgehensweise aufgegriffen, die Lanser in einer Kurzzusammenstellung bezüglich queer-narratologischer Ausrichtungen anzeigt, denn „exploring the implications of narratives [...] suggests that narratological categories be revisited for their queer potential.“⁶⁷ Zweitens wird herausgearbeitet, inwiefern Formaspekte als semantisierte Darstellungsverfahren eine queere Lesart der Erzähltexte befördern. Eng damit zusammenhängend werden drittens Formaspekte bezüglich ihrer Funktionalisierung auf Queerness hin untersucht. Funktionalisierung möchte ich dabei im Sinne von Lanser verstehen, wie diese beispielsweise in *Fictions of Authority*⁶⁸ zur Anwendung kommt. Dort formuliert sie eine feministische Kritik an der klassischen Narratologie, indem sie

⁶³ Vgl. bspw. Lanser 1996; Lanser 2014; Lanser 2018c.

⁶⁴ Vgl. Lanser 2014, S. 214.

⁶⁵ Young 2018a, S. 914.

⁶⁶ Darüber hinaus erschweren weitere Faktoren eine grundlegende Aufbereitung: So sind u. a. die entsprechenden Arbeiten teilweise schwer recherchierbar, da ihnen eine entsprechende Verschlagwortung fehlt, aber auch Übersetzungsschwierigkeiten stellen aufgrund der Vielsprachigkeit der Publikationen ganz praktische Herausforderungen dar.

⁶⁷ Lanser 2014, S. 214.

⁶⁸ Vgl. Lanser, Susan S.: *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University Press 2018b [1992].

die Funktionalisierung von Erzählformen (v. a. Erzählstimme nach Gérard Genette) im Kontext von Geschlecht untersucht. Die klassisch-narratologischen Konzepte verbindet sie dabei mit einer kritischen Analyse von Macht und geht der Frage nach, welche Funktion Erzählformen in einem kulturellen und ideologischen Kontext einnehmen. Lanser argumentiert: „narrative structures [...] are determined not by essential properties or isolated aesthetic imperatives but by complex and changing conventions that are themselves produced in and by the relations of power that implicate writer, reader, and text.“⁶⁹ Die Funktionalisierung von Form ist damit nicht universell festgelegt, sondern variabel und kontextabhängig. Besonders in Bereichen wie sexuality, in denen Inhalte wegen der gesellschaftspolitischen Verortung möglicherweise zurückgehalten werden und Geschichten nicht allein im wörtlichen Sinn erzählen⁷⁰, sind queere Konfigurationen ebenso sehr eine Frage der Form wie des Inhalts.⁷¹ Zugespitzt formuliert: „To the extent that [...] narrative strategies function as narrative content, stories cannot even be apprehended unless we can read them as form.“⁷² Aufgezeigt wird, wie narrative Strategien eine queere Lesart produzieren.

Für die Konzeptualisierung von Coming-out im Besonderen gilt die Beobachtung von Volker Woltersdorff, wonach die theoretische Beschäftigung mit der Thematik vor allem in Psychologie und Soziologie stattfindet, und die Ergebnisse dann in der Literaturwissenschaft übernommen werden.⁷³ In dieser Studie wird daher auf die gängige und anerkannte sozial-psychologische Unterscheidung von innerem und äußerem Coming-out, also einer Unterscheidung von Bewusstwerdung und Bekanntmachung, zurückgegriffen.⁷⁴ Um das empirische Konstrukt für den literarischen Kontext zu adaptieren, wird es an narratologische Konzepte, wie unter anderem die Kommunikationsebenen narrativer Texte⁷⁵, vermittelt. Dabei wird auch aufgezeigt, inwiefern Erzähltexte strukturell die Binarität von innerem und äußerem Coming-out transgressieren. Hierdurch steht ein Begriffsinstrumentarium zur Verfügung, das Verfahrensweisen von Coming-out in der ausgewählten Prosa erkennbar und differenziert beschreibbar macht, sowie Vergleiche zwischen den untersuchten Materialien ermöglicht.

⁶⁹ Ebd., S. 5.

⁷⁰ Vgl. Lanser 2015, S. 37.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 24.

⁷² Ebd., S. 23.

⁷³ Vgl. Woltersdorff 2005, S. 19.

⁷⁴ Vgl. bspw. Brodersen, Folke und Oldemeier, Kerstin: Coming-out. In: Gender Glossar 2017. <https://gender-glossar.de/c/item/79-coming-out> [31.03.2021]. Oder Oldemeier, Kerstin: Coming-out Verläufe und Freizeiterfahrungen von jungen lesbischen, schwulen, bisexuellen, trans* und divers*geschlechtlichen Menschen. In: Stefan Timmermanns und Maika Böhm: Sexuelle und geschlechtliche Vielfalt. Interdisziplinäre Perspektiven aus Wissenschaft und Praxis. Weinheim: Beltz Juventa 2020, S. 55-72.

⁷⁵ Siehe Schmid 2014, S. 45-106.

1.3 (K)ein Coming-out? Forschungslücken und Beitrag der Studie

Besondere Relevanz erhält die Studie vor dem Hintergrund des Forschungsstandes. Es liegen kaum Untersuchungen vor, die sich mit Darstellungen weiblicher* Homosexualität in den 1950er und 1960er Jahren auseinandersetzen, also den hier gewählten thematischen Fokus und Zeitraum besprechen. Zu nennen sind die beiden bereits erwähnten Arbeiten: Madeleine Marti sichtet und untersucht in ihrer grundlegenden Studie *Hinterlegte Botschaften*⁷⁶ Erzähltexte aus dem deutschsprachigen Raum von 1945 bis 1990, die die Darstellung lesbischer Protagonistinnen* aufweisen. Und Sabine Puhlfürst bearbeitet in *Mehr als bloße Schwärmerei*⁷⁷ die Darstellung von Liebesbeziehungen zwischen Mädchen*- beziehungsweise jungen Frauen*figuren (ebenfalls als Protagonistinnen*) über das gesamte 20. Jahrhundert hinweg. Darüber hinaus sind weitere Publikationen zu literarischen Konfigurationen weiblicher* Homosexualität recherchierbar, die sich jedoch vor allem entweder auf die Zwischenkriegszeit oder den Zeitraum ab den 1970ern beziehen. Als vergleichend arbeitende Monografien mit größeren Textkorpora sind lediglich noch Angela Steideles⁷⁸ Publikation über Frauenliebe in der Prosa zwischen 1750 und 1850, Birgit Waberskis Veröffentlichung⁷⁹ zu Lesbenliteratur in der DDR und den neuen Bundesländern von 1970 bis in die 1990er, sowie Sina Meißgeiers⁸⁰ Untersuchung zu lesbischen Identitäten in der DDR-Literatur ab den 1970ern zu nennen. Meine Studie schließt die Forschungslücke, indem sie erstens Texte der 1950er und 1960er Jahre in den Fokus stellt und zweitens einen methodologischen Ansatz entwickelt, der die Texte – und in Konsequenz auch weitere Literaturen – als genuin queere Texte lesbar und sichtbar macht. Die beiden einschlägigen Arbeiten von Marti und Puhlfürst sind deutlich feministisch-literaturwissenschaftlich ausgerichtet. Gemeinsam ist den Studien auch, dass sie die jeweiligen sozialpolitischen und literaturbetrieblichen Kontexte aufzeigen, vor denen sie die Erzähltexte lesen und klare Verbindungen zwischen historischem Kontext und der Darstellung weiblicher Homosexualität ziehen. Marti arbeitet so die 1970er Jahre als Zäsur heraus, in denen bedingt durch die Frauenbewegung ein starker Anstieg der Veröffentlichung von Literatur mit weiblichen Homosexuellen erfolgt⁸¹ sowie eine grundsätzliche Veränderung in deren

⁷⁶ Vgl. Marti 1992.

⁷⁷ Vgl. Puhlfürst 2002.

⁷⁸ Vgl. Steidele 2003.

⁷⁹ (Vgl. Waberski, Birgit: Die großen Veränderungen beginnen leise. Lesbenliteratur in der DDR und den neuen Bundesländern. Dortmund: Ed. Ebersbach 1997.) Bezüglich der 1950er- und 1960er-Jahre „verwundert das Fehlen lesbischer Texte nicht“ (ebd., S. 92), so Waberski. Für die 1960er steht dann Christa Wolfs *Nachdenken über Christa T.* (1968), jedoch nicht als lesbischen Text, sondern da hier „ein großer Teil der in Büchern späterer Jahrzehnte vorkommenden lesbischen Motive frauenliebender und heterosexueller Frauen bereits [...] angelegt ist.“ (Ebd., S.93.)

⁸⁰ Vgl. Meißgeier 2016.

⁸¹ Vgl. Marti 1992, S. 382.

Darstellung einsetzt. Nun wird von lesbischen Protagonistinnen geschrieben und Coming-out wird, teilweise in Verbindung mit dem Wechsel zu einer lesbischen Beziehung, zentral.⁸² Dem gegenüber stehen die 1950er und 1960er Jahre, in denen Hauptfiguren nur temporär lesbische Wünsche entwickeln würden und von lesbischen Frauen klar abgesetzt seien.⁸³ Sabine Puhlfürst bestätigt diese Beobachtungen im Wesentlichen. In den 1950er und 1960er Jahren seien wenige, tendenziell leidvolle Darstellungen auffindbar.⁸⁴ Wie Marti arbeitet auch Puhlfürst für die 1970er die Tendenzwende in Zusammenhang mit der Frauen- und Lesbenbewegung heraus, wonach nun eine Vielzahl an Publikationen verfügbar ist⁸⁵, in denen sich die Darstellungen zunehmend wandeln, bis 1990 die Thematik schließlich in Form positiver Identifikationsangebote auch Eingang in die Jugendliteratur findet.⁸⁶ Die Ergebnisse meiner Studie verändern diesen literaturgeschichtlichen Forschungsstand, denn unter anderem zeige ich, dass in den 1950ern und 1960ern schon queere Protagonistinnen* dargestellt werden, die sich nicht etwa nur durch zeitweiliges homosexuelles Begehren auszeichnen, sondern die genuin queer sind und sich bezüglich ihrer sexuality auf keinerlei Eindeutigkeiten festschreiben lassen. Darüber hinaus stelle ich dar, dass diese Texte originäre Strukturen hervorbringen, um Coming-out zu produzieren und somit Coming-out nicht erst bezüglich Literaturen ab den 1970ern vital ist.

Zentrale Leistungen dieser Studie sind damit, den kaum bearbeiteten Zeitraum der 1950er und 1960er Jahre zu fokussieren und die Texte mit einer veränderten theoretisch-methodischen Herangehensweise, der queer-narratologischen Perspektive, zu konfrontieren – und diesen Ansatz für Re- und Neulektüren der entsprechenden Literaturen zu erproben. Meine Textarbeit ist damit erstens einer spezifischen Zeitlichkeit und ihren Erzählungen verpflichtet. Dadurch, dass diese Texte durch gewisse analytische Raster fallen, hat meine Studie zweitens auch ein Interesse am Weiterdenken an der Narratologie selbst als einer literaturwissenschaftlichen Ausbildungs- und Toolbox, die wiederum andere beziehungsweise neue Texte lesbar und diskutierbar macht. Meine Analyse ermöglicht so andere Antworten auf Fragen der Darstellung weiblicher* Homosexualität in den 1950ern und 1960ern und zu Verfahrensweisen von Coming-out und leistet damit einen wesentlichen Beitrag zu einer queeren Literaturgeschichte. Da queer narratology, die bisher vor allem im angloamerikanischen Raum zirkuliert, in dieser Untersuchung – soweit ersichtlich – erstmals systematisch in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft zur Anwendung kommt, wirkt dieser Forschungsbeitrag auch am

⁸² Vgl. ebd., S. 382 f.

⁸³ Vgl. ebd., S. 382.

⁸⁴ Vgl. Puhlfürst 2002, S. 323.

⁸⁵ Vgl. ebd.

⁸⁶ Vgl. ebd. S. 324.

internationalen Theorie- und Methodenaustausch mit. Die Studie liefert eine konzise Darlegung und Systematisierung zentraler Positionen der queer narratology, arbeitet Anschlussmöglichkeiten deutschsprachiger Forschungslinien heraus und veranschaulicht exemplarisch das Potenzial queer-narratologischer Lektüren deutschsprachiger Texte. Übergeordnet versteht sich die Arbeit als Beitrag zu einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaft und ist ferner Teil eines kulturellen Archivs, das Wissen und Reflexion über Sexualität verwahrt.

1.4 Begehrens-Formen: Zur Auswahl der Texte

Zentrales Kriterium der Textauswahl ist das Vorhandensein von Konfigurationen weiblicher* Homosexualität.⁸⁷ Dies bedeutet, dass die Texte Begehrensstrukturen (unter anderem durch Berührung, Blick, Rede, o. ä.) zwischen Figuren, die als weiblich* gelesen werden können, zeigen. Apriori festgelegt ist auch, dass zumindest eine der Figuren die Protagonistin* sein muss. Ebenso grundlegend bei der Zusammenstellung ist weiter, dass die Veröffentlichungen in den 1950er und 1960er Jahren erfolgten, beachtet ist dabei eine gleichmäßige Verteilung über den genannten Zeitraum. Um eine graduelle Vergleichbarkeit zu erreichen, werden ausschließlich fiktionale Erzähltexte untersucht. Durch die Wahl von Romanen wie auch Erzählungen ist zumindest über die Untergattung die rudimentäre Vielfalt der literarischen Publikationsformen mit Darstellungen weiblicher* Homosexualität in dem Zeitraum repräsentiert. Weiter erfolgt die Auswahl dahingehend, dass die Zusammenstellung sowohl kanonisierte als auch weniger bekannte Autor*innen⁸⁸ aufweist, wie auch in der Forschung bereits besprochene und noch wenig gelesene Texte, denn das gewählte Korpus unterstützt Kritik am materiellen Kanon.⁸⁹ Warhol und Lanser kritisieren spezifisch in Bezug auf queer narratology, dass sich diese stark um Filme und Romane von weißen, männlichen Autoren des 20. und 21. Jahrhunderts entwickelt.⁹⁰ So fügt diese Textauswahl dem zumindest auch kürzere

⁸⁷ Bei Zusammenstellung des zu untersuchenden Textkorpus für diese Studie besteht die Herausforderung nicht etwa in der kriteriengeleiteten Reduktion einer Fülle an Material, sondern darin, zunächst geeignete Titel aufzuspüren. Als zentrale Ressource für die Recherche erweist sich dabei der Annex von Martis Studie, in dem sie eine chronologische Auflistung von Texten, die auf unterschiedliche Weise weibliche Homosexualität behandeln, bereitstellt (siehe Marti 1992, S. 391-404). Durch Nachrecherche, u. a. mit Hilfe von Stichwort (Archiv der Frauen- und Lesbenbewegung in Wien), konnte die Bibliografie nicht erweitert werden.

⁸⁸ Dass in der finalen Textauswahl keine männlich gelesenen Autoren* vertreten sind, ist einerseits Folge fehlender Beiträge von Autoren* und andererseits Ergebnis der kriteriengeleiteten Selektion.

⁸⁹ Vgl. bspw. Assmann, Aleida und Jan Assmann (Hrsg.): Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. München: W. Fink 1987; von Heydebrand, Renate: Kanon, Macht, Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung. Stuttgart: J.B. Metzler 1998.

⁹⁰ Vgl. Warhol und Lanser 2015a, S. 10.

Erzählungen und Artefakte von Autor*innen hinzu. Letztlich sind Erzähltexte gewählt, anhand derer sich exemplarisch mein methodologischer Vorschlag illustrieren lässt, wie die Literaturen über die Verschränkung verschiedener narratologischer Ebenen Coming-out jenseits des klassisch-narratologischen Modells erzeugen. So zeigen diese Texte unterschiedliche Varianten von brüchigem Coming-out, mit jeweils spezifischen Nuancierungen in den erzählerischen Verfahren.

Die Studie setzt bei Marlen Haushofers Roman *Eine Handvoll Leben* (erarbeitet bis 1954⁹¹, veröffentlicht 1955), der für den Anfang beziehungsweise die Mitte der 1950er Jahre steht, ein wobei sich unter anderem die Kategorie Zeit als zentral für die Funktionslogik von Coming-out erweist. Für das Ende der 1950er und den Beginn der 1960er ist Ingeborg Bachmanns Erzählung *Ein Schritt nach Gomorrha* aus dem Erzählzyklus *Das dreißigste Jahr* (erarbeitet 1956/57⁹², veröffentlicht 1961) ausgewählt, insbesondere die Kategorie Raum ermöglicht hier ein Erzählen von Coming-out. Die Mitte der 1960er ist mit Gabriele Wohmanns *Eine großartige Eroberung* (veröffentlicht 1964 in einem Band mit mehreren Erzählungen⁹³) vertreten, wobei gender besondere Relevanz für die Darstellung weiblicher* Homosexualität erhält. Am Ende der 1960er steht schließlich Barbara Frischmuths Roman *Die Klosterschule* (1968), dabei wird Coming-out unter anderem über Inferenz generiert.

1.5 Brüche lesen: Zum Aufbau der Studie

Die Studie eröffnet mit einer grundlegenden Darstellung der queer narratology. Da bislang weder eine umfassende Forschungsgeschichte noch ein vertiefter Forschungsüberblick zu diesem Ansatz vorliegen, werden diese Desiderate zunächst aufgearbeitet, um die vorliegende Untersuchung im Feld queer-narratologischer Forschung zu verorten. Im Zuge dessen werden auch Anschlusslinien der queer narratology an deutschsprachige Forschungslinien sichtbar gemacht. Aufbauend auf diesem Überblick folgt eine kritische Diskussion zentraler Problemlagen des Ansatzes, bevor das theoretische Framework dieser Studie entwickelt wird.

⁹¹ Vgl. Fliedl, Konstanze: Nachwort. »ich glaube er hat gefallen«. In: Marlen Haushofer: *Eine Handvoll Leben*. Berlin: Claassen 2023 (Die gesammelten Romane und Erzählungen/ Marlen Haushofer, Bd. 1), S. 195-207. Hier S. 195.

⁹² Meyer, Imke: Gender, Cultural Memory, and the Representation of Queerness in Ingeborg Bachmann's Narrative »A Step Towards Gomorrha«. In: *Studies in Twentieth & Twenty-First Century Literature* 31 (2007), H. 1, S. 133-159. Hier S. 133.

⁹³ Erstveröffentlicht in Siegrist, Reinhold (Hrsg.): *Erzählungen. Gabriele Wohmann*. Im Auftrag des Volksbundes für Dichtung. Karlsruhe: Volksbund für Dichtung (Scheffélbund) 1964, S. 51-76.

Für dieses stelle ich zunächst grundlegende Konzepte der Queer Theory wie queer, gender und sexuality vor, die als Ausgangspunkte für die queer-narratologischen Lektüren dienen.

In einem zweiten Schritt entwickle ich ein narratologisches Konzept von Coming-out, das die nachfolgenden Textanalysen anleitet. Dazu präsentiere ich ein sozialpsychologisches Konzept von innerem und äußerem Coming-out nach Claudia Krell und Kerstin Oldemeier (2015, 2017) und erläutere die besondere symbolische Struktur des *closet* mit Butler. Anschließend adaptiere ich das Konzept für den Kontext literarischer Erzähltexte und deren besondere kommunikative Bedingungen. Ziel ist es, ein differenziertes begriffliches Instrumentarium zu schaffen, mit dem Coming-out auf verschiedenen narratologischen Ebenen präzise beschrieben werden kann. Dabei arbeite ich insbesondere heraus, dass sich literarisches Coming-out grundlegend von Coming-out in der empirischen Welt unterscheidet: Der äußere Akt der Bekanntmachung ist im literarischen Text nicht immer klar vom inneren Prozess der Bewusstwerdung zu trennen – etwa dann, wenn Empfängerinstanzen wie fiktiver Leser an inneren Entwicklungen teilhaben. Diese brüchige Grenze zwischen innerem und äußerem Coming-out reflektiere ich in der Bezeichnung *narratologisches Coming-out*.

In einem dritten Schritt der theoretischen Grundlegung stelle ich zentrale narratologische Kategorien dar, die in allen untersuchten Texten eine Rolle spielen – wie Figur, Figurenkonstellation, Raum oder Zeit – und zeige auf, in welcher Weise sie mit dem narratologischen Coming-out verwoben sind.

Schließlich folgen die exemplarischen Lektüren. In vier Analysen werden unterschiedliche Dimensionen des brüchigen inneren Coming-out sichtbar. Jedes Kapitel fokussiert dabei eine spezifische Perspektive, in der sich das Spannungsverhältnis zwischen Heteronormativität und Queerness besonders deutlich zeigt. Ausgehend von zeitlichen Brüchen in Marlen Haushofers *Eine Handvoll Leben* verschiebt sich der Blick im darauffolgenden Kapitel auf räumliche Aspekte in Ingeborg Bachmanns *Ein Schritt nach Gomorrha*. Die dritte Analyse befragt die Verhandlung von gender in Gabriele Wohmanns *Eine großartige Eroberung*, während in der vierten Analyse bei Barbara Frischmuth und *Die Klosterschule* die Kategorie Stimme in den Mittelpunkt rückt. Zusammen entfalten die Lektüren eine Modellierung von Coming-out, das sich jenseits linearer Prozesse sowohl auf Ebene der *histoire* als auch des *discourse* als brüchig erweist.

Im Schlusskapitel sind die Befunde der Einzelanalysen zusammengeführt. Im Mittelpunkt steht dabei die Herausarbeitung übergreifender Strukturen und Merkmale, die die Verhandlung weiblicher* Queerness in den Texten der 1950er und 1960er Jahre kennzeichnen. Diskutiert wird, welche Errungenschaften und Limitationen die Modellierung des brüchigen inneren

Coming-out aufweist und wie es sich in literaturwissenschaftliche Forschungszusammenhänge einordnet. Dabei ist Coming-out als literarische Form und erzähltechnisches Verfahren profiliert. Die Studie zeigt, dass sich der bislang in der feministischen Literaturwissenschaft dominante Befund – Coming-out in den 1950er und 1960er Jahren als nicht erzählbar – revidieren lässt: In den hier untersuchten Texten artikulieren sich spezifische, strukturell vermittelte Varianten von Coming-out, die genuin queere Begehrensformen sichtbar machen. Abschließend sind die theoretisch-methodischen Perspektiven der Studie hinsichtlich Tragfähigkeit und Begrenzungen reflektiert. Ein kurzer Ausblick skizziert mögliche Anschlussfragen und Perspektiven für weitere Forschung.

2. Queer narratology und Coming-out

2.1 Entwicklung und Errungenschaften der queer narratology

Bis dato existiert keine umfassende Forschungsgeschichte der queer narratology, die heuristische Orientierung und Hinweise zur Einordnung entsprechender Publikationen anbieten könnte. Die vorliegende Studie rekonstruiert daher zunächst die Entwicklung der queer narratology und schließt damit – unter Einbezug eines vertieften Forschungsüberblicks⁹⁴, der auch eine elaborierte Einordnung dieser Studie im Feld queer-narratologischer Forschung erlaubt – bestehende Desiderate. Erste Impulse zu einer queer narratology erfolgen in der Mitte der 1990er Jahre und stehen laut Lanser in Verbindung mit dem starken Aufschwung der Queer Theory zu der Zeit.⁹⁵ Eine zentrale Veröffentlichung, die am Beginn der Entwicklung des Ansatzes steht, ist unter anderem die Studie von Judith Roof *Come as you are: Sexuality and Narrative* (1996)⁹⁶, in der sie fragt: „How do twentieth-century Western cultural understandings of narrative inflect, mold, determine, and/or reproduce understandings of sexuality and how do understandings of sexuality influence, define configure and/or reproduce narrative?“⁹⁷ Dabei liegt der Studie die Annahme zugrunde, dass Erzählungen und Sexualität in einem interdependenten Bezugsverhältnis stehen und als Ausdrücke heterosexueller Ideologie fungieren⁹⁸, welche sie wiederum aber auch reproduzieren.⁹⁹ Um den inhärenten Verweiszusammenhang von Erzählungen und Sexualität nachzuzeichnen, untersucht Roof psychoanalytische Theorien sowie Theorien strukturalistischer Narratologie und exemplarisch bezieht sie Analysen von Romanen, Kurzgeschichten, Fernsehshows sowie Filmen mit ein. Neben diesem für die Entstehung der queer narratology wichtigen Beitrag ist weiter der Artikel von Lanser mit dem Titel „Queering Narratology“ (1996)¹⁰⁰ anzuführen, in dem sie das Zusammenspiel der Kategorien sex, gender und sexuality mit klassischen narratologischen Kategorien nach Genette wie Erzählinstanz, Paralipse und unzuverlässigem Erzählen¹⁰¹ in

⁹⁴ Bei Lanser findet sich lediglich eine rudimentäre Zusammenstellung von queer-narratologischen Arbeiten bis 2014, die sie skizzenhaft miteinander in Verbindung setzt (vgl. Lanser 2014, S. 214).

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 213.

⁹⁶ (Vgl. Roof, Judith: *Come as you are. Sexuality and Narrative*. New York: Columbia University Press 1996) Gaby Allrath und Marion Gymnich merken an, dass diese Studie jedoch nicht im engeren Sinn als narratologisch bezeichnet werden kann (vgl. Allrath, Gaby und Marion Gymnich: *Feministische Narratologie*. In: Ansgar Nünning und Vera Nünning (Hrsg.): *Neue Ansätze der Erzähltheorie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002 (WVT – Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, Bd. 4), S. 35-72. Hier S. 66 f.).

⁹⁷ Roof 1996, S. XIV.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. XXVII.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. XIV.

¹⁰⁰ (Vgl. Lanser 1996) Vorbereitet finden sich Thesen zu einer queer narratology bereits in Lanser, Susan S.: *Sexing the Narrative. Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology*. In: *Narrative* 3 (1995), H. 1, S. 85-94.

¹⁰¹ Vgl. Lanser 1996, S. 251.

Jeanette Wintersons *Written on the Body* (1992) untersucht. Lanser argumentiert hier, dass die Unmarkiertheit von sex und gender der Erzählinstanz drei Erzähltexte hervorbringt: Ein Mann liebt eine verheiratete Frau, eine Frau liebt eine verheiratete Frau und eine Figur von unbestimmtem Geschlecht liebt eine verheiratete Frau. Sie stellt heraus, wie diese fehlende Markiertheit weitere narratologische Phänomene, wie beispielsweise die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz im Text bedingt und plädiert für – was als Hauptanliegen der queer narratology gelten kann – die Inklusion der Kategorien sex, gender und sexuality als „important, intersecting elements of narrative poetics, even within conventional definitions of the field.“¹⁰² Publiziert ist Lansers Artikel in Kathy Mezeis *Ambiguous Discourse* (1996)¹⁰³, dem ersten Sammelband zu feminist narratology. Damit ist eine Verbindungslinie zwischen feminist und queer narratology angesprochen.¹⁰⁴ Young formuliert zum Verhältnis der beiden Ansätze „the formulation of feminist narratology by its named practitioners has dissembled into diverse queer and feminist theories of narrative.“¹⁰⁵ Spezifiziert werden kann dies mit Gaby Allraths und Marion Gymnichs Beobachtung, dass die feminist narratology zunächst die Kategorie gender fokussiert, in späteren Beiträgen dann aber den Blick auch auf die Kategorien sex und sexuality lenkt, wobei jedoch Butlers theoretische Konzeption der kulturellen Konstruktion von sex, gender und sexuality in der feminist narratology in der Breite keinen Eingang finden.¹⁰⁶ Die Abgrenzung beziehungsweise Zuordnung von Arbeiten zu feminist oder queer narratology kann also nicht über die Kategorien sex, gender oder sexuality erfolgen, mit denen sich die Arbeiten jeweils beschäftigen. Vielmehr sind im Einzelfall die theoretische Konzeptualisierung dieser Kategorien sowie das jeweilige Forschungsinteresse in den Blick zu nehmen.

Seit den ersten Veröffentlichungen zu einer queer narratology sind einige Publikationen entstanden, die sich um eine breite Diskussion des Ansatzes bemühen und auf mehr Sichtbarkeit zielen. Im *Handbook of Narratology* (2014) ist die queer narratology in einem eigenen Unterkapitel in Lansers Beitrag „Gender and Narrative“¹⁰⁷ aufgenommen. Sie benennt queer narratology dort als zunehmend wahrnehmbaren Ansatz im Bereich der Erforschung von sex, gender und sexuality als zentrale Elemente von Erzählungen. Überblickshaft verweist sie auf

¹⁰² Ebd., S. 250.

¹⁰³ Vgl. Mezei, Kathy (Hrsg.): *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Woman Writers*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1996.

¹⁰⁴ Auch die Titel- beziehungsweise Einleitungstitel der beiden für die queer narratology zentralen Aufsatzsammlungen reflektieren diese Verbindung (vgl. Warhol und Lanser 2015b; Young 2018a). Diese Verbindung der feminist und queer narratology führt bspw. bei Warhol und Lanser dazu, die Gemeinsamkeiten zu Lasten einer theoretischen Schärfung zu betonen (vgl. Warhol und Lanser 2015a).

¹⁰⁵ Young 2018a, S. 914.

¹⁰⁶ Vgl. Allrath, Gaby und Marion Gymnich: *Feministische Narratologie*. In: Ansgar Nünning und Vera Nünning (Hrsg.): *Neue Ansätze der Erzähltheorie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002 (WVT – Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, Bd. 4), S. 35-72. Hier S. 240.

¹⁰⁷ Vgl. Lanser 2014, S. 213 f.

(mindestens) drei Weisen, wie queer in den entsprechenden narratologischen Arbeiten verwendet wird: „to designate, respectively, nonheteronormative sexual identities, the dismantling of categories of sexuality and gender, and any practice that transgresses or deconstructs categories and binaries.“¹⁰⁸ Queer-Bezüge in der Narratologie sind also weit aufgefächert. Sie reichen von der konkreten Benennung nichtheteronormativer sexueller Identitäten und gender-Kategorien (wie beispielsweise lesbisch, bisexuell, männlich* oder weiblich*) über die Zerlegung eben dieser Kategorien, bis hin zu einem breiten queer-Verständnis als Praxis, die Binaritäten überschreitet und dekonstruiert. Als wichtige Problemstellung der bisherigen queer narratology stellt Lanser die Frage heraus, ob Erzählungen Heteronormativität unabänderlich eingeschrieben ist oder ob es Möglichkeiten des Queerens gibt.

Als Markstein der Entwicklung einer queer narratology kann der erste Sammelband *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions* (2015)¹⁰⁹ gelten, der aus dem Projekt *Narrative Symposium on Feminist and Queer Narrative* (2011) an der Ohio State University hervorgegangen ist. In der Einleitung geben die Herausgeber*innen Hinweise auf dessen Ziele: „[W]e do aim to place gender and sexuality at the centre of an inquiry about the production and reception, forms and functions of narrative texts.“¹¹⁰ Der Band soll die Zentralität der Kategorien gender und sexuality für jede narratologische Untersuchung verdeutlichen und das interventionistische Potenzial der queer (beziehungsweise feminist) narratology aufzeigen.¹¹¹ Mit dieser Ausrichtung zielt der Band also auch auf eine weitere Legitimierung des Ansatzes. Dabei versammelt er theoretisch und methodisch vielfältige Arbeiten aus den Bereichen Literatur, Performance, Biografie und Pop-Kultur, deren Gemeinsamkeit darin besteht, Argumente aus der Verbindung von narratologischen Konzepten und queer (beziehungsweise feministischer) Theorie zu generieren. Die vier thematischen Kapitel beziehen sich auf exemplarische Verbindungen von narratologischen Kategorien und queer (beziehungsweise feministischer) Kritik, auf eine intersektionale Weiterentwicklung von queer- (und feminist) narratology, auf Verbindungen von biografischen und autobiografischen Formen mit queer- (und feminist) narratology sowie auf die Verbindung von queer, gender, Embodiment und Erzählpraxis. Die Herausgeber*innen plädieren dabei für ein umfassendes Verständnis von queer: „[W]e recognize »queer« as the sign for move(ment)s that challenge – [...] aim to understand, analyse, and rectify – heteronormative systems and practices and their attendant

¹⁰⁸ Ebd., S. 213. Bzgl. Lansers Kritik an der Aushöhlung des Konzepts vgl. die Ausführungen in *Queering Narrative Voice* 2018c, S. 934.

¹⁰⁹ Vgl. Warhol und Lanser 2015b.

¹¹⁰ Warhol und Lanser 2015a, S. 1.

¹¹¹ Vgl. ebd.

binary assumptions about sex, gender, and sexuality.“¹¹² Den Sammelband leitet also ein queer-Verständnis an, das sich in die drei von Lanser herausgearbeiteten bisherigen Verwendungsweisen von queer in der Narratologie einpasst und im Sinne der kritischen Kategorie eine heteronormativitätskritische Stoßrichtung aufweist.

Als weitere Etappe in der Entwicklung der queer narratology kann die Spezialausgabe der Zeitschrift *Textual Practice* (2018) mit dem Titel *Queer and Feminist Theories of Narrative* benannt werden. Im einleitenden Aufsatz befragt Young das Verhältnis von klassischer Narratologie und gender-basierten narratologischen Ansätzen. Sie hält fest: „It no longer seems possible to regard narratology as a neutral linguistic science, nor to close the gates to the diaspora of approaches which considered the contexts of sexual difference, desire [...] and more recently queer theory“.¹¹³ Die in der Spezialausgabe versammelten Artikel sind theoretisch und methodisch vielfältig und werden nicht weiter durch übergeordnete Vorgaben gerahmt. Von einer queer-narratologischen Warte aus sind hier vor allem die Arbeiten von Lanser zu *queer voice*¹¹⁴, von Sam McBean zu *queer chronology* – unter anderem in der MTV-Serie *Faking it* (2014-2016)¹¹⁵ – sowie von Young zu gequeertem Raum-Zeit-Verhältnis im Handlungsverlauf in Ali Smiths *How to be both* (2014)¹¹⁶ hervorzuheben.

Jüngst erschienen ist eine Spezialausgabe in der Zeitschrift *Narrative* zu Trans-Narratologie von Chiara Pellegrini und Cody Mejeur (2024)¹¹⁷, die aus Pellegrinis Online-Symposium zu *Trans/Queer Gender and Narrative Form* (2021) hervorgegangen ist. Die Herausgeber*innen der Zeitschrift wollen dabei dem Subfeld der *trans narratology*, welche sie als „vital next step in contextual narratologies (like queer and feminist) that centre marginalized lives and stories“¹¹⁸, einen Forschungsanstoß geben.¹¹⁹ Trans-Narratologie beschäftigt sich dabei spezifisch mit dem Verhältnis von Trans-Identität und Form: „By following trans narratives, trans narratology can examine the interrelationship between trans lives and narrative forms,

¹¹² Ebd., S. 2.

¹¹³ Young 2018a, S. 914.

¹¹⁴ Vgl. Lanser 2018c.

¹¹⁵ Vgl. McBean, Sam: »We fuck and Friends don't fuck.« BFF's, Lesbian Desire, and Queer Narratives. In: *Textual Practice* 32 (2018), H. 6, S. 957-972.

¹¹⁶ Vgl. Young, Tory: Invisibility and Power in the Digital Age. Issues for Feminist and Queer Narratology. In: *Textual Practice* 32 (2018b), S. 911-1006.

¹¹⁷ Vgl. *Narrative* 32 (2024), H. 2.

¹¹⁸ Mejeur, Cody und Chiara Pellegrini: Introduction. Contextualizing Trans Narratologies. In: *Narrative* 32 (2024), H. 2, S. 125-137. Hier S. 135 f.

¹¹⁹ Das Potential einer trans-narratologischen Perspektive reflektiert bspw. Lanser anhand ihrer eigenen Publikationen. In *The Sexuality of History* zeigt Lanser, wie gleichgeschlechtliche Beziehungen historisches Bewusstsein gestalten. Figurenkonstellationen, die sie dazumal als gleichgeschlechtlich ausweist, liest sie in einer späteren Veröffentlichung als nonbinär respektive trans (vgl. Lanser, Susan S.: *Trans-forming Narratology*. In: *Narrative* 32 (2024), H. 2, S. 215-224. Hier S. 223; Und vgl. Dies.: *The Sexuality of History. Modernity and the Sapphic 1565-1830*. Chicago: University of Chicago Press 2014. Sowie Dies.: *Same/Difference? Toward a Sapphic/Nonbinary Sexuality of History*. In: *History and Theory* 62 (2023), H. 3, S. 356-366).

leading to new understandings of both narrative and trans.“¹²⁰ Ebenso wie die queer narratology hat auch die trans narratology den Fokus auf nicht-normativen Strukturen, gleichzeitig kann – je nach Konzeptualisierung von trans – beispielsweise das Verständnis von queer als anti-normativ problematisch werden, da trans mitunter linear funktioniert.¹²¹ Theoretisch-methodisch speisen sich die Aufsätze im Heft aus unterschiedlichen Perspektiven, zusammengehalten sind sie durch „recurring aspects of narrative: narratorial voice and positioning, metaphorical structures, pronouns, the ordering of events, the presentation of bodies, and the multiplication of (sometimes incompatible) narrative possibilities.“¹²² Aus queer-narratologischer Perspektive hervorzuheben ist dabei Joonas Sääntti's Artikel „Queering a Trans Life Story: The Unnatural Potential of Weak Narrativity in *succubus in my pocket*“. Sääntti zeigt exemplarisch an *succubus in my pocket* (2015), einem genre-hybriden Text von trans Autor*in kari edwards, die Wichtigkeit experimenteller Texte für das Verständnis von trans-Erzählungen. Unter Rückgriff auf unter anderem queer narratology und *unnatural narratology* argumentiert Sääntti, dass die antimimetische Erzählung die Überschreitung von Erzählerwartungen mit der Transgression von Erwartungen bezüglich sex und gender verbindet. Narratologische Kategorien, die in den Blick kommen, sind dabei unter anderem Erzählstimme, Ereignisfolge, Zeit sowie die episodische Form des Textes.¹²³ Ob sich trans narratology als Spezialdiskurs der queer narratology etabliert, bleibt abzuwarten.

Abschließend zu erwähnen ist die derzeit entstehende zweite Sonderausgabe der Zeitschrift *Textual Practice*, die im Herbst 2026 erscheinen wird. Herausgegeben von Young, Miriam Schwarz und mir wird damit unter dem Titel *Girl* meets Girl* – What happens to narrative form when...?*¹²⁴ das erste ausschließlich queer-narratologische *Special Issue* zusammengestellt. Hervorzuheben ist, dass queer-narratologische Forschung derzeit hoch aktuell ist und sich in einem dynamischen Feld bewegt. Von den ersten Rufen nach einer queer narratology bis heute sind somit wichtige Entwicklungsschritte erfolgt, die vor allem eine breitere Diskussion des Ansatzes ermöglichen und zu mehr Sichtbarkeit führen. Zuvorderst im angloamerikanischen Raum ist damit eine Etablierung des Ansatzes zu beobachten.

¹²⁰ (Mejeur und Pellegrini 2024, S. 129) Trans-Erzählungen sind dabei definiert als Erzählungen „made by, with, and for trans peoples.“ (Ebd., S. 128). Selbstkritisch bezeichnen die Herausgeber*innen die Definition als weit und wollen sie als Provisorium verstanden wissen, das dazu dient, einen Diskurs über trans narratology zu eröffnen: „Defining trans narratives as those made by, with, and for trans peoples is generous enough to encompass the many possible forms trans stories take and include the communities with relationality to trans, while also keeping trans peoples at the center of the discourse.“ (Ebd., S. 129)

¹²¹ Vgl. ebd., S. 132.

¹²² Ebd., S. 134.

¹²³ Vgl. Sääntti, Joonas: Queering a Trans Life Story. The Unnatural Potential of Weak Narrativity in *succubus in my pocket*. In: *Narrative* 32 (2024), H. 2, S. 138-153.

¹²⁴ 2023 veranstalteten Miriam Schmid und ich eine internationale Online-Konferenz unter diesem Namen, woraus diese Special Edition hervorgeht.

2.2 Kartierung queer-narratologischer Forschung: Ansätze und Verbindungslinien

2.2.1 Susan S. Lanser, queer narratology und queere Erzählungen

Einen umfassenden Überblick über queer-narratologische Forschungsarbeiten zu geben, erscheint nicht zuletzt wegen fehlender Selbstzuschreibung der Publikationen zum Forschungsfeld (und der damit einhergehenden erschwerten Auffindbarkeit), aber auch durch Schwierigkeiten bezüglich der Abgrenzung von queeren zu feministischen oder trans-narratologischen Arbeiten unmöglich. Wie Lanser für 2021 erwähnt hat, ergibt beispielsweise eine Recherche über die Datenbank der Modern Language Association für die Kombination „queer“ und „narrative“ bereits unzählige Treffer¹²⁵, aktuell 1068 Einträge, wobei die Eingrenzung über „queer“ und „narratology“ dann nur noch überschaubare 30 Publikationen listet.¹²⁶ Die Artikel, die sich also im engeren Sinn mit narratologischen Fragestellungen auseinandersetzen, können dann nochmals bei genauer Durchsicht weiter eingegrenzt werden, indem beispielsweise jene Arbeiten ausgeklammert werden, die ausschließlich gender – und nicht queere Sexualität – in den Fokus nehmen.¹²⁷ Nachfolgend stelle ich damit queer-narratologische Arbeiten genauer vor, zeige Verbindungslinien auf und welche narratologischen Kategorien Beachtung finden, um meine Studie im Forschungsfeld genauer zu verorten beziehungsweise Anschlüsse aufzuzeigen.

Zentrale Referenzpunkte queer-narratologischer Forschung bilden Lansers Publikationen. Neben dem Plädoyer für eine Erweiterung des Kanons¹²⁸ sowie der Berücksichtigung intersektionaler Perspektiven¹²⁹ betont sie, dass queere Repräsentationen ebenso über die Form wie über den Inhalt zu konzeptualisieren und narratologische Fragestellungen daher grundlegend für queere Möglichkeiten in Erzählungen sind.¹³⁰ Eine Option queer-narratologischen Arbeitens erkennt sie beispielsweise in der Konstruktion einer Geschichte von Erzählformen, die die gesellschaftspolitischen Implikationen der jeweiligen Formen miteinbezieht.¹³¹ Als Beispiel für die Geschichte von Form als Inhalt führt sie ihre eigenen Überlegungen zu „Sapphic Dialogics: Historical Narrativity and the Sexual Subject“ (2010) an.

¹²⁵ Lanser dokumentiert 625 Einträge im Jahr 2021, davon 260 für „narrative“ und „lesbian“ (vgl. Lanser 2024, S. 216. Vgl. auch Lanser 2015, S. 25 f.).

¹²⁶ Abfrage am 21.03.2025.

¹²⁷ Ebenfalls sind hier die Publikationen ausgeklammert, die bereits im Kapitel „Entwicklung und Errungenschaften der queer narratology“ in dieser Studie besprochen sind und als Überblicksartikel fungieren.

¹²⁸ Vgl. Lanser 2015, S. 26.

¹²⁹ Vgl. bspw. Lanser 2014, S. 212; Warhol und Lanser 2015b, S. 6f.; Lanser 2015.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 24.

¹³¹ Vgl. ebd., S. 29 f.

Dort untersucht sie Texte vom 16. bis zum 19. Jahrhundert und zeigt auf, wie Form als queerer Inhalt fungiert. Dabei macht sie deutlich, wie eine Struktur, die sie „sapphic dialogic“¹³² nennt – eine in der Regel intradiegetische weibliche Erzählinstanz richtet sich an eine weibliche Leserin – unter anderem Samuel Richardsons *Clarissa* (1747-48) und Jean-Jaques Rousseaus *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* (1762) prägt. Die Handlungsverläufe der Liebesromane enden auf Ebene des Plots mit dem Tod der weiblichen Heldinnen*, wobei die jeweiligen Vertrauten in Schlafzimmerszenen versuchen, sich den Körper der Toten anzueignen. In einem „sapphic after-plot“¹³³ deuten die Heldinnen* dann im Briefwechsel eine Möglichkeit der gleichgeschlechtlichen Vereinigung an. Erst über die Form werden der sexuelle, queere Gehalt lesbar und die entsprechenden Romane einer lesbischen Literaturgeschichte zuordenbar. Im Zuge von Lansers Ausführungen über eine Formengeschichte kritisiert sie auch die sogenannte „Lanser’s Rule“¹³⁴ – ein Terminus, der für Lansers Argument geprägt wurde, dass das gender einer unmarkierten heterodiegetischen Erzählstimme (dritte Person) nach Gérard Genette über den impliziten Autor konstruiert wird.¹³⁵ Mittels queer-narratologischer Perspektive revidiert Lanser „ihre“ Regel: „when a heterodiegetic narrator’s gender is unmarked, heterodiegesis becomes the very emblem of gender indeterminacy.“¹³⁶ Unmarkierte Heterodiegese wird zum genuin queeren Zeichen, das sex und gender der Erzählinstanz uneindeutig beschreibt und historisch instabil sowie unterschiedlich besetzbar, macht.¹³⁷ Die Beschäftigung mit der Erzählstimme vertieft Lanser in „Queering Narrative Voice“ (2018).¹³⁸ Sie widmet sich dort der Frage, welche queeren Potentiale homodiegetische (erste Person) und heterodiegetische (dritte Person) Erzählungen aufweisen. In Vermittlung des Konzepts Erzählstimme über die drei Weisen, wie queer in Arbeiten zu Erzähltheorie verstanden wird,¹³⁹ konzeptualisiert Lanser queer voice entsprechend auf drei verschiedene Arten als

¹³² Lanser, Susan S.: Sapphic Dialogics. Historical Narratology and the Sexuality of Form. In: Monika Fludernik und Jan Alber (Hrsg.): Postclassical Narratology. Approaches and Analyses. Columbus: The Ohio State University Press 2010 (Theory and Interpretation of Narrative), S. 186-205. Hier S. 188.

¹³³ Ebd., S. 198.

¹³⁴ Lanser 2015, S. 30.

¹³⁵ Diese Gedanken entwickelt sie in Lanser, Susan S.: Toward Feminist Narratology. In: Style 20 (1986), S. 341-363. Und vgl. auch dies. 2018b [1992].

¹³⁶ Lanser 2015, S. 30.

¹³⁷ Vgl. ebd.

¹³⁸ Lanser 2018c.

¹³⁹ Lanser versteht queer als „(1) to make a claim for the non-heteronormative sex, gender, or sexuality of someone or something; (2) to disrupt or deconstruct binary categories of sex, gender, and/or sexuality; and (3) to disrupt or deconstruct any entity by rejecting its categories, binaries, or norms.“ (Lanser ebd., S. 934)

Diese Ausführungen sind offensichtlich angelehnt an Lansers Paraphrase der Nutzung von queer in Arbeiten zu queer und narrative (vgl. Lanser 2014, S. 213). Dabei plädiert sie insbesondere für den Einsatz von queer in den ersten beiden Varianten, da hier die Verbindung zu gender und sexuality besonders ausgeprägt ist. Hinsichtlich der dritten Variante warnt sie davor, den Gehalt des Begriffs zu verwässern, und empfiehlt, queer auf formale

(1) a voice belonging to a textual speaker who can be identified as a queer subject by virtue of sex, gender, or sexuality; (2) a voice that is textually ambiguous or subverts the conventions of sex, gender, or sexuality; and (3) a voice that confounds the rules for voice itself and thus baffles our categorical assumptions about narrators and narrative.¹⁴⁰

Sie hält fest: Im ersten Fall können sowohl homodiegetische wie auch heterodiegetische Stimmen von Queerness erzählen, wobei sie eine Unterscheidung vorschlägt zwischen impliziten und expliziten Bezugnahmen, also Erzählstimmen, die „out“ sind, sich selbst sexuell bezeichnen, und Erzählstimmen, die „closeted“ sind, deren sexuality zur Verhandlung steht.¹⁴¹ Das in meiner Studie entwickelte Konzept des narratologischen Coming-out, das zwischen narratorialem innerem und äußerem Coming-out unterscheidet¹⁴², erweitert Lansers basale Unterscheidung um eine wesentliche Differenzierung. Lanser hält weiter fest: „This distinction between explicitly and implicitly queer narrators potentially opens major differences not only in narrative practices but in reading practices, and one task for queering narrative theory is to figure out what those practices might be.“¹⁴³ Insofern sich diese Studie vertieft mit narratologischen Formen befasst, die Outing von Figuren – aber damit verbunden auch Erzählstimmen – hervorbringen, ist diese Studie ein zentraler Beitrag zu diesem von Lanser ausgeschriebenem Desiderat. Bezüglich des zweiten Falls von ambigen Stimmen verweist sie für homodiegetische Strategien auf wir-Erzählinstanzen als queeres, offenes, unmarkiertes Kollektiv. Die unmarkierte Heterodiegese qualifiziert sie – entsprechend ihrer Kritik an der sogenannten Lanser Rule, wie bereits ausgeführt – als per se queer.¹⁴⁴ Für den dritten Fall der queer voice führt Lanser Formationen von Metalepse oder erlebter Rede an.¹⁴⁵

In „Till Death Do Us Part. Embodying Narratology“ (2018)¹⁴⁶ entwickelt Lanser selbst die Lanser Regel zu „Lanser’s new Rule“¹⁴⁷ weiter:

[U]nmarked heterodiegetic narration is an essentially queer form, arguably the least embodied element of verbal narrative. In the absence of any text-internal clue as to the speaker’s sex or gender (or, for that matter, age, race, class, ability) we must consider the possibility that the narrator may be neither male nor female, or both male and female: gender-neutral, gender-double, or gender-queer – in short, a speaking voice without sex and possibly even without a body that fixes it in time and space.¹⁴⁸

Aspekte nur dann anzuwenden, wenn diese inhaltlich mit queeren Themen verknüpft sind und somit ein Bezug zu gender und sexuality besteht (vgl. Lanser 2018c, S. 934).

¹⁴⁰ Ebd., S. 927.

¹⁴¹ Vgl. ebd.

¹⁴² Vgl. Kapitel 2.4.3 „Coming-out: Vom soziokulturellen zum narratologischen Konzept“ in dieser Studie.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., 931 ff.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., 934.

¹⁴⁶ (Vgl. Lanser, Susan S.: Till Death Do Us Part. Embodying Narratology. In: Zara Dinnen und Robyn R. Warhol (Hrsg.): The Edinburgh Companion to Contemporary Narrative Theories. Edinburgh: Edinburgh University Press 2022 [2018], S. 117-131) Ausgehend von der Beobachtung, dass textliche Körper im Text nicht omnipräsent sind, stellt Lanser analog zu Genettes berühmten Fragen „Wer sieht“ und „Wer spricht“ die Frage „Who is embodied?“ und entwickelt in Genettes Manier Elemente und Sub-Kategorien in Bezug auf die Verteilung von Körpern sowohl bezüglich der histoire- als auch der discourse-Ebene.

¹⁴⁷ Ebd. S. 123.

¹⁴⁸ Ebd.

Erkennbar schlägt Lanser hier die Brücke zwischen Narratologie beziehungsweise queer narratology und Embodiment Studies und sieht queeres Potential in Nicht-Verkörperung. Die Idee der Verbindung von Embodiment und Narratologie bedeutet für die queer narratology mehr Fokus auf Formen von Körperlichkeit zu legen, beispielsweise in der Analyse von Figuren¹⁴⁹ oder erlebter Rede kann dann, mit Bezug auf Laura Buchholz¹⁵⁰, von der Verwandlung von einem Körper in einen anderen gesprochen werden.¹⁵¹

Aufbauend auf Lansers drittem Fall von queerer Erzählstimme ergänzt Maureen Amimo diese in „Travel and the Framing of Multiplicities“ (2021) mit Erkenntnissen aus der postkolonialen Theorie. Sie liest Damon Galgut's *In a Strange Room* (2010) als Gegenerzählung zu Reiseerzählungen, indem das Reisen als Aushandlung von Brüchen im Selbst konzeptualisiert ist. Unter anderem arbeitet sie so eine Form von Lansers drittem Fall von queer voice als Transgression der Trennung von Erzählinstanz und Erzähltem heraus: Indem der Text beständig zwischen erster, zweiter und dritter Person wechselt, entsteht eine queere Erzählstimme, die die Genregrenzen porös macht; beispielsweise wird so der für (autobiografische) Reiseerzählung typische autobiografische Pakt, also die Ineinssetzung von Autor*in, Erzählinstanz und Protagonist*in, problematisch.¹⁵² Diese „polyvocal narration“ erscheint auch als Versuch, verschiedene Stränge von Selbst aus einem gebundenen Selbst zu entflechten. Diese Erzählstimme bestätigt die Prozesshaftigkeit und Fluidität des Selbst – Galguts Subjekt ist Viele.¹⁵³

Auch Florian Zitzelsberger ergänzt Lansers dritten Fall von queer voice in „On the Queer Rhetoric of Metalepsis“ (2019). Bezugnehmend auf Lansers Verortung von Metalepse als queer, leistet Zitzelsberger eine queer-narratologische Rekonzeptualisierung des Genetteschen Konzepts. Die duale beziehungsweise hierarchische Definition von Metalepse ist für Zitzelsberger Ausdruck reduktionistischer heteronormativer Ideologie und als solche ein logischer Fehlschluss strukturalistischer Narratologie.¹⁵⁴ Mit Verweis auf Sedgwick hebt er das queere Potential der Metalepse als antimimetische Erzähltechnik, die binäre Erzähllogiken überschreitet, hervor:

The act of transgression or displacement needs to be understood as more than a mere rejection or deconstruction of binaries, however. Metalepsis questions the concept of mimesis by blending reality and

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 121 f.

¹⁵⁰ Vgl. Buchholz, Laura: The Morphing Metaphor and the Question of Narrative Voice. In: Narrative 17 (2009), H. 2, S. 200-219.

¹⁵¹ Vgl. Lanser 2022 [2018], S. 123.

¹⁵² Vgl. Amimo, Maureen: Travel and the Framing of Multiplicities in Damon Galgut's »In a Strange Room«. In: Current Writing. Text and Reception in Southern Africa. 33 (2021), H. 2, S. 123-132. Hier S. 129.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 130.

¹⁵⁴ Vgl. Zitzelsberger, Florian: On the Queer Rhetoric of Metalepsis. In: Word and Text. A Journal of Literary Studies and Linguistics. 9 (2019), S. 125-143. Hier S. 128.

fiction (as notions posited by the text), by establishing connections between that which is usually considered to be mutually exclusive and by making the unnatural the primary narrative strategy that generates meaning.¹⁵⁵

In Erweiterung der Genetteschen Definition von Metalepse, schlägt Zitzelsberger dann vor, diese zu verstehen als

a semantic displacement of elements originally belonging to (onto)logically discriminative syntactic units of a text, which results in a distortion of previously ascribed notions of naturalness, normalcy and normativity employed to fix narrative in place.¹⁵⁶

Gerade Lansers Verständnis von Queerness als einem Überschreiten jener im Genetteschen Verständnis binär angelegten Grenzen narrativer Kategorien, findet offenbar besondere Resonanz in der narratologischen Forschung. Dabei kommen diese Ansätze teilweise auch ganz ohne jede Erwähnung von queer sexuality und gar von queer narratology aus.¹⁵⁷

Nichtsdestotrotz scheint sich der Fokus auf die Überschreitung Genettescher Kategorien als produktive Herangehensweise für Texte herauszustellen, die queeres Leben erzählen – wo also einem Queeren der discourse-Ebene auch eine histoire-Ebene mit queeren Inhalten gegenübersteht. Peggy Phelan diskutiert in „Hypothetical Focalization and Queer Grief“ (2015)¹⁵⁸ die Kategorie Modus beziehungsweise das Verhältnis von Modus und Stimme. Mit Monika Fludernik¹⁵⁹ argumentiert sie gegen Genettes Unterscheidung von Modus und Stimme, da gerade Fokalisierung verdeutliche, dass eben im Erzähltext nicht streng zwischen Sehen und Sagen unterschieden werden könne.¹⁶⁰ Beleg dafür ist unter anderem David Hermans Konzept von *Hypothetical Focalization*¹⁶¹, welche unter anderem entsteht durch „use of hypotheses, framed by the narrator or a character, about what might be or have been seen or perceived – if only there were someone who could have adopted the requisite perspective on the situations and events at issue“.¹⁶² Eine solche hypothetische Fokalisierung eignet sich besonders, so Phelan, um queere Autobiografien – vor allem mit Kindheitsbezug – zu erzählen.¹⁶³ Phelan erkennt dabei zwei Formen hypothetischer Fokalisierung, die in entsprechenden Erzählungen

¹⁵⁵ Ebd., S. 136.

¹⁵⁶ Ebd., S. 133.

¹⁵⁷ Vgl. z. B. die rezente Forschung zu *first-person omniscience* in der Gegenwartsforschung, in der eine Auflösung der von Genette als Paralepse definierten Überschreitung der Fokalisierung der ersten Person zugunsten langer Phasen von Erzählen in der dritten Person beobachtet wird (vgl. Dawson, Paul: *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*. Columbus: The Ohio State Press 2013, S. 167 f.; Pennacchio, Filippo: *Enhanced »I«s. Omniscience and Third-Person Features in Contemporary First-Person Narrative Fiction*. In: *Narrative* 28 (2020), H. 1, S. 21-42).

¹⁵⁸ Vgl. Phelan, Peggy: *Hypothetical Focalization and Queer Grief*. In: Robyn R. Warhol und Susan S. Lanser (Hrsg.): *Narrative Theory Unbound. Queer and Feminist Interventions*. Columbus: The Ohio State University Press 2015 (*Theory and Interpretation of Narrative*), S. 78-97.

¹⁵⁹ Vgl. Fludernik, Monika: *Towards a »Natural« Narratology*. London u. a.: Routledge 1996, S. 258.

¹⁶⁰ Vgl. Phelan 2015, S. 81 f.

¹⁶¹ Vgl. Herman, David: *Hypothetical Focalization*. In: *Narrative* 2 (1994), H. 3, S. 230-253.

¹⁶² Phelan, Peggy 2015, S. 231.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 83.

etabliert sind. Zum einen erzählen Coming-out-Texte oft davon, dass Queerness schon beim Kind hätte erkannt werden können, wäre eine Instanz mit entsprechender (hypothetischer) Perspektive da gewesen. Zum anderen nehmen queere Autobiografien teilweise die hypothetische Perspektive von „was wäre, wenn ich straight wäre“ ein.¹⁶⁴ So wird deutlich, dass das Erzählen queeren Lebens durch das Abweichen die Norm immer miterzählt und daher über sich hinausweist.

Das Erzählen queeren Lebens, im Besonderen von lesbischen Hauptfiguren und Frauen*, welche sich anderweitig der heteronormativen Tradition des Marriage Plots entziehen¹⁶⁵, bedeutet häufig ein Erzählen des Todes der Protagonistin*. Dana Seitler untersucht in „Suicidal Tendencies. Notes Toward a Queer Narratology“ (2019) Handlungsverläufe, im Besonderen eine Unterform des Todes-Plots, an deren Enden Selbstmord beziehungsweise Selbstmordfantasien stehen. Diese Enden liest Seitler in den amerikanischen Romanen und Short Stories von Beginn des 20. Jahrhunderts unter anderem als Form von Widerstand¹⁶⁶ – sowohl auf Ebene der erzählten Welt, als auch auf Ebene des Erzählens selbst: „In many ways, the suicide plot stages not only a departure from the world but also a departure from narrative: not just weary resignation, but also aesthetic intervention.“¹⁶⁷ Seitler widerspricht Alison Booth¹⁶⁸ und Judith Roof¹⁶⁹, welche die heteronormative Funktion von Enden in Erzählungen herausstellen, indem sie zeigen, wie am Schluss von Erzählungen nicht-heteronormative Begehren von weiblichen Protagonistinnen (aus dem Mittelteil) eingehegt werden – entweder durch metaphorischen (Heirat) oder tatsächlichen Tod.¹⁷⁰ Seitler kritisiert dabei, dass vor dem Hintergrund von heteronormativen Enden queerem Begehren nur der Platz der Verwicklung zugeordnet wird.¹⁷¹ Während Tod in Todes-Plots narratologisch die Funktion des Abschlusses von beispielsweise sozialen oder persönlichen Tragödien zukommt¹⁷², fungiert die Selbstmordphantasie als Nicht-Schluss: „Closure can come in the form of nonclosure; it can function as an irresolute and ongoing temporality beyond the boundaries, of »cemetery plot«,

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 83 f.

¹⁶⁵ Bis weit in das zwanzigste Jahrhundert hinein war das rechtmäßige Ende weiblicher* Erzählungen entweder eine (heterosexuelle) Hochzeit – verstanden als erfolgreiche soziale Integration der Frau* in die Gesellschaft – oder der Tod der Protagonistin*, wenn sie daran scheiterte (vgl. Branham, Kristi und Kelly L. Reames: Introduction. Navigating Women's Friendships in American Literature and Culture. In: Dies. (Hrsg.): Navigating Women's Friendships in American Literature and Culture. Cham: Palgrave Mcmillan 2023, S. 1-12).

¹⁶⁶ Vgl. Seitler, Dana: Suicidal Tendencies. Notes towards a Queer Narratology. In: Gay Lesbian Quarterly 25 (2019), H. 4, S. 599-616. Hier S. 599.

¹⁶⁷ Ebd., S. 602.

¹⁶⁸ Vgl. Booth, Alison (Hrsg.): Famous Last Words. Changes in Gender and Narrative Closure. Charlottesville: University of Virginia Press 1993.

¹⁶⁹ Vgl. Roof 1996.

¹⁷⁰ Vgl. Seitler 2019, S. 600.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 601.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 599.

of story line or social imperative.“¹⁷³ Der Tod am Ende ist mitunter keine moralische Mahnung oder Strafe, sondern wie beispielsweise in Ridley Scotts *Thelma and Louise* (1991) – das Schlussbild zeigt die beiden Frauen in ihrem Auto in der Luft, nachdem sie es auf der Flucht vor der Polizei über die Klippe eines Canyon steuern – eine aufrechterhaltende Fantasie und Erzählstrategie, um ungewollte Lebensrealitäten abzuwehren.¹⁷⁴ Seitlers Ansatz schließt an Konzeptualisierungen von *queer time* an, eine Forschungslinie, die queere Zeitlichkeit als beispielsweise mit Lee Edelman gegenläufig zu heteronormativem „reproduktivem Futurismus“ beschreibt und auf die sich einige queer-narratologische Arbeiten beziehen.¹⁷⁵ Der Begrenzung auf ein von vorzeitigem Tod beendetes Leben wird so *queer time* als eine Definition spezifischen queeren Erzählens entgegengesetzt.

Die in der Erzählung implizierte Zeitlichkeit und die Konstruktion von Zukunft sind ein wichtiger Fokus im Herausarbeiten der Charakteristiken queerer Plots. Sam McBeans Artikel „Digital Intimacies and Queer Narratives“ (2018)¹⁷⁶ untersucht anhand des Films *her* (Spike Jonze 2013), wie Queerness als Unterbrechung in Erzählungen über Intimität und neue Medien eingesetzt ist, um ein heterosexuelles Happy End in Erzählungen zu vereiteln. Bezugnehmend auf die Forschungslinie zur Verbindung zwischen Heterosexualität und Erzählen¹⁷⁷ zeigt sie, wie der Film zunächst die Zukunft von Heterosexualität mit der Zukunft von Erzählen in eins setzt.¹⁷⁸ Während zwar neue Medien heterosexuelle Bindungen zu erschüttern scheinen – beispielsweise dadurch, dass die Hauptfigur Theodor Liebesbriefe im Auftrag anderer schreibt –, sind die Störungen letztlich immer an Queerness rückgebunden, Theodor schreibt diese Briefe zum Beispiel als Frau*.¹⁷⁹ Mit dem Ende entzieht sich die Erzählung dem heterosexuellen Plot, indem sich Samantha, ein Betriebssystem, in das sich Theodor verliebt hat, heterosexuellem Erzählen als solchem widersetzt – sie zeigt Gefühle und Verhaltensweisen, die nicht zu einem heterosexuellen Narrativ passen, und wendet sich von

¹⁷³ Ebd., S. 601.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., S. 602.

¹⁷⁵ Vgl. Edelman, Lee: *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham, NC u. a.: Duke University Press 2004. Vgl. weiter exemplarisch: Freeman, Elisabeth: *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham, NC u. a.: Duke University Press 2010. Sowi Halberstam, Jack: *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press 2005. Und ders.: *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press 2011.

¹⁷⁶ Vgl. McBean, Sam: *Digital Intimacies and Queer Narratives*. In: Zara Dinnen und Robyn R. Warhol (Hrsg.): *The Edinburgh Companion to Contemporary Narrative Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2022 [2018], S. 132-144.

¹⁷⁷ Vgl. exemplarisch Miller, D. A.: *Narrative and its Discontents. Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton, N. J.: Princeton University Press 1981; Roof 1996; Und Edelman 2004; Ahmed, Sara: *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham, N.C. u. a.: Duke University Press 2006.

¹⁷⁸ Vgl. McBean 2022 [2018], S. 133-137.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 138 f.

menschlicher Sprache und damit vom Menschsein ab.¹⁸⁰ In *her* sind es damit weniger die neuen Medien, die als Störung von Heterosexualität verhandelt werden, sondern Queerness.

Auch McBeans „»We Fuck and Friends Don't Fuck.« BFF's, lesbian Desire, and queer Narratives“ (2018) bezieht sich auf Ideen zu queer time. McBean zeigt exemplarisch an der MTV Sitcom *Faking it* (2014-2016), wie die Freundschaftserzählung in der Serie überhaupt erst queeres Begehren ermöglicht. Die zwei befreundeten Protagonistinnen* Amy und Karma werden fälschlicherweise von ihrem Umfeld als lesbisches Paar gelesen, woraufhin sich dadurch dann tatsächlich queere Begehrenskonstellationen zwischen den beiden (und anderen) ergeben.¹⁸¹ Bezugnehmend auf Gerry Needham¹⁸² und Warhol¹⁸³ führt McBean aus, wie die Form der Serie Begehren als instabil und offen konturiert. Eine Sitcom ist auf das Erzählen des Alltäglichen festgelegt und funktioniert damit gegen eine Ereignislogik. Wenn Lesbischsein als Ereignis funktioniert, kann ein lesbischer Plot nicht lange erhalten werden – die Sitcom benötigt damit die Freundschaftserzählung, um über einen fortlaufenden Zeitraum von queerem Begehren zu erzählen. Das Erzählen queeren Begehrens läuft hier scheinbar Gefahr, in heteronormative Strukturen zu verfallen und mit dem Event des Outings als Paar als einer Version der Eheschließung ein Ende finden zu müssen. Erzählte Queerness bleibt jenseits dieser Plot-Struktur erhalten, indem sich nicht nur die narratologischen Kategorien, sondern auch die erzählten Beziehungen binären Mustern entziehen. In diesem Fall wird die angebliche Gegensätzlichkeit von platonischer Freund*innenschaft auf der einen Seite und sexuellem Begehren auf der anderen durch das Romantisieren von Freund*innenschaft in ein Spektrum verwandelt.

2.2.2 Queerer Formalismus

Aus der Verschränkung queeren Erzählens mit dem Erzählen von queeren Lebenserfahrungen geht eine Erforschung des Zusammenhangs zwischen den Formen einher, die zur Abbildung queerer Lebensrealität verwendet werden, und dem soziopolitischen Kontext, in dem sie sich dafür eignen.¹⁸⁴ Besonderer Fokus findet hierbei wiederum die Ermöglichung von der Norm

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 140 f.

¹⁸¹ Vgl. McBean 2018.

¹⁸² Vgl. Needham, Gerry: Scheduling Normativity. Television, the Family, and Queerness. In: Glyn Davis und ders. (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. Abingdon: Routledge 2009, S. 143-158.

¹⁸³ Vgl. Warhol, Robyn R.: Queering the Marriage Plot. How Serial Form Works in Maupin's *Tales of the City*. In: Brian Richardson (Hrsg.): *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Columbus: The Ohio State University Press 2002, S. 229-248.

¹⁸⁴ Als wegweisendes Werk ist hier auch Bradways und Freemans „Queer Kinship. Race, Sex, Belonging, Form“ zu nennen, welches die enge Beziehung zwischen der Theoretisierung von queerer Zugehörigkeit und neuem

abweichender Temporalitäten. Young konzeptualisiert „Invisibility and Power in the Digital Age. Issues for feminist and queer Narratology“ (2018) mit Verweis auf Peggy Phelan und Marian Wright Edelman beispielsweise das Bild als Form. Diese bildet einerseits ab, was existiert, und verweist andererseits auf eine mögliche Zukunft, insofern im klassischen Mimesis-Konzept eine (bestehende) Realität abgebildet wird, während im digitalen Zeitalter oder aus kulturwissenschaftlicher Sicht Repräsentationen Realitäten auch konstruieren (und nicht nur reflektieren). Das Bild weist so rück- und vorwärts, generiert eine queere Zeitlichkeit, in der das Verhältnis von vorher und nachher verkehrt ist.¹⁸⁵ Um dieses queere Arrangement zu fassen, führt Young den Begriff der „spatialised form“ ein: „a kind of dynamic movement between spatial arrangement and narrative sequence, that, [...] queers the distinction between space and time.“¹⁸⁶ Unter anderem die räumliche Form untersucht Young dann exemplarisch in Ali Smiths *How to Be Both* (2014). Unterbrechung linearer Zeit erkennt sie beispielsweise darin, dass die zwei Kapitel, aus denen der Roman besteht – eine Renaissance-Erzählung und eine zeitgenössische –, beide mit „One“ überschrieben sind und zwei verschiedene Versionen des Romans existieren, mit jeweils anderer Reihenfolge der beiden Kapitel. Neben der unterschiedlichen Anordnung der Kapitel erfordert auch die palimpsest-artige Struktur, in der die beiden Kapitel zueinanderstehen, ein zweites Lesen des Romans in anderer Reihenfolge. Das Ende des Romans ist so verzögert und Anfang und Ende des Buches überschneiden sich.¹⁸⁷ Darüber hinaus erzeugt die Palimpsest-Struktur der beiden Kapitel auch auf Ebene der Diegese ein gleichzeitiges Präsentieren der Mutter Carol als tot und lebendig, eine dynamische Zeitstruktur: „the novel places the before and after of chronology into a dynamic relation that conflates the then and the now of historical time, in a formula that could be described as the *becoming-simultaneous of narrative sequence*.“¹⁸⁸ Zentraler Ausdruck der „spatialised form“ ist dabei ein Bild, in dem alle Jahreszeiten, die zwölf Monate in einem Rahmen repräsentiert sind – „an impossible and unsettling spatial co-presence, or spatialisation of time.“¹⁸⁹ Diese räumliche Form ist dabei auf mehrerlei Weise mit gender-Ambiguität beziehungsweise queerer sexuality verbunden, insofern zum Beispiel Carol über das Bild eine Parallele zu ihrer mutmaßlichen Ex-Geliebten herstellt.

Formalismus aufzeigt (siehe Bradway, Teagan und Elizabeth Freeman (Hrsg.): *Queer Kinship. Race, Belonging, Form*. Durham: Duke University Press 2022, S. 5).

¹⁸⁵ Vgl. Young 2018b, S. 992.

¹⁸⁶ Ebd., S. 995.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., 997.

¹⁸⁸ Vgl. ebd.

¹⁸⁹ Ebd., S. 1000.

Die Unterwanderung von Kausalzusammenhängen als Erzählprinzip queerer Temporalität untersucht auch Joonas Sääntti in „Queering a Trans Life Story“ (2024).¹⁹⁰ Bezugnehmend auf Lanser¹⁹¹ untersucht er an der Schnittstelle zu trans und unnatural narratology exemplarisch das Misch-Genre-Manuskripts *succubus in my pocket* von kari edwards (2015). In den Blick gerät dabei, wie der antimimetische Text Überschreitungen sowohl bezüglich Erzählerwartungen als auch Erwartungen zu sex, gender und sexuality miteinander verbindet. Einerseits installiert der Text Interpretationserwartungen zu kausalen Verbindungen von Ereignissen, andererseits verweigert sich der Text diesem Standardmuster. Auf Ebene der Zeit beispielsweise erzeugt eine *queer temporality* diese Doppelheit, indem der Text über einige gebundene Episoden dazu anleitet, eine Lebenserzählung einer trans Figur zu kreieren, während diese Episoden jedoch widersprüchlich und inkompatibel sind. Zudem wird Identität von Figuren noch unterlaufen, indem diese mehr als „linguistic clusters“¹⁹² erscheinen und auf diegetischer Ebene Ein- und Ausschlüsse in Communities thematisiert sind.¹⁹³ Die Konstruktion von sex, gender und sexuality im Text und im Besonderen wie trans und Transition konzeptualisiert sind, ist dabei in hohem Maß durch die Form bedingt: „The text is like an extended, strategic exercise in the art of un/telling a story.“¹⁹⁴

Auch Teagan Bradway argumentiert in „Sexual Disorientation. Queer Narratology and Affect Plots in New Narrative“ (2021) unter anderem mit schwacher Kausalität. Exemplarisch untersucht sie* Erzählungen der *New Narrative* Bewegung. Dabei zeigt sie*, dass Affekt das Strukturprinzip ist, vor dem sich der Handlungsverlauf organisiert.¹⁹⁵ Im Roman *Great Expectations* (1982) von Kathy Ackers beispielsweise entsteht Queerness nicht nur durch queere Figuren und queeres Begehren, sondern durch die affektive Form. Der Handlungsverlauf ist nicht kausal motiviert, sondern unterschiedliche und widersprüchliche Affekte wechseln sich ab und sind gleichzeitig über den Satzspiegel herausgestellt.¹⁹⁶ Präsentiert ist eine überwältigende Detailfülle ohne klare Funktion, die queere Desorientierung generiert¹⁹⁷, verbunden mit schwacher Kausalität als dem Versuch, der Orientierungslosigkeit erzählerisch zu begegnen beziehungsweise diese zu thematisieren: „Too much not enough is an apt

¹⁹⁰ Vgl. Sääntti 2024.

¹⁹¹ Konkret bezieht er sich auf die dritte Variante von queer als Überschreitung von binären Formen (vgl. Lanser 2018c, S. 934).

¹⁹² Sääntti 2024, S. 141.

¹⁹³ Vgl. ebd.

¹⁹⁴ Ebd., S. 139.

¹⁹⁵ Vgl. Bradway, Teagan: Sexual Disorientation. Queer Narratology and Affect Plots in New Narrative. In: *Textual Practice* 35 (2021), H. 8, S. 1299-1318. Hier S. 1303.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 1312.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 1309.

descriptor of Acker's affect plots.“¹⁹⁸ Queerness vermittelt sich damit neben der diegetischen Ebene auch über eine sensorische Form von Narratologie.¹⁹⁹

Bezüglich der Verhandlung von Verschränkung von Form und sozialpolitischem Kontext in queeren Texten schlägt Shalyn Claggett in *The Human Problem* (2015) vor, den Fokus auf den realen Leser durch Einbezug anderer Disziplinen wie unter anderem kognitiver Psychologie, Neurowissenschaften oder anderer Rezeptionsansätze zu legen.²⁰⁰ Sie plädiert dafür, den Fokus auf die Figur beziehungsweise nicht-fiktionale Erzählungen zu legen. So soll queer narratology Relevanz erhalten, indem mit ihren Werkzeugen nicht-literarische Kontexte wie Politik, Forschung oder Recht untersucht werden, anstatt in induktiven narratologischen Lektüren zu betonen, dass eine Nähe zwischen den literarischen Strukturen und denen der empirischen Welt bestehe.²⁰¹ Daneben spricht sie sich unter Bezug auf Alex Woloch (2003)²⁰² dafür aus, die Figur auch als menschliche Persönlichkeit zu konzeptualisieren. Um ideologische Reibung mit der strukturalistischen Tradition – die Figuren als Text-Entitäten zu konzeptualisieren – zu vermeiden, schlägt sie vor, sich dem Problem von der Seite der realen Welt zu nähern und zu schauen, wie sich Menschen als Figuren wahrnehmen, wie also Repräsentationen real werden.²⁰³ Lanser hebt im Gegensatz dazu die Zentralität von Formaspekten gegenüber mimetischen Aspekten unter narratologischer Perspektive hervor und möchte Figuren explizit nicht als Personen verstanden wissen.²⁰⁴ Generell verweist sie auf die Figur als wenig beforschte Entität in der Narratologie²⁰⁵ und schlägt eine umfassende Neukonzeptionalisierung von Figur vor:

I would love to see a broader narratological project that takes us beyond “flat” and “round” characters and shows form as the “outing” of character by looking at complex character spaces and systems of the kind Woloch describes – in conjunction with Suzanne Keen's theories of empathy, Jim Phelan's rhetorical rubrics (mimetic, synthetic, thematic), and the familiar Greimasian and Proppian notions of actants and functions – to provide a holistic theory of character that also grapples with the intricate relationships between mimesis and semiosis that lie at the heart of fictional representation but that avoids mimeticist traps.²⁰⁶

Deutlich wird für die vorliegende Studie damit mehrerlei: Eine theoriegeleitete Figurenkonzeption, die eine queer-narratologische Figurenanalyse anleiten kann, ist

¹⁹⁸ Ebd., S. 1313.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 1303.

²⁰⁰ Vgl. Claggett, Shalyn: *The Human Problem*. In: Robyn R. Warhol und Susan S. Lanser: *Narrative Theory Unbound. Queer and Feminist Interventions*. Columbus: The Ohio State University Press 2015, S. 353-360. Hier S. 354 f.

²⁰¹ Vgl. ebd., S. 357 ff.

²⁰² Vgl. Woloch, Alex: *The One vs. the Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*. Princeton, N. J.: Princeton University Press 2003.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 355 ff.

²⁰⁴ Vgl. Lanser 2015, S. 38.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 37.

²⁰⁶ Ebd., S. 38.

Desiderat.²⁰⁷ Eine derartig umfassende Konzeption, wie sie Lanser vorschlägt, ist im Rahmen dieser Studie nicht leistbar – und wegen dem Gewicht von rezeptionsorientierten Ansätzen mit Suzanne Keen oder dem Verhältnis von Haupt- und Nebenfiguren mit Woloch²⁰⁸ für den Fokus dieser Studie auf die Modellierung von Coming-out als Form auch nicht zielführend. Jedoch kann von Lansers Vorschlag für die noch zu erfolgende theoretische Konzeptualisierung von Figur gelernt werden: Zentral mit Lanser ist, vor allem auch Formaspekte in den Blick zu nehmen, wenn es um Queerness von Figuren geht, und nicht nur die diegetische Ebene zu berücksichtigen. Eine weitere Stärke von Lansers Vorschlag ist, dass sie verschiedene Ansätze zusammenzieht, um eine holistische Konzeption zu generieren. Und mit den Verweisen auf James Phelan sowie Algirdas J. Greimas und Wladimir J. Propp schlägt Lanser eine Grundlegung der Figur in der klassischen Narratologie beziehungsweise in formalistischen Ansätzen vor.

Ganz anders als bei Lanser wird in Calvin Fungs „Playing with Identities. Queering Digital Narratology and the Exploration of Gender and Sexual Identities“ (2017) die Figur aus rezeptionsorientierter Perspektive und in der Verschränkung von queer narratology und Game Studies zentral. Fung untersucht in verschiedenen digital narratives, konkret Role-Playing Games, die Interaktion zwischen Player und dem präterminierten Plot. Ausgehend von der These, dass sich in Spielen, in denen die Spieler*innen ihre Figuren selbst (mit) kreieren können, sich eine zeitweise Identifikation zwischen Spieler*innen(-körper) und digitalem Avatar einstellt²⁰⁹, zeigt Fung die Techniken, wie das Spieldesign das Annehmen und Ausprobieren von unterschiedlichen und konfligierenden gender- und sexuellen Identitäten ermöglicht. In *Always Sometimes Monster* (2014) beispielsweise, wo es darum geht, die

²⁰⁷ Was existiert, sind Publikationen zu queerer Figurencharakterisierung (vgl. exemplarisch Bradway, Teagan: The Queerness of Character-Details. In: *Modern Language Quarterly* 84 (2023), H. 2, S. 207-238). Bradway fokussiert hier queere Potentiale von Figuren in zeitgenössischer englischsprachiger Literatur. In den Blick nimmt sie dabei Figuren-Details: „I identify character-detail as an iconic and embodied dimension of character as an aesthetic form. [...] I position character-details as the irreducible superficiality that makes a character distinct and recognizable. [...] Character-details are referential in the thinnest sense – not as expressions of deep interiority but as indexes of a particular character’s appearance“ (ebd., S. 209 f.). Diese Figuren-Details können nun in andere literarische Kontexte, Genres, Medien übertragen werden und so queere Konstellationen erzeugen (vgl. Ebd., S. 211). Dabei identifiziert Bradway Figuren-Details als „queer form: accretive yet detachable, contextual yet portable, referential yet performative, corporeal yet abstract.“ (Ebd., S. 217) Mit dem Ansatz kann Queerness von Figuren auf Ebene von Embodiment v. a. im Rahmen von Intertextualität und Intermedialität untersucht werden, es handelt sich jedoch nicht um eine (heuristische) queer-narratologische Figurenkonzeption.

²⁰⁸ Woloch sieht Haupt- und Nebenfiguren in einer Aufmerksamkeits-Ökonomie in begrenzten erzählten Welten. In seiner Studie untersucht er diese Verteilung anhand von zwei von ihm neu eingeführten Konzepten: „the character-space (that particular and charged encounter between an individual human personality and a determined space and position within the narrative as a whole) and the character-system (the arrangement of multiple and differentiated character-spaces – differentiated configurations and manipulations of the human figure – into a unified narrative structure).“ (Woloch 2003, S. 14)

²⁰⁹ Vgl. Fung, Calvin: *Playing with Identities. Queering Digital Narratology and the Exploration of Gender and Sexual Identities*. In: *Digital Humanities Quarterly* 22 (2017), H. 3., Abs. 1-35. Hier Abs. 9 f.

Hochzeit einer*s ehemaligen Partner*in zu verhindern und die*den Ex wieder zurückzugewinnen, kann zu Beginn des Spiels das sex der beiden Hauptfiguren gewählt werden, wobei der gender-Ausdruck dem sex folgt. In der Schlussszene dann kann in einem Gespräch mit einer trans Figur das gender der beiden Hauptfiguren in Transgender gewandelt werden, was eine retroaktive Intervention in die gender- und sexuelle Identität der Figuren darstellt. Gender und sexuality sind so als fluide und prozessual konzipiert.²¹⁰

2.2.3 Queere Narratologie? Bezüge zu deutschsprachigen Forschungslinien

Im deutschsprachigen Raum existiert derzeit noch kein Feld queer-narratologischer Forschung. So ergibt beispielsweise die Suche nach diesbezüglichen Publikationen über einschlägige Datenbanken²¹¹ hinweg lediglich zwei Treffer, die jedoch auch eher als Bezugspunkte, denn als einschlägige queer-narratologische Publikationen einzuordnen sind. Worauf sich queer narratologische Forschung im deutschsprachigen Raum berufen kann, sind Anknüpfungspunkte beziehungsweise Vorarbeiten aus zwei verschiedenen Richtungen: Publikationen zu Queer Reading sowie Studien aus dem Bereich gender und Erzähltheorie.

Queer Reading ist nach Andreaß Kraß eine Lektürestrategie, die

mit den methodischen Mitteln der Diskursanalyse, des Poststrukturalismus, der Psychoanalyse und der Dekonstruktion nach erotischen Subtexten und Schattengeschichten [sucht], die der heteronormativen Zeichenökonomie einer literarischen (bzw. filmischen) Erzählung zuwiderlaufen. Sie rechnet mit der Möglichkeit eines Textbegehrens, das in einer unterschwellig symbolischen Ordnung kodiert und nicht mit jenem Begehren deckungsgleich ist, das sich in den Stimmen des Autors, der Erzählers und der Figuren artikuliert.²¹²

Auszuloten, wie konkret Queer Readings (methodisch) aussehen können, hat sich der Tagungsband *Queer Reading in den Philologien* (2008) von Anna Babka und Susanne Hochreiter²¹³ zur Aufgabe gesetzt, der auch Anknüpfungspunkte für queer-narratologische Argumentationen zeigt. Queer Reading als Fragenhorizont, der auf nicht-heteronormative Schattengeschichten zielt, wendet sich wie die queer narratology, gegen biografistische Lektüreverfahren, die auf Spurensuche nach chiffrierten autobiografischen Bekenntnissen im Text gehen. Mit Susan Sontag erkennt Kraß in solch einem Verfahren vor allem zwei Probleme: „zum einen die Separierung des Inhalts von der Form, zum anderen die Substitution des

²¹⁰ Vgl. ebd., Abs. 13 ff.

²¹¹ Gesucht wurde nach den Kombinationen von „queer“ und „narratology/narrative/Narratologie/Erzähltheorie“ in den Datenbanken BDSL, MLA, BLLDB. In einer Durchsicht konnten die Treffer dann durch die Herausnahme feministischer oder nicht-narratologischer Arbeiten weiter eingegrenzt werden. Letzte Abfrage am 21.03.2025.

²¹² Kraß 2003, S. 22.

²¹³ Vgl. Babka, Anna und Susann Hochreiter (Hrsg.): *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen*. Göttingen: V&R Unipress 2008.

manifesten durch einen angeblichen latenten Inhalt.“²¹⁴ In Bezug auf Queer Reading plädiert Kraß stattdessen dafür „den Text in seiner komplexen ästhetischen Struktur ernst“²¹⁵ zu nehmen und „die Form des Textes ernst zu nehmen“.²¹⁶ Queerness ist damit aus der poetischen Verfasstheit des Textes herauszuarbeiten. So erkennt er in Christian Andersens Märchen *Die kleine Meerjungfrau* (1837) die Strategie einer „Semiotik der Verschwisterung“²¹⁷. Die Verschränkung von fünf Zeichenebenen, einer topografischen, anatomischen, anthropologischen, erotischen und sozialen, die sich gegenseitig bedingen, erzeugt eine queere Pointe: Der Kuss mit dem Prinzen am Ende ist als Abschied von der irdischen heteronormativen Ordnung und Versprechen auf eine utopische Luftexistenz nach dem „weiblich-homosoziellen Prinzip der Verschwisterung“²¹⁸ lesbar. Kraß' „textnahe Analyse“²¹⁹ hat dabei kein narratologisches Interesse. Seine Ausführungen jedoch – beispielsweise zu der topografischen und anatomischen Ebene, in denen er bezüglich der Räume Meer, Land und Himmel für eine Überschreitung binärer Strukturierungen argumentiert, oder in Bezug auf den Figurenkörper der Meerjungfrau, an dem er in Anbetracht des Luft-Körpers eine Überwindung binärer Körperstrukturierungen erkennt²²⁰ – bilden Vorbereitungen queer-narratologischer Argumentationen.

Anknüpfungspunkte deutschsprachiger Forschung an queer narratology finden sich auch bei Renaud Lagabriele, der in seinem Queer Reading der erotischen Biografie *Dans ma Chambre* (1995) von Guillaume Dustan Bezug auf Narratologie nimmt. Beispielsweise erkennt er autonome Rede- und Bewusstseinswidergabe von Gesprächspartnern der Erzählinstanz als Marker fluiden Begehrens oder die autodiegetische Gestaltung der Erzählstimme ist für ihn ein Verweis darauf, dass sich die Erzählinstanz die Diskurse über Sexpraktiken aneignen kann.²²¹ Lagabriele konstatiert, Erzähltechniken oder „Entscheidungen auf narratologischer Ebene entsprechen der Queer Theory inhärenten Idee der strategischen Selbstaffirmation von Lebensbeziehungsweise Denkweisen, die als von der Norm abweichend und von ihr als deviant, als pervers abgestempelt werden.“²²² Über die einschlägigen Semantisierungen von Form verweist

²¹⁴ Kraß, Andreas: Camouflage und Queer Reading. Methodologische Überlegungen am Beispiel von Hans Christian Andersens Märchen »Die kleine Meerjungfrau«. In: Anna Babka und Susann Hochreiter (Hrsg.): Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen. Göttingen: V&R Unipress 2008, S. 29-42. Hier S. 31.

²¹⁵ Ebd., S. 39.

²¹⁶ Ebd., S. 31.

²¹⁷ Ebd., S. 33.

²¹⁸ Ebd., S. 41.

²¹⁹ Ebd., S. 39.

²²⁰ Vgl. ebd., S. 33 ff.

²²¹ Vgl. Lagabriele, Renaud: »Je vis dans un monde où plein de choses que je pensais impossibles sont possibles.« Queere Bedeutungen in *Dans ma chambre* von Guillaume Dustan. In: Anna Babka und Susann Hochreiter (Hrsg.): Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen. Göttingen: V&R Unipress 2008, S. 221-234. Hier S. 224.

²²² Ebd.

er auf die Interdependenz von Erzähltheorie und kulturwissenschaftlichen Fragestellungen, die auch für die queer narratology grundlegend ist.

Deziiert queeres Potential von (klassischer) narratologischer Form benennt Elahe H. Yekani in ihrem intersektionalen Queer Reading von Hanif Kureishis *The Buddha of Suburbia* (1990).²²³ Sie arbeitet heraus, wie im Roman die interne Fokalisierung die männliche Perspektive des Protagonisten Karim privilegiert,²²⁴ dabei aber gleichzeitig Mehrstimmigkeit über die Nebenfiguren, im Besonderen „einen queeren Blick auf eine postkoloniale britische Männlichkeit“²²⁵, eröffnet. Da Yekani in ihrem Queer Reading kein dezidiert narratologisches Interesse hat, bleibt der Verweis auf das queere Potential von Polyphonie²²⁶ als egalitäre und dehierarchisierende Form ohne weitere narratologische Diskussion auf Ebene eines Claims.

Die Verbindung von Queer Reading und Narratologie stärkt Andreas Blödorn in seinem aktuell erschienen Artikel „Stimme, Name, Geschlecht: Narratologische Aspekte eines »Queer Reading« von Christoph Martin Wielands *Novelle ohne Titel* (1803/05)“.²²⁷ In einem „narratological queer reading“²²⁸ analysiert er die multidimensionalen Untersuchungen des Wieland-Textes in Bezug auf Geschlecht. Methodisch baut er auf Butlers Lektüren in *Körper von Gewicht* (1993) auf und fragt „nach den Potentialen des Textes [...]: nach denen der Subversion genauso wie der Reaffirmation bestehender Regularitäten, Werte und Normen, die innerhalb der Diegese gelten oder durch das Erzählen etabliert oder irritiert werden.“²²⁹ In seiner Argumentation bereitet Blödorn dann queer-narratologische Argumente vor, wenn er beispielsweise nachzeichnet, wie auf Ebene des discourse Modus und Stimme über die Ebenen des Erzählens verschränkt werden, um Geschlechtsidentität zu problematisieren beziehungsweise eine eigene Konstruktion von Geschlechtsidentität als „quantitativ-skalierend (auf einer Skala des Mehr oder Weniger ‚männlich‘ bzw. ‚weiblich‘)“²³⁰ zu entwickeln.

Aus dem Feld der feministischen beziehungsweise gender-orientierten Narratologie bieten Publikationen wie *Erzähltextanalyse und Gender Studies* (2004) von Vera und Ansgar

²²³ Vgl. Yekani, Elahe H.: »I am often considered to be a funny kind of Englishman« Identitätssuche zwischen queerer Polyphonie und männlicher Regenerierung in Hanif Kureishis *The Buddha of Suburbia*. In: Anna Babka und Susann Hochreiter (Hrsg.): *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen*. Göttingen: V&R Unipress 2008, S. 107-121

²²⁴ Vgl. ebd., S. 109 ff.

²²⁵ Ebd., S. 107.

²²⁶ Vgl. ebd., S. 109, S. 111 und S. 120.

²²⁷ Vgl. Blödorn, Andreas: Stimme, Name, Geschlecht: Narratologische Aspekte eines »Queer Reading« von Christoph Martin Wielands »Novelle ohne Titel« (1803/05). In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 48 (2023), H. 2, S. 332-355.

²²⁸ So bezeichnet Blödorn seinen Ansatz im englischsprachigen Abstract (vgl. ebd., S. 332).

²²⁹ Ebd., S. 336.

²³⁰ Ebd., S. 349.

Nünning²³¹ Anknüpfungspunkte für eine queer narratology im deutschsprachigen Raum. Die genannte Einführung bereitet „Grundlagen, Kategorien und Methoden der Erzähltextanalyse aus Sicht der feministisch orientierten Literaturwissenschaft [...] und der daraus hervorgegangenen *Gender Studies*“²³² auf und bietet exemplarische Modelle zur Analyse der narratologischen Kategorien Raum, Zeit, Handlung, Figur und Erzählstimme aus feministischer beziehungsweise gender-orientierter Perspektive an. Nicht zuletzt zielt der Band darauf, feministische und gender-orientierte Narratologie in der deutschsprachigen Studienlandschaft zu verankern.²³³ An diese Öffnung der strukturalistischen Narratologie für unter anderem die Kategorie gender sowie Historisierung, Kontextualisierung und Semantisierung von Form²³⁴ kann eine queer narratology auch im deutschsprachigen Raum anknüpfen. So erwähnen Gaby Allrath und Marion Gymnich im Beitrag queer narratology als Subentwicklung einer gender-orientierten Erzähltheorie.²³⁵

Auch Sigrid Nieberle und Elisabeth Strowick nehmen in ihrer Einführung zu ihrem Sammelband *Narration und Geschlecht: Texte – Medien – Episteme*, in dem sie „narrative Strukturen und narratologische Konzepte in ihrer Relevanz für die Konstitution von Geschlecht“²³⁶ untersuchen, Bezug auf queer-narratologische Perspektiven, wenn sie nach „Möglichkeiten der Konstruktion bzw. Dekonstruktion von Geschlechtsidentitäten [...] [mittels] Strukturen wie *mise en abyme* oder Metalepsis und ihrer Produktion von Paradoxien, Kontaminationen und Differenzen“²³⁷ fragen. Sowohl bei Allrath und Gymnich als auch bei Nieberle und Strowick erfolgen jedoch keine weiteren Kontextualisierungen oder Modellierungen queer-narratologischer Ansätze. Meine Studie leistet einen zentralen Beitrag im Schließen dieser Lücke. Mit der ersten systematischen queer-narratologischen Studie zu deutschsprachigen Texten des 20. Jahrhunderts zeige ich, dass queer narratology produktive

²³¹ Vgl. Nünning, Vera und Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart u. a.: J. B. Metzler 2004 (Sammlung Metzler, Bd. 344). Siehe auch exemplarisch Nieberle, Sigrid und Elisabeth Strowick (Hrsg.): *Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme*. Köln u. a.: Böhlau 2006b (Literatur – Kultur – Geschlecht). Oder Allrath, Gaby und Gymnich Marion: *Feministische Narratologie*. In: Ansgar Nünning und Vera Nünning (Hrsg.): *Neue Ansätze der Erzähltheorie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002 (WVT – Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, Bd. 4), S. 35-72.

²³² Nünning, Vera und Ansgar Nünning: Von der feministischen Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse. In: Dies. (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart u. a.: J. B. Metzler 2004a (Sammlung Metzler, Bd. 344), S. 1-32. Hier S. 2.

²³³ Vgl. ebd., S. 3 ff.

²³⁴ Vgl. ebd., S. 9-12.

²³⁵ Vgl. Allrath, Gaby und Marion Gymnich: *Neue Entwicklungen in der gender-orientierten Erzähltheorie*. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart u. a.: J.B. Metzler 2004 (Sammlung Metzler, Bd. 344), S. 33-48. Hier S. 45 f.

²³⁶ Nieberle, Sigrid und Elisabeth Strowick: *Narrating Gender*. Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme*. Köln u. a.: Böhlau 2006a (Literatur – Kultur – Geschlecht), S. 7-19. Hier S. 7.

²³⁷ Ebd., S. 9.

Lesarten auch für deutsche Texte anbietet. Weiter leiste ich mit meiner Darstellung einen umfassenden und vertieften Überblick über Grundlagen, Genese und Forschungsstand der queer narratology, was die Anschlussfähigkeit des Forschungsfeldes auch über den deutschsprachigen Raum hinaus erhöht. Zudem ergänze ich das narratologische Feld um die spezifische queere Form des brüchigen Coming-out.

2.3 Grenzen, Spannungen, Potenziale: Kritik an der queer narratology

Mit Zunahme und Ausdifferenzierung der Publikationen zu queer-narratology werden auch Problemlagen des Ansatzes deutlich. Unter anderem handelt es sich um ein unübersichtliches Forschungsfeld. So sind die entsprechenden Arbeiten, wie bereits angemerkt, mitunter schwer auffindbar. Durch eine fehlende Selbstzuschreibung der Publikationen zur queer narratology fehlen teilweise der entsprechende Verweis im Titel oder die Verschlagwortung, was die Recherche beeinträchtigt. Zudem gibt es kein einschlägiges Publikationsorgan. Theoretisch-methodisch ist das Forschungsfeld von vielfältigen Ansätzen geprägt. Auch die enge Verbindung von feminist und queer narratology führt teilweise zu einer fehlenden theoretischen Schärfung. Dialog zwischen den queer-narratologischen Arbeiten untereinander erfolgt nur punktuell und nicht in der Weise, dass sich Leitkonzepte herauskristallisieren. Ein etabliertes theoretisch-methodisches Paradigma steht also nicht zur Verfügung. Die Erarbeitung eines solchen Paradigmas ist nicht Ziel dieser Studie – und im Rahmen von queerer Forschung auch gar nicht wünschenswert, da queere Ansätze das Offene und Anti-Hierarchische betonen.

Neben diesen Problemlagen, die sich auf die konkrete Ausbildung des Forschungsfeldes beziehen, ist auf übergeordneter Ebene die Verbindung von Queer Theory und Narratologie nicht ohne Spannung und kann aus beiden Perspektiven herausgefordert werden. Beispielsweise könnte man anführen, dass Queer Theory Binaritäten zu transgressieren sucht, während Narratologie diese installiert. Oder man könnte darauf verweisen, dass sich die Queer Theory um Historisierung und Entnaturalisierung bemüht, während Narratologie an universellen Modellen arbeitet – um ein paar mögliche Gegensätze anzudeuten. Diese Spannung kann sich jedoch als produktives Potenzial erweisen, was ich anhand meiner Lektüren veranschauliche. Darüber hinaus kann man darauf verweisen, dass ein scharfes Gegeneinanderstellen von Queer Theory und Narratologie die Komplexität der Entwicklung der beiden Forschungslinien wenig beachtet. Von Seite der Verbindung der Queer Theory mit

Erzähltheorie verweist Valerie Rohy auf die komplexe Beziehung der beiden Wissensbestände.²³⁸ Matthew Bell erklärt, dass Queer Theory und Erzähltheorie von Beginn an eng aufeinander bezogen sind: „Because many of its first practitioners had already made major contributions to the study of narrative (de Lauretis, Miller, Sedgwick), and because so many of its exponents have addressed narrative texts, queer theory has overlapped with narrative theory from its inception.“²³⁹ In der Rekonzeptualisierung des Verhältnisses von Erzählstruktur und Sexualität erkennt er den wichtigsten Beitrag der Queer Theory in der Narratologie.²⁴⁰ Und Anne Mulhall betont übergeordnet, dass Queer-Theoretiker*innen beträchtlich auf Erzähltheorie zurückgreifen, um Kategorien wie sex, gender, sexuality und andere zu überarbeiten.²⁴¹ Von Seite der Verbindung der Erzähltheorie mit Queer-Theory sei auf die Doppelstellung der Disziplin verwiesen. Laut Monika Fludernik besteht das Hauptproblem der Narratologie in der frühen Phase darin, sowohl Theorie als auch angewandte Wissenschaft zu sein:

On the one hand, narratology claims to deliver a set of instruments for analysing texts [...]; on the other hand, narratology focuses on the why and the wherefore [...]. As applied narratology it faces the critical challenge “So what? – What’s the use of all the subcategories for the understanding of texts?” As a theory, narratology [...] encounters the criticism that its theoretical proposals do not help to produce significant readings.²⁴²

Der deskriptive Fokus der klassischen Narratologie wirft nach Fludernik also Fragen bezüglich des Stellenwertes solcher Analysen auf. Kontextualisierte Narratologie, wie queer narratology, welche Form ins Verhältnis zum soziokulturellen Kontext setzt, hat das Potenzial, die Relevanz von narratologischer Forschung zu erhöhen. Positionen, die davon ausgehen, dass sich das narratologische Projekt prinzipiell nicht mit sozio-kultureller Kontextualisierung zusammenbringen lässt, entgegnet Lanser, „all narratology is situated; it is just that classical narratology situated itself in what had been accepted as universal: heteronormative cisgendered novels written by white men.“²⁴³ Klassische Narratologie operiert also lediglich mit unmarkiertem Kontext. Diese Studie fragt nach dem Potential, das sich aus der Verschränkung von Queer Theory und Narratologie ergibt, insofern diese Verbindung sowohl Queer Theory als auch Narratologie rückinformieren können. Produktiv kann das Vorhaben einer queer

²³⁸ Vgl. Rohy, Valerie: Queer Narrative Theory. In: Matthew Garrett (Hrsg.): The Cambridge Companion to Narrative Theory. Cambridge, UK: Cambridge University Press 2018 (Cambridge Companion to Literature), S. 169-182. Hier S. 169.

²³⁹ Bell, Matthew: Queer Theory. In: David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan (Hrsg.): Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London: Routledge, Taylor & Francis Group 2010.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Vgl. Mulhall, Anne: Queer Narrative. In: Siobhan B. Somerville (Hrsg.): The Cambridge Companion to Queer Studies. Cambridge, UK: Cambridge University Press 2020 (Cambridge Companions to Literature and Classics), S. 142-155. Hier S. 142.

²⁴² Fludernik 2005, S. 38 f.

²⁴³ Lanser 2024, S. 216.

narratology auch sein, indem solche kulturwissenschaftlichen Lektüren das Wissen über Sexualität erweitern können. Queer narratology ‚leiht‘ sich also Konzepte der Queer Theory, verbindet diese mit der Narratologie und entwickelt so ihre Argumente.

2.4 Das queer-narratologische Frame

2.4.1 Grundlagen einer queer-theoretisch informierten Narratologie

Das dieser Studie zugrundeliegende Verständnis von queer orientiert sich an der weiten Verwendung des Konzepts, wie sie Lanser herausgearbeitet hat, und ist nachfolgend erläutert und spezifiziert. Wie Annamarie Jagose betont, handelt es sich bei queer um einen im Kern unbestimmten und elastischen Begriff, der „sich gegen Definitionen sträubt und gerade keinen Anspruch auf ein scharf umgrenztes Sachgebiet erhebt“.²⁴⁴ Damit ist queer mehr als eine Chiffre für gleichgeschlechtliches Begehren und muss, wie Jagose betont, auf den Kontext konstruktivistischer Kritik an universellen Kategorien bezogen werden.²⁴⁵ Zentrale Stoßrichtung des Konzeptes ist die Entnaturalisierung sowohl von Sexualität und Geschlecht als auch von anderen Identifikationslinien.²⁴⁶ Deutlich betont Jagose das inhärent kritische Potenzial von queer:

Queer ist keine Identität, sondern eine Kritik von Identität, insofern queer auf die unausweichliche Gewalt von Identitätspolitik verweist und nicht auf die eigene Vorherrschaft setzt. [...] Anstatt queer über seine Gegnerschaft zur Identitätspolitik zu charakterisieren, ist es passender, darin eine unaufhörliche Infragestellung der Vorbedingungen von Identität und ihren Folgen zu sehen.²⁴⁷

Queer wendet sich also beständig gegen jede Strategie, die Identität propagiert, ohne jedoch selbst ein fixiertes Regime zu sein. So formuliert Jagose pointiert: „Indem es sich weigert, eine feste Form anzunehmen, hält queer eine Beziehung aufrecht zum Widerstand gegen alles, was das Normale auszeichnet.“²⁴⁸ Die hier angedeuteten Vektoren von queer finden sich in Lansers Definition abgebildet. Queer wird demnach auf dreierlei Weise genutzt: „to designate [...] nonheteronormative sexual identities, the dismantling of categories of sexuality and gender, and any practice that transgresses or deconstructs categories and binaries.“²⁴⁹ Erstens bezeichnet queer also nicht-heteronormative sexuelle Identitäten wie beispielsweise lesbisch, schwul oder bisexuell. Queer benennt darüber hinaus aber auch uneindeutige, fluide Formen,

²⁴⁴ Jagose 2001, S. 13.

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 98.

²⁴⁶ Vgl. ebd., S. 126.

²⁴⁷ Ebd., S. 165.

²⁴⁸ Ebd., S. 128.

²⁴⁹ Lanser 2014, S. 213.

die entstehen, wenn, mit Butler, gender-Kohärenz brüchig wird. Zweitens wird queer genutzt, um Sexualitäts- und gender-Kategorien, wie beispielsweise Homosexualität oder Frau*, auseinanderzunehmen. Drittens verweist queer auf jede Praktik, die Kategorien und Binaritäten dekonstruiert oder überschreitet. Damit aufgerufen sind beispielsweise sexuelle und gender-Praktiken, aber auch textuelle Strategien, die universale beziehungsweise normative Konstrukte und Engführungen wie Hetero- vs. Homosexualität oder Frau vs. Mann, transgressieren. Lanser plädiert in einer späteren Publikation bezüglich der dritten Variante von queer für einen engeren Gebrauch, insofern queer nur für Praktiken gebraucht werden soll, die im Kontext von gender oder sexuality Kategorien und Binaritäten überwinden. Der Begriff queer soll so nicht als kategorischer Sammelbegriff fungieren.²⁵⁰ In dieser Studie verwende ich queer in eben den drei Varianten, wobei ich für den ersten Fall nur von queer spreche, wenn sexuality uneindeutig und offen bleibt und nicht mit Kategorien von beispielsweise lesbisch bezeichnenbar ist.

Um den mit queer verbundenen Verständnishorizont von sex, gender und sexuality aufzuspannen, der auch grundlegend für meine nachfolgenden Analysen ist, sei auf theoretische Ausführungen von Butler verwiesen, die eine wichtige Referenz queer-narratologischer Arbeiten bildet. Butler entzieht in *Das Unbehagen der Geschlechter* (1990) dem Feminismus das Subjekt und bestimmt biologisches Geschlecht (sex), Geschlechtsidentität (gender) sowie Begehren und Sexualität (sexuality) als Effekte bestimmter Machtformationen. Methodisch orientiert an Foucaults Genealogie, untersucht sie den politischen Nutzen, Identitätskategorien als ursprünglich auszuweisen, obwohl diese die Folge bestimmter Diskurse, Verfahrensweisen und Institutionen – wie Phallogozentrismus und Zwangsheterosexualität – sind.²⁵¹ Deziert problematisiert Butler die (feministische) Unterscheidung von Geschlecht als biologischer Größe und Geschlechtsidentität als kultureller Konstruktion, denn letztlich bleiben in dieser Konzeption beide Entitäten über die Annahme binärer Geschlechtsidentität aufeinander bezogen. So wird ein Abbildverhältnis von Geschlecht und Geschlechtsidentität vorausgesetzt, in dem die (vermeintlich) biologische Größe die kulturelle Komponente determiniert.²⁵² Dem setzt Butler ihre These von der kulturellen Konstruktion eben auch von ‚biologischem‘ Geschlecht entgegen:

Wenn man den unveränderlichen Charakter des Geschlechts bestreitet, erweist sich dieses Konstrukt namens »Geschlecht« vielleicht als ebenso kulturell hervorgebracht wie die Geschlechtsidentität. Ja, möglicherweise ist das Geschlecht (sex) immer schon Geschlechtsidentität (gender) gewesen, so daß sich

²⁵⁰ Vgl. Lanser 2018c, S. 934.

²⁵¹ Vgl. Butler 1991, S. 9.

²⁵² Vgl. ebd., S. 22 f.

herausstellt, daß die Unterscheidung zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität letztlich gar keine Unterscheidung ist.²⁵³

Butler spricht sich dagegen aus, Geschlechtsidentität einfach als Attribut eines vordiskursiven, natürlichen oder biologischen Geschlechts zu begreifen. Sie entlarvt die (feministische) Trennung von biologischem Geschlecht (Natur) und gender (Kultur) als oberflächlich und zeigt auf, dass gender Geschlecht als ‚natürliche‘ Größe präfiguriert – welches damit ebenfalls kulturell hervorgebracht ist. Körper sind, so argumentiert sie in Weiterentwicklung von Simone de Beauvoir, keine passiven Medien, die mit kultureller Bedeutung versehen werden. Vielmehr ist der Körper selbst eine Konstruktion – und zwar qua Markierung durch ein Geschlecht.²⁵⁴ So denkt Butler Identität beziehungsweise den Personen-Status als aufs engste verknüpft mit Geschlechtlichkeit. Subjekte werden erst intelligibel, wenn sie geschlechtlich bestimmt sind²⁵⁵ – und zwar auf eine spezifische Weise:

»Intelligible« Geschlechtsidentitäten sind solche, die in bestimmtem Sinne Beziehungen der Kohärenz und Kontinuität zwischen dem anatomischen Geschlecht (sex), der Geschlechtsidentität (gender), der sexuellen Praxis und dem Begehren stiften und aufrechterhalten.²⁵⁶

Ein Subjekt wird also erst dann intelligibel, wenn es eine ‚kohärente‘ Geschlechtsidentität aufweist. Diese Kohärenz- beziehungsweise Kontinuitätsbeziehungen können, so Butler, nur in einem binär strukturierten heterosexuellen System hervorgebracht werden. In einem solchen wird zwischen Geschlecht, Geschlechtsidentität sowie Sexualität und Begehren eine kausale Verbindung unterstellt und angenommen, dass sich Geschlechtsidentität und Begehren wechselseitig spiegeln. Die „metaphysische Einheit“ der drei Kategorien soll dann im Begehren des jeweils anderen Geschlechts wahrhaftig werden.²⁵⁷ Abweichend davon wird, mit Butler, der Status der Person an sich problematisch, sobald Geschlecht, Geschlechtsidentität sowie Sexualität und Begehren „inkohärent“ beziehungsweise „diskontinuierlich“ organisiert sind.²⁵⁸ Subjekte, die den kulturellen Normen der (geschlechtlichen) Intelligibilität entgegenstehen, besitzen jedoch das kritische Potenzial, Regulierungsverfahren aufzuzeigen und subversive Gefüge, „Geschlechter-Unordnung“, zu produzieren.²⁵⁹

Das verwobene sex-gender-sexuality-System beziehungsweise die „Geschlechter-Kohärenz“ mit ihren Regulierungsverfahren bringt nun, so Butler, zuallererst die Geschlechtsidentität hervor, performiert sie.²⁶⁰ Geschlechtsidentität in ihrer Konzeption ist also keine Substanz oder

²⁵³ Ebd., S. 24.

²⁵⁴ Vgl. ebd., S. 26.

²⁵⁵ Vgl. ebd., S. 37.

²⁵⁶ Ebd., S. 38.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 45 f.

²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 38.

²⁵⁹ Vgl. ebd., S. 39.

²⁶⁰ Vgl. ebd., S. 49.

Essenz, sondern wird gemacht. Butler führt aus: „Hinter den Äußerungen der Geschlechtsidentität (gender) liegt keine geschlechtlich bestimmte Identität (gender identity). Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese »Äußerungen« konstituiert, die angeblich ihr Resultat sind.“²⁶¹ Das heißt also, dass Geschlechtsidentität erst durch das produziert wird, was vorgeblich als ihr Ergebnis erscheint. Konkret benennt Butler als performative Äußerungen beispielsweise „Akte, Gesten, artikulierte und inszenierte Begehren“ oder „leibliche Zeichen und andere diskursive Mittel“.²⁶² In einem Prozess ständiger Wiederholung innerhalb des regulierenden Rahmens der Zwangsheterosexualität wird Geschlechtsidentität also diskursiv immer wieder aufs Neue hervorgebracht. Durch die andauernde Wiederholung erscheint diese zweigeschlechtliche kulturelle Konfiguration dann als ‚natürlich‘, als ‚wirklich‘ und wahrt so ihren hegemonialen Anspruch. Geschlechtsidentitäten hingegen, die Diskontinuitäten aufweisen, in denen Geschlecht nicht notwendig Geschlechtsidentität, und Geschlechtsidentität nicht notwendig Begehren und Sexualität präfiguriert, und die, laut Butler, in sämtlichen lesbischen, schwulen, bi- und heterosexuellen Kontexten vorzufinden sind, werden undeutlich gemacht.²⁶³ Nach Butler bietet die performative Verfasstheit der Geschlechtsidentität jedoch auch Möglichkeiten ihrer Verschiebung und Subversion. Da Geschlechtsidentität andauernd diskursiv erzeugt werden muss, können in diesen Prozess weitere Bedeutungen eingebracht werden.²⁶⁴ Solches Störpotenzial zur De-Naturalisierung und Resignifizierung von Geschlechtsidentität bieten zum Beispiel parodistische Praktiken wie Travestie, die Geschlechtsidentität imitiert und so die Lösbarkeit der Kategorien sex und gender vorführt.²⁶⁵ Parodiert wird dabei das Verhältnis von Original und Kopie an sich. Denn die Geschlechter-Parodie zeigt, dass das, was sie imitiert, selbst nur eine Imitation ohne Original beziehungsweise originale Geschlechtsidentität ist.²⁶⁶ Zentral bei Butlers Konzeption ist, dass es durch die performative Verfasstheit von Geschlechtsidentität – und damit dem Fehlen einer ‚ursprünglichen‘ Identität vor jeglicher kulturellen Konstruktion – keine ‚natürliche‘ Geschlechtsidentität geben kann. Die Annahme von ‚wirklicher‘ Geschlechtsidentität wird als „regulierende Fiktion“ enttarnt.²⁶⁷

In *Körper von Gewicht* (1993) antwortet Butler auf Kritik an ihren bisherigen theoretischen Ausführungen in *Unbehagen der Geschlechter* und konkretisiert vor allem ihre Ideen bezüglich

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Ebd., S. 200.

²⁶³ Vgl. ebd., S. 199.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 60.

²⁶⁵ (Vgl. ebd., S. 202.) Später relativiert Butler die Annahme, dass *Drag* prinzipiell subversiv wirkt und verweist darauf, dass diese Praktik auch heterosexuelle Normen idealisieren kann. (Vgl. Butler, ¹⁰2019, S. 178)

²⁶⁶ Vgl. Butler 1991, S. 203.

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 207 f.

der Verfasstheit von Körpern und der Konstruktion von biologischem Geschlecht weiter. Unter Bezug auf Foucaults Machtverständnis begreift Butler Konstruktion als Materialisierungsprozess. Materie, beziehungsweise der Effekt von Oberfläche und Abgrenzung, entsteht und stabilisiert sich über die Zeit, ist somit etwas Gewordenes und nicht einfach gegeben.²⁶⁸ Und so erweist sich eben auch ‚biologisches‘ Geschlecht als konstruiert und wird, reguliert durch heterosexuelle Normen²⁶⁹, performativ hervorgebracht:

[D]as »biologische Geschlecht« ist ein ideales Konstrukt, das mit der Zeit zwangsweise materialisiert wird. Es ist nicht eine schlichte Tatsache oder ein statischer Zustand eines Körpers, sondern ein Prozeß, bei dem regulierende Normen das »biologische Geschlecht« materialisieren und diese Materialisierung durch eine erzwungene ständige Wiederholung jener Normen erzielen.²⁷⁰

Genauer wird der Körper durch (sprachliche) Bezugnahme, also einem kulturellen Akt, konstruiert. Denn mit Butler gibt es keinen Verweis auf einen Körper, der diesen nicht in irgendeiner Weise auch formiert. Jede referierende Aussage ist immer auch performativ.²⁷¹ Der Wiederholungsprozess beziehungsweise das Zitieren, so konkretisiert Butler ihren Performativitätsbegriff, ist dabei nicht als einmalige, freiwillige Handlung eines Subjekts zu verstehen, sondern viel eher als machtvolleres Zwangsritual, das durch Tabus, Verbote und Androhungen Produktionen hervortreibt und reguliert, diese jedoch nicht gänzlich bestimmen kann.²⁷² Die Notwendigkeit der Wiederholung zeigt dabei die Widerständigkeit der Körper an, zeigt an, dass sich die Norm nie ganz erfüllt.²⁷³ So ist dem performativen Prozess die Möglichkeit des Fehlschlags eingeschrieben, insofern durch die ständige Wiederholung auch Effekte erzeugt werden können, die über die Norm hinausreichen.²⁷⁴ Butler denkt also Subjekte mit Foucault als Wirkung von Macht, berücksichtigt aber auch, dass diese Macht Verwerfungen hervorbringt sowie ein Außen. Denn zentral ist auch, dass die Konstruktion des Geschlechts beziehungsweise des Subjekts grundständig auf ein Anderes angewiesen ist, von dem es sich abgrenzt, das es als dieses Abgegrenzte benötigt, um zuallererst zu entstehen. Butler formuliert pointiert:

In diesem Sinne ist also das Subjekt durch die Kraft des Ausschlusses und Verwerflichmachens konstituiert, durch etwas, was dem Subjekt ein konstitutives Außen verschafft, ein verwerfliches Außen, das im Grunde genommen »innerhalb« des Subjekts liegt, als dessen eigene fundierende Zurückweisung. Die Bildung eines Subjekts verlangt die Identifizierung mit dem normativen Phantasma des »Geschlechts« (sex), und

²⁶⁸ Vgl. Butler 2019, S. 32.

²⁶⁹ Vgl. ebd., S. 40.

²⁷⁰ Ebd., S. 21.

²⁷¹ (Vgl. ebd., S. 33 f.) Zur zentralen Kritik an Butler des linguistischen Monismus vgl. Babka, Anna: Gender(-Forschung) und Dekonstruktion. Vorläufige Überlegungen zu den Zusammenhängen zweier Reflexionsräume. In: Produktive Differenzen. Forum für Differenz- und Genderforschung 2007, S. 59 f. http://differenzen.univie.ac.at/texte_dekonstruktion.php?sp=92 [31.08.2021].

²⁷² Vgl. Butler 2019, S. 139.

²⁷³ Vgl. ebd., S. 21.

²⁷⁴ Vgl. ebd., S. 33.

diese Identifizierung findet durch eine Zurückweisung statt, die einen Bereich des Verwerflichen schafft, eine Zurückweisung, ohne die das Subjekt nicht entstehen kann.²⁷⁵

Ein Subjekt konstituiert sich also, indem es sich mit normativen Ideen von Geschlecht identifiziert. Und diese Identifizierung kann nur in Abgrenzung zu einem Außen erfolgen. Ebenso wie Heterosexualität Homosexualität als „konstitutives Außen“ benötigt und als Bereich des Verworfenen erscheinen lässt, verweist Butler darauf, dass es auch homosexuelle Identifizierungen gibt, die den konstitutiven Konnex zu Heterosexualität zumindest leugnen, wenn sie auch nicht über die soziale Macht verfügen, diese verwerflich zu machen.²⁷⁶ Ebenso wichtig wie der Verweis auf den Konstruktionsprozess von Identität ist in Butlers Argumentation also das, was sie gewissermaßen als Kehrseite der Konstruktion beschreibt, nämlich die konstitutiven Ausschlüsse, die die Konstruktion zuallererst ermöglichen.²⁷⁷ Zusammenbindend formuliert Butler:

Es gibt kein Subjekt vor seinen Konstruktionen, und genausowenig ist das Subjekt von seinen Konstruktionen festgelegt. Es ist stets der Nexus, der Nicht-Raum eines kulturellen Zusammenstoßes, in dem die Forderungen, die gleichen Bestimmungen zu wiederholen oder zu resignifizieren, die das »Wir« konstituieren, nicht kurz und bündig abgelehnt werden können, in dem sie aber auch nicht in striktem Gehorsam befolgt werden können. Es ist der Raum dieser Ambivalenz, der die Möglichkeit eröffnet, die gleichen Bestimmungen umzuarbeiten, in denen sich die Subjektivierung vollzieht – und in ihrem Vollzug scheitert.²⁷⁸

Butler geht es also nicht darum, das (geschlechtlich) performierte Subjekt, beziehungsweise Identitäten radikalkonstruktivistisch zu verwerfen. Viel eher streicht sie in einem dekonstruktiven Gestus die (politischen) Möglichkeiten der Resignifizierung und Veränderung hervor. Da Identifizierungen der Wiederholungspraxis unterworfen sind, erfolgen sie nie abschließend und sind modifizierbar.²⁷⁹

Queer narratology betreibt eine Weiterlektüre von Butlers Konzepten, indem sie sich auf diese stützt und sie mit der narratologischen Ebene verbindet. Beispielsweise versteht Lanser sex, gender und sexuality in Anlehnung an Butlers Thesen zu kultureller Konstruktion, bindet diese an textuelle Marker und bezieht die Überlegung mit ein, dass in verschiedenen westlichen Sprachen Entitäten unterschiedlich grammatisch gegendert sind:

I will use the term »sex« to designate the formal identification of a represented human entity as male or female. I will use »gender« to designate characteristics constructed in and by texts that implicate – but do not prove – a male or female identity by drawing on cultural codes that conventionally signify masculinity or femininity: codes such as proper names and metonymic references to clothes, activities, and behaviours.

²⁷⁵ Ebd., S. 23.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 162.

²⁷⁷ Vgl. ebd., S. 30.

²⁷⁸ Ebd., S. 177.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 152.

And I will use »sexuality« to designate erotic orientation or identity particular with respect to object choice.²⁸⁰

Als formale Identifikation von sex kann dabei beispielsweise einfach die sprachliche Markierung als männlich beziehungsweise weiblich dienen.²⁸¹ Auch in dieser Studie beziehe ich mich auf Butlers Konzeptualisierungen von sex, gender und sexuality und wende Lansers Marker diesbezüglich an.

Weiter richtet sich diese Studie – wie queer-narratologische Publikationen generell – gegen Heteronormativität als strukturgebende Machtordnung. Sabine Hark führt aus, dass das Konzept der Heteronormativität darauf verweist, dass sich Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität gegenseitig erzeugen und stabilisieren, als ‚natürlich‘ ausweisen und sich wechselseitig einen Gefühlswert verleihen.²⁸² Heteronormativität als kritische Analysekategorie beleuchtet Regime, die „Heterosexualität als zeitlos, unveränderbar und als Inbegriff von Geschichte gleichsam jenseits von Geschichte erscheinen[en lassen]. Analysiert wird die heteronormative Grundierung und Fundierung der sozialen Textur unserer Gesellschaft“.²⁸³ In dieser Perspektive erscheint Heteronormativität als quasi-totale Kategorie und Hark bezeichnet sie folglich auch als „unentrinnbar“.²⁸⁴ Für die nachfolgende Untersuchung soll mit Antke Engel hier jedoch eine leichte Relativierung eingetragen werden. Zwar zielt Engel nicht darauf ab, die Annahme der umfassenden heteronormativen Durchdringung des Sozialen anzugreifen, verweist jedoch darauf, dass Repräsentationen entstehen können, die heteronormative Vorgaben störend modifizieren.²⁸⁵ Zudem kann mit Engel der hegemoniale Gehalt heteronormativer Regime betont werden, durch welche unter anderem Herrschafts- und Gewaltformen legitimiert und exekutiert werden.²⁸⁶ Weiter orientiert sich diese Studie am Heteronormativitätsverständnis von Lauren Berlant und Michael Warner, das Anwendung in queer-narratologischen Lektüren findet²⁸⁷ und das nach wie vor einen wichtigen Referenzpunkt in der Auseinandersetzung um Heteronormativität bildet.²⁸⁸ Die Autor*innen halten fest:

²⁸⁰ (Lanser 1996, S. 251 f.) Bis heute handelt es sich nach meiner Kenntnis um die einzigen expliziten Definitionen der Kategorien sex, gender, und sexuality in queer-narratologischen Studien.

²⁸¹ Vgl. ebd., S. 252.

²⁸² Vgl. Hark, Sabine: Heteronormativität revisited. Komplexität und Grenzen einer Kategorie. In: Andreas Kraß (Hrsg.): Queer Studies in Deutschland. Interdisziplinäre Beiträge zur kritischen Heteronormativitätsforschung. Berlin: Trafo 2009 (Frankfurter kulturwissenschaftliche Beiträge), S. 23-40. Hier S. 28.

²⁸³ Ebd., S. 31.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Vgl. Engel 2009, S. 21 f.

²⁸⁶ Vgl. ebd., S. 19.

²⁸⁷ Vgl. Lanser 2014, S. 214.

²⁸⁸ Bspw. ist Berlant und Warners Aufsatz von 1998 als Reprint 2013 abgedruckt in The Routledge Queer Studies Reader (vgl. Berlant, Lauren und Michael Warner: Sex in Public. In: Donald E. Hall und Annemarie Jagose (Hrsg.): The Routledge Queer Studies Reader. London: Routledge 2013 (Routledge Literature Readers), S. 165-

By heteronormativity we mean the institutions, structures of understanding, and practical orientations that make heterosexuality seem not only coherent – that is, organized as a sexuality – but also privileged. Its coherence is always provisional, and its privilege can take several (sometimes contradictory) forms: unmarked, as the basic idiom of the personal and the social; or marked as a natural state; or projected as an ideal or moral accomplishment. It consists less of norms that could be summarized as a body of doctrine than of a sense of rightness produced in contradictory manifestations – often unconscious, immanent to practice or institutions. Contexts that have little visible relation to sex practice, such as life narrative and generational identity, can be heteronormative in this sense, while in other contexts forms of sex between men and women might *not* be heteronormative.²⁸⁹

Heteronormativität nach Berlant und Warner ist also als Gefüge zu verstehen, das Heterosexualität als kohärent und privilegiert erscheinen lässt. Ihr Normverständnis bezieht dabei explizit eine affektive Komponente – als Gefühl von Richtigkeit – mit ein. Zentral ist ebenso, dass in dieser Konzeption eben auch Zusammenhänge ohne offensichtlichen Sexualitätsbezug heteronormativ sein können. Berlant und Warner führen weiter aus und benennen konkrete Bereiche:

[Heteronormativity] is produced in almost every aspect of the forms and arrangements of social life: nationality, the state, and the law; commerce; medicine; and education; as well as in the conventions and affects of narrativity, romance, and other protected spaces of culture.²⁹⁰

Damit ist ein weites²⁹¹ Heteronormativitätsverständnis formuliert, das ausdrücklich Konventionen von Erzählungen – also Regeln und Muster, Aspekte formaler Gestaltung – miteinschließt. Mit Berlant und Warner lassen sich so bestimmte narratologische Konzepte als heteronormativ qualifizieren. Und Konzepte, die diese Logiken transgressieren und in Verbindung mit sexuality- oder gender-queerem Inhalt stehen, sind mit Lanser – wie bereits ausgeführt – entsprechend als queer bezeichnbar.

2.4.2 Zwischen Struktur und Begehren: Figuren als Träger*innen von Queerness

Wenn es um Fragen nach der Verhandlung von sexuality und gender, von Queerness und Coming-out geht, nimmt die Figur eine wesentliche Stellung ein, denn von einer (jeweils spezifisch gestalteten) Figur geht letztlich das Begehren aus, und normative Grenzziehungen sind über sie vermittelbar. Fotis Jannidis folgend, sind zahlreiche strittige Aspekte in der

179. Erstpublikation in 1998). Hark legt ihrer Auseinandersetzung mit dem Heteronormativitätskonzept Berlant und Warners Bestimmung zugrunde. (Vgl. Hark 2009)

²⁸⁹ Berlant und Warner 1998, S 548.

²⁹⁰ Ebd., S. 552 f.

²⁹¹ Bspw. definiert Kraß Heteronormativität enger als „eine normative Denk-, Gesellschafts- und Zeichenordnung, die Geschlecht (männlich vs. weiblich) und Begehren (heterosexuell vs. homosexuell) als Oppositionen konstruiert und somit jene Komplexität geschlechtlicher und sexueller Erscheinungsformen erkennt, die die Queer Studies mit dem Akronym LGBTQ [...] betonen.“ (Kraß 2009, S. 8) Im Gegensatz zu Berlant und Warner betont er damit den Ausschlusscharakter von Heteronormativität und weniger die Hierarchisierung und bezieht den Begriff ausschließlich auf die Bereiche gender und Begehren.

Beschäftigung mit der Figur aufzufinden, auch wenn seit circa 2000 einige umfassende Arbeiten zur Figur vorliegen,²⁹² und durchaus Gemeinsamkeiten in beispielsweise kognitionswissenschaftlicher und rezeptionsorientierter Grundierung ausgemacht werden können.²⁹³ Denn lange Zeit wurde in der klassischen Narratologie die Figur marginalisiert. Dies geschah nicht zuletzt wegen der Schwierigkeit der theoretischen Zuordnung dieser Kategorie zu der Ebene des Wie beziehungsweise des Was des Textes.²⁹⁴ Wenn die Figur Berücksichtigung fand, wurde sie zumeist auf ihre handlungsfunktionalen Aspekte reduziert.²⁹⁵ Möchte man sich aus queer-narratologischer Perspektive mit der Figur auseinandersetzen, bleibt die Recherche zunächst ergebnislos.²⁹⁶ Auffindbar sind hingegen Beiträge, die sich dem Verhältnis von Figur und gender widmen, wie beispielsweise die Ausführungen von Lanser²⁹⁷ oder Marion Gymnich.²⁹⁸

In „Erzählen und Gender“ verweist Lanser darauf, dass die Figurendarstellung auf vielfache Weise durch gender geprägt ist und dass „die narrativen Elemente [...] Figur und Handlung [...] die am offenkundigsten genderspezifischen Elemente [bilden], da sie zusammengenommen starke thematische Resonanzen erzeugen.“²⁹⁹ Um etwaige gender-Implikationen der Figur herauszuarbeiten, schlägt Lanser verschiedene Strategien vor: So können genderspezifische Konventionen der Figur in den Blick genommen werden oder es können gender-Prägungen von Figurenfunktionen und -systemen ausgestellt werden.³⁰⁰ In den

²⁹² Jannidis vermerkt, dass nach einer Phase eher eklektischer Figurenforschung, die von der Beschäftigung mit Einzelaspekten der Figur geprägt war, aufbauend auf Uri Margolins wegweisenden Arbeiten der 1980er und 1990er, einige umfassendere Arbeiten zur Figur entstanden sind (vgl. Jannidis, Fotis: *Character*. In: Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier u. a. (Hrsg.): *Handbook of Narratology*. 2. kompl. überarb. und erw. Aufl. Berlin u. a.: De Gruyter 2014 (De Gruyter Handbook, Bd. 1), S. 30-45. Hier S. 32).

Vgl. exemplarisch: Culpeter, Jonathan: *Language and Characterisation*. People in Plays and other Texts. Harlow: Longman 2001; Eder, Jens: *Die Figur im Film*. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren 2014 [2008]; Jannidis, Fotis: *Figur und Person*. Beitrag zu einer historischen Narratologie. Berlin: de Gruyter 2004; Koch, Thomas: *Literarische Menschendarstellung*. Studien zu ihrer Theorie und Praxis. Tübingen: Stauffenberg 1992; Palmer, Alan: *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press 2004; Schneider, Ralf: *Toward a Cognitive Theory of Literary Character*. The Dynamics of Mental-Model Construction. In: *Style* 35 (2001), S. 607-639.

²⁹³ Vgl. Jannidis 2014, S. 32.

²⁹⁴ Vgl. Zudrell, Lena: *Historische Narratologie der Figur*. Studie zu den drei Artusromanen des Pleier. Boston: De Gruyter 2020 (Hermaea. Neue Folge, Bd. 152), S. 14.

²⁹⁵ Vgl. Zudrell 2020, S. 14-19.

²⁹⁶ Vgl. zur Figur in der queer narratology im Rahmen des Forschungsüberblicks in dieser Studie. Gymnich 2010 weist zudem darauf hin, dass auch bereits die feministische und gender-orientierte Narratologie Fragen nach der literarischen Figur vernachlässigt hat, zugunsten genderbezogener erzählerischer Vermittlungsformen (vgl. Gymnich, Marion: *The Gender(ing) of Fictional Characters*. In: Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider (Hrsg.): *Characters in Fictional Worlds*. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media. Berlin u. a.: De Gruyter 2010 (Revisionen. Grundbegriffe Literaturtheorie, Bd. 3), S. 506-524. Hier S. 507).

²⁹⁷ Vgl. Lanser, Susan S.: *Erzählen und Gender*. In: Martin Huber und Wolf Schmid (Hrsg.): *Erzählen*. Berlin u. a.: De Gruyter 2018a (Grundthemen der Literaturwissenschaft), S. 569-579.

²⁹⁸ Vgl. Gymnich, Marion: *Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung*. In: Nünning, Vera und Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart Weimar: J. B. Metzler 2004 (Sammlung Metzler, Bd. 344), S. 122-142.

²⁹⁹ Lanser 2018a, S. 574.

³⁰⁰ Vgl. ebd.

beigefügten Beispielanalysen fördert Lanser auf diese Weise interessante Ergebnisse, ihr Vorschlag ist jedoch nicht weiter theoretisch gestützt und wird dadurch unvollständig. Demgegenüber fundiert Gymnich zwar ihre Überlegungen theoretisch in der rezeptionsorientierten und kognitiven Narratologie und erweitert ihre Konzeption später selbst um Butlers Thesen³⁰¹, die „Kriterien einer gender-orientierten Untersuchung der Figurencharakterisierung“³⁰² beziehen sich jedoch lediglich auf zwei Aspekte der Figur, wie nachfolgend im Abgleich mit Jens Eders Modell deutlich wird. Aufgrund der kritisierbaren Gesichtspunkte können die Beiträge von Lanser oder Gymnich also nicht einfach für eine queer-narratologische Figurenanalyse modifiziert werden. Jedoch lassen sich Ausschnitte hiervon in eine solche Untersuchung einbinden. Grundsätzlich sollte eine queer-narratologische Analyse der Figur theoretisch fundiert sein und die zentralen Implikationen der queer narratology abbilden.

Als Figurenmodell, das eine queer-narratologische Lektüre anleiten kann, möchte ich Eder „Die Uhr der Figur“³⁰³ vorschlagen. Strukturalistische, psychoanalytische und kognitive Theorien zusammenziehend, entwickelt Eder ein Basismodell der Figur im Film, das, wie er selbst argumentiert, auf Erzähltexte übertragbar ist.³⁰⁴ Da audiovisuelle Medien eine andere semiotische Verfasstheit aufweisen als literarische Texte, sind Eders Leitfragen allerdings für die Analyse von Erzähltexten zu adaptieren. In Eders Kernmodell besteht die Figur aus vier Aspekten: Der Artefakt-Aspekt verweist auf die ästhetische Dimension und bezieht sich auf die Analyse der Gestaltung der Figur. Der Aspekt fiktives Wesen umfasst die diegetische Dimension und beinhaltet die Analyse von Körperlichkeit, Persönlichkeit sowie Sozialität. Unter dem Symbol-Aspekt ist die thematische Dimension zu verstehen, hier erfolgt die Analyse der indirekten Bedeutungen beziehungsweise übergeordneten Ideen, für die eine Figur stehen kann. Mit dem Symptom-Aspekt ist die pragmatische Dimension der Figur und damit die Analyse der kommunikativen Ursachen und Wirkungen sowie soziokulturellen Kontexte angesprochen.³⁰⁵ Dieses Grundmodell kann dann in den Gesamtzusammenhang der Erzählung eingebettet und um Kontexte erweitert werden. Besonders in eine queer-narratologische Figurenanalyse narrativer Texte miteinzubeziehen sind dabei Kontexte des Aspekts fiktives Wesen, wie Figurenkonstellation und Handlung.³⁰⁶ Das Modell erlaubt es dann, die

³⁰¹ Vgl. Gymnich 2010.

³⁰² Gymnich 2004, S. 134-139.

³⁰³ Vgl. Eder 2014 [2008], S. 131-161.

³⁰⁴ Vgl. ebd., S. 153.

³⁰⁵ Vgl. ebd., S. 141 sowie 150 ff.

³⁰⁶ Vgl. ebd., S. 147 f.

verschiedenen Aspekte miteinander verknüpft zu untersuchen und die Figur in ihrem Wandel zu beschreiben.³⁰⁷

Eders Modell ist aus vielerlei Gründen geeignet für eine queer-narratologische Analyse. So werden über den Artefakt-Aspekt die discourse-Ebene, mit den Aspekten fiktives Wesen und Symbol die histoire-Ebene und letztlich durch den Symptom-Aspekt der Kontext miteinbezogen. Damit sind alle drei Untersuchungsbereiche der queer narratology abgedeckt. Weiter kann das Modell, wie Jannidis nahelegt, als Erweiterung des etablierten rhetorisch-narratologischen Modells von James Phelan (1987/1989) verstanden werden.³⁰⁸ Dieser unterscheidet bezüglich der Figur zwischen einer mimetischen, einer thematischen und einer synthetischen Dimension.³⁰⁹ Diese Dimensionen entsprechen in etwa den Aspekten fiktives Wesen, Symbol und Symptom.³¹⁰ Grundsätzlich ist das Modell dabei als „flexible Heuristik“³¹¹ zu verstehen, je nach Erkenntnisinteresse können spezifische Fokusse gesetzt werden.³¹² In einer queer-narratologischen Analyse können dann die klassisch-narratologischen Aspekte fiktives Wesen und Artefakt³¹³ im Vordergrund stehen, wobei die weiteren Aspekte mit berücksichtigt werden können. Zudem ist das Modell geeignet, um mit weiteren Theorien und Konzepten, wie der queer narratology, verbunden zu werden. So kann die Figur in Beziehung zu den Kategorien sex, gender und sexuality gesetzt werden, auch das Verhältnis von Figur und Kontext – vor allem in Bezug auf Heteronormativität und queere Subjektivität – kann beleuchtet werden. Und ganz allgemein kann die Figur in Bezug zur kritischen Kategorie queer gesetzt werden. Weiter kann mit dem Modell die methodische Vorgehensweise der queer narratology reflektiert werden, indem beispielsweise das Verhältnis Figur und binäre Normen in den Blick genommen werden oder Darstellungsverfahren als eigenständige Bedeutungsträger identifizierbar sind.

Verbindet man nun Eders Figurenmodell und queer narratology, lassen sich Leitfragen und Kriterien einer queer-narratologischen Figurenanalyse entwickeln. Übergeordnet steht die granuläre Frage: Ist die Figur queer? Diese lässt sich vor dem Hintergrund des Modells differenzierter formulieren: Lassen sich die Konstrukte queer und Heteronormativität in den

³⁰⁷ Vgl. ebd., S. 140.

³⁰⁸ Vgl. Jannidis 2014, S. 39.

³⁰⁹ Vgl. Phelan, James: Character, Progression, and the Mimetic-Didactic Distinction. In: *Modern Philology* 83 (1987), H. 3, S. 282-299. Und Ders.: *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press 1989.

³¹⁰ Vgl. Eder 2014 [2008], S. 127.

³¹¹ Ebd., S. 143.

³¹² Vgl. ebd.

³¹³ Vgl. Hillebrandt, Claudia: Figur. In: Martin Huber und Wolf Schmid (Hrsg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft*. Berlin u. a.: De Gruyter 2018 (*Grundthemen der Literaturwissenschaft*), S. 161-173. Hier S. 166.

einzelnen Aspekten der Figur erkennen? Und inwiefern sind die einzelnen Aspekte der Figur jeweils auf eben diese Konstrukte funktionalisiert? Um diesen Zugriff weiter zu konkretisieren, werden nachfolgend je Figuren-aspekt einige Gesichtspunkte gelistet, die für eine queer-narratologische Figurenanalyse relevant werden können. Angeregt ist die Aufschlüsselung vor allem von Eders Leitfragen zur Figurenanalyse³¹⁴ in der Verbindung mit Lansers Verständnis von queer.³¹⁵

Bezüglich des Aspektes fiktives Wesen stellt sich die Frage danach, inwiefern die Figur durch ihr Denken/Reden/Handeln (bzw. Persönlichkeit), ihr Aussehen (bzw. Körper), ihre Sozialität, Beziehungen und Veränderungen

- eine Form von nicht-heteronormativer sexueller Identität nahelegt und
- Sexualitäts- und gender-Kategorien sowie weitere normative Kategorien und Binaritäten auseinandernimmt.

Unter anderem kann es hier aufschlussreich sein, Machtbeziehungen und Gewaltstrukturen in den Blick zu nehmen, in denen sich die Figur befindet und/oder die die Figur hervorbringt. Weiter kann hier untersucht werden, inwiefern die Figur als Stereotyp (bspw. Butch), Rolle (bspw. sorgende Hausfrau) oder Vertreter*in einer sozialen Gruppe (bspw. Frauen*) präsentiert wird und/oder inwiefern diese Zuschreibungen brüchig werden. Zudem gilt es, die Intersektionalität der Figur mit zu berücksichtigen und das Zusammenwirken verschiedener Differenzmerkmale wie race, class, gender, sexuality, age, ability und weiterer Identitätsmarker zu reflektieren. Besonderes Augenmerk ist auf die Figurenkonstellation zu legen und herauszuarbeiten, inwiefern diese durch die Merkmale queer beziehungsweise Heteronormativität organisiert ist (Verteilung von Haupt- und Nebenfiguren, Korrespondenz- und Kontrastrelationen). In Bezug auf den Handlungsverlauf ist zu fragen, inwiefern sich queer-beziehungsweise heteronormativitätsbezogene Figurenelemente (bspw. Verhalten, Motive, Konflikte) verändern. Einsichtsreich kann hierbei auch sein, ob die Queerness der Figur vorwiegend mimetisch (bspw. psychologisch motiviert) oder handlungsfunktional (Figur als Handlungsträger*in beziehungsweise Aktant*in) angelegt ist.

Hinsichtlich des Artefakt-Aspekts interessiert, inwiefern die Darstellungsmittel der Figur deren Queerness beziehungsweise Heteronormativität konstituieren, verstärken oder unterlaufen. Wird die Figur beispielsweise als fragmentiert und fluide oder kohärent und stabil präsentiert?

³¹⁴ Vgl. Eder 2014 [2008], S. 370 ff.

³¹⁵ Wie Lanser in „Queering Narrative Voice“ ihre drei Verständnisweisen von queer an das Konzept Erzählstimme vermittelt, vermittele ich hier Lansers Konzept von queer an die Figur (vgl. Lanser 2018c, S. 927; und Ausführungen dazu in dieser Studie im Kapitel 2.1 „Entwicklung und Errungenschaften der queer narratology“ und 2.2.1 „Susan S. Lanser, queer narratology und queere Erzählungen“).

Bezüglich spezifischer Darstellungsmittel(-relationen), die relevant werden können, ist auf Marion Gymnich (2004) und einige ihrer „Kriterien für eine gender-orientierte Figurencharakterisierung“³¹⁶ zu verweisen. Allgemein führt sie aus, dass Figurencharakterisierung als „subjektiv gebrochen“³¹⁷ verstanden werden muss. Eine Aussage über eine Figur erlaubt dadurch Rückschlüsse sowohl auf die Figur als auch auf die Instanz (Erzählinstanz, Figur, Rezipient*in), die die Aussage tätigt.³¹⁸ Elemente, auf die sie eingeht, sind unter anderem figurale Selbst- und Fremdcharakterisierung durch Bewusstseinsdarstellung (auch Raumwahrnehmung) und Figurenrede (Inhalt, situativer Kontext), Spannungsverhältnis zwischen Denken, Reden und Handeln (auch Bewegung im Raum, Körpersprache) der Figur sowie die Sicht der Erzählinstanz (Charakterisierung der Figur ergänzend, modifizierend, korrigierend zu Figurenrede und Bewusstseinsdarstellung; Wertungen, Vergleiche; Inferenzen Erzähltext und Figurentext bei Bewusstseinsdarstellung).³¹⁹

Im Kontext des Symbol-Aspektes ist zu fragen, inwiefern die Figur indirekt

- für Formen nicht-heteronormativer sexueller Identität steht und/oder
- für Bedeutungen, Themen oder Ideen, die Sexualitäts- und gender-Kategorien oder andere normative Kategorien und Binaritäten überschreiten.

Und zuletzt kann betreffend des Symptom-Aspekts untersucht werden, in welchem Wechselverhältnis die Figur mit dem soziokulturellen Kontext steht, und zwar bezogen auf Formen nicht-heteronormativer sexueller Identität. Und weiter: Trägt die Figur dazu bei, zeitgenössische Sexualitäts- und gender-Kategorien oder andere normative Kategorien und Binaritäten auseinanderzunehmen (beispielsweise Umgang mit Tabus)? Die hier angeführten Fragestellungen dienen als Grundlage für die anschließenden queer-narratologischen Analysen; zentral ist dabei systematisch herauszuarbeiten, wie Erzählstrukturen queeres Begehren sichtbar machen, während die hier dargestellten Figurenaspekte selbst dabei nicht im Zentrum stehen.

2.4.3 Coming-out: Vom soziokulturellen zum narratologischen Konzept

Für die wissenschaftliche Beschäftigung mit Coming-out kann festgehalten werden, dass die Erforschung in verschiedenen Disziplinen, vor allem aber in der Soziologie und der Psychologie, erfolgt. Deziert für die Literaturwissenschaft gilt die Beobachtung der

³¹⁶ Vgl. Gymnich 2004, S. 134.

³¹⁷ Ebd., S. 135.

³¹⁸ Vgl. ebd.

³¹⁹ Vgl. ebd., S. 134-139.

grundlegenden Studie von Volker Woltersdorff, wonach hier die Bearbeitung von Coming-out meist in interdisziplinärer Kommunikation erfolgt.³²⁰

Zur näheren Betrachtung des Coming-out-Prozesses soll auch hier zunächst ein interdisziplinärer Theorieimport erfolgen und der etablierte sozial-psychologische Ansatz von innerem und äußerem Coming-out übernommen werden. Dieser Ansatz, so führen unter anderem Folke Brodersen und Kerstin Oldemeier aus, oszilliert zwischen soziologischen und entwicklungspsychologischen Konzepten und wird sowohl im Sinne idealgenetischer Phasenmodelle wie auch als sich gegenseitig bedingende, ineinander verschränkte Teilprozesse verstanden.³²¹ Nach Claudia Krell und Oldemeier bezeichnet Coming-out „das eigene Erkennen (inneres Coming-out) und gegebenenfalls Öffentlich-Machen (äußeres Coming-out) der sexuellen Orientierung oder geschlechtlichen Identität“.³²² Somit wird also zwischen einer innerpsychischen Dimension der Bewusstwerdung und einer Dimension der Bekanntgabe unterschieden. Das äußere Coming-out erfährt hier gegenüber dem inneren Coming-out eine gewisse Relativierung. Krell und Oldemeier führen aus, dass es in der Phase der Bewusstwerdung auch darum geht, zu entscheiden, ob, wann und wem gegenüber man die eigene Nicht-Heterosexualität/Cis-Geschlechtlichkeit äußern möchte.³²³ Ein „vollständiges“ äußeres Coming-out in sämtlichen Lebensbereichen ist für die Qualifizierung eines Coming-out also keineswegs obligatorisch. Vielmehr, so formulieren die Autor*innen,

wird ein Coming-out-Verlauf als individuell gestalteter Prozess verstanden, der nicht auf ein definiertes Ziel eines »erfolgreichen« Coming-outs hinausläuft (z. B. sich in den wichtigen Lebensbereichen vollständig zu outen), dessen Ausgang so individuell ist wie der Verlauf selbst.³²⁴

So verstanden wird Coming-out also zum Überbegriff für vielfältige, hochindividuelle Entwicklungen, wobei eine Komponente der Bewusstwerdung von einer Komponente der Bekanntgabe abgegrenzt werden kann.

³²⁰ (Vgl. Woltersdorff 2005, S. 25) Woltersdorff liefert auch einen Überblick über die zentralen historischen Linien der literaturwissenschaftlichen Forschung zu Coming-out (vgl. ebd., S. 23 ff.).

³²¹ Vgl. Brodersen und Oldemeier 2017; oder siehe auch Rauchfleisch, Udo: Schwule, Lesben, Bisexuelle. Lebensweisen, Vorurteile, Einsichten. 4., neu bearb. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011, S. 73.

³²² Krell, Claudia und Kerstin Oldemeier: Coming-out – und dann...?! Coming-out-Verläufe und Diskriminierungserfahrungen von lesbischen, schwulen, bisexuellen, trans* und queeren Jugendlichen und jungen Erwachsenen in Deutschland. Leverkusen-Opladen: Barbara Budrich 2017, S. 21.

³²³ Vgl. ebd., S. 14.

³²⁴ (Krell, Claudia und Kerstin Oldemeier: Coming-out – und dann...?! Ein DJI-Forschungsprojekt zur Lebenssituation von lesbischen, schwulen, bisexuellen und trans* Jugendlichen und jungen Erwachsenen München 2015, S. 9. <https://www.dji.de/themen/jugend/queere-jugendliche-erleben-diskriminierung.html> [31.03.2021]) Bei dieser Online-Publikation handelt es sich um die Vorabveröffentlichung der Studie von Krell und Oldemeier 2017, der ich die Definition von innerem und äußerem Coming-out entnommen habe. In Krell und Oldemeier 2017 verweisen die Autor*innen zur genaueren Definition von Coming-out auf einen Infokasten, der sich jedoch nur in der Online-Ausgabe von 2015 findet. Daher wird hier an einigen Stellen auf diese verwiesen.

Von der Selbsttechnik des Coming-out unterscheidbar ist der Begriff des Outings. Auch wenn die Ausdrücke heute gemeinhin synonym und selten differenziert gebraucht werden³²⁵, verweist Outing ursprünglich – und in dieser Bedeutung wird der Terminus in dieser Studie genutzt – auf eine „fremdbestimmte Sonderform des Coming-out“.³²⁶ Die Praxis der Fremdzuschreibung beziehungsweise unfreiwilligen Offenlegung von Homosexualität durch Dritte wurde unter anderem im Kontext der AIDS-Bewegung der 1980er und 1990er Jahre von Aktivist*innen genutzt, um Homosexualität als Phänomen auszuweisen, welches Angehörige aller sozialen Schichten betrifft und AIDS somit als Anliegen aller betrachtet werden sollte. Das Outing begleitet dabei immer auch die Frage nach der Legitimität einer solchen Fremdzuschreibung.³²⁷

In Bezug auf Outing und Coming-out-Prozesse ist aus queer-theoretischer Perspektive zu betonen, dass diese nicht als Akte beziehungsweise im Fall von innerem und äußerem Coming-out als deterministische, aufeinanderfolgende Phasen mit dem Ziel der Herausbildung ‚stabiler‘ Identitäten gedacht werden sollen.³²⁸ Eine solche Perspektive wäre mit Butlers Performanz-Theorie unvereinbar und stünde gegen den Entnaturalisierungsgestus der Queer Theory. Daher soll hier auf die besondere logisch-symbolische Struktur des Coming-out verwiesen werden, wonach dieses – und auch Outing – umfassende Eindeutigkeit gar nicht herstellen kann. Diesbezüglich bemerkt Butler: „Dieser Akt [sich als etwas, beispielsweise lesbisch, zu bezeichnen; Anmerkung F. P.], der die Enthüllung des wahren und vollständigen Ich-Gehalts anstrebt, produziert [...] so etwas wie eine prinzipielle Verhüllung.“³²⁹ Denn diese Praxis behauptet eine Totalisierung (lesbisch zu sein), spart aber das konstitutive Außen aus, beziehungsweise verhüllt den „Überschuss“, von dem aus diese Bestimmung erfolgt.³³⁰ Exemplarisch führt Butler weiter aus:

Denn letztlich ist es immer unklar, was mit dem Aufrufen des Signifikanten »Lesbe« gemeint ist, denn die Bezeichnung liegt bis zu einem gewissen Grad immer außerhalb der eigenen Kontrolle; außerdem kann ihre Spezifität nur durch Ausschließung abgegrenzt werden, die dann wiederum den Anspruch des

³²⁵ Vgl. Heilmann, Andreas: Normalität auf Bewährung. Outings in der Politik und in Konstruktionen homosexueller Männlichkeit. Bielefeld: Transkript Verlag 2014, S. 318.

³²⁶ Brodersen und Oldemeier 2017.

³²⁷ Vgl. Beljan, Magdalena: Ros Zeiten? Eine Geschichte der Subjektivierung männlicher Homosexualität in den 1970er und 1980er Jahren der BRD. Bielefeld: Transcript 2014 (Literalität und Liminalität, Bd. 21). Hier S. 119-122.

³²⁸ Beispielsweise auch Kleiner kritisiert aus queer-theoretischer Sicht idealgenetische Phasenmodelle von Coming-out bezüglich der Vorstellung von Identitätsentwicklung in vorherbestimmten Phasen und der Zielvorstellung einer sexuellen Identität (vgl. Kleiner, Bettina: Lebenslagen von lesbischen, schwulen, bisexuellen, trans* und inter*geschlechtlichen sowie genderqueeren (Kindern und) Jugendlichen. In: Stefan Timmermanns und Maika Böhm (Hrsg.): Sexuelle und geschlechtliche Vielfalt. Interdisziplinäre Perspektiven aus Wissenschaft und Praxis. Weinheim u. a.: Beltz u. a. 2020, S. 40-54. Hier S. 46).

³²⁹ Butler 2003, S. 147.

³³⁰ Vgl. ebd.

Signifikanten auf Kohärenz, auf Geschlossenheit stören. Was haben denn alle Lesben gemeinsam – wenn es da überhaupt etwas gibt?³³¹

Ein Coming-out offenbart also keine kohärente Identität, sondern erzeugt viel eher eine Verschiebung:

Wenn ich sage, ich bin lesbisch, so produziert dieses »Coming-out« nur eine neue, andere Form des »Closet«, des Schweigens. Das »Du«, dem ich mich offenbare hat nun Zugang zu einem anderen Gebiet der Undurchsichtigkeit. Tatsächlich hat sich der Ort der Undurchsichtigkeit nur verschoben – vorher wußtest du nicht, ob ich lesbisch »bin«, jetzt weißt du nicht, was es heißt, daß ich es bin.³³²

Ein Coming-out produziert somit immer ein neues *closet* beziehungsweise eine neue Verhüllung. Für Butler ist die polare Struktur von *out* und *in* konstitutiv für das Coming-out. Damit Coming-out als solches erkennbar bleibt, muss es das Versteck stetig erzeugen. Dabei verweist das Bild des *closet* zwar auf dessen Enthüllung, kann diese jedoch nie einlösen.³³³ Denn ein Coming-out erzeugt lediglich einen „ständigen Aufschub der Enthüllung“.³³⁴ Weiter argumentiert Butler, dass Kategorien wie Lesbe nur als kohärent und spezifisch erscheinen können, wenn Verleugnungen vollzogen werden. Diese Verleugnungen beziehen sich auf „eine Anzahl identifikatorischer wie praktischer Überschreitungen ihrer kategorialen Grenzen, die die Eigenständigkeit beider Kategorien [Homosexualität und Heterosexualität, Anmerkung F. P.] gleichermaßen zweifelhaft erscheinen lassen.“³³⁵ So fragt Butler, ob in homosexueller Praxis nicht auch heterosexuelle Ziele und Identifikationen realisiert werden können und umgekehrt. Und weiter hinterfragt sie, welches Element des Komplexes Sexualität – bestehend unter anderem aus Akt, Anatomie, Phantasiestruktur, Geschlechtsidentität – als zentral gesetzt werden solle, um eine Bestimmung vorzunehmen.³³⁶ Unter Aufgriff dieser besonderen logisch-symbolischen Struktur soll inneres und äußeres Coming-out hier als Heuristik dienen, die einerseits ausreichend global ist, um Raum für individuelle Prozesse – also Verschiebungen, Überschreitungen sowie Uneindeutigkeiten – zu halten und die andererseits differenziert genug ist, um die kommunikative Komponente von Coming-out – eben zwischen Selbst- und Fremdkommunikation – zu fassen.

Das sozialpsychologische Konzept von innerem und äußerem Coming-out kann nun nicht einfach auf Erzähltexte bezogen werden, ohne es für den Kontext Erzähltext und dessen kommunikativer Spezifik zu adaptieren. Denn ein einfacher Übertrag könnte beispielsweise den Kurzschluss provozieren, inneres Coming-out als mittels Figurengedanken und äußeres Coming-out als mittels Figurenrede (gegenüber anderen Figuren) transportiert, zu verstehen.

³³¹ Ebd.

³³² Ebd.

³³³ Vgl. ebd., S. 148.

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Ebd. S. 149.

³³⁶ Vgl. ebd.

Und schon Lanser weist darauf hin, dass die homodiegetische Erzählinstanz in Rita Mae Browns *Rubifruit Jungle* (1973) ihre Queerness gegenüber dem implizierten Leser offenbart und schlägt damit eine Unterscheidung zwischen einer Erzählinstanz, die gegenüber dem impliziten Leser, der für die tatsächliche lesende Person steht, und einer Erzählinstanz, die gegenüber Figuren der erzählten Welt geoutet ist, vor.³³⁷ Meines Erachtens erlaubt eine erweiterte Betrachtung des Verhältnisses von Coming-out und den Kommunikationsebenen von Erzähltexten, grundständige narratologische Implikationen von Coming-out zu erfassen. Daher ist zunächst das „Kommunikationsmodell vermittelter narrativer Texte“³³⁸ von Wolf Schmid skizziert, um es anschließend mit den sozialpsychologischen Kategorien des inneren und äußeren Coming-out zu verbinden und so Kategorien vorzuschlagen, mit denen Coming-out in Erzähltexten differenziert erfassbar ist. Ausgehend von der grundlegenden These, dass ein Erzähltext „nicht selbst erzählt, sondern ein Erzählen darstellt“³³⁹, folgert Schmid für sein Kommunikationsmodell drei miteinander verbundene Kommunikationsebenen.³⁴⁰ Die Ebene der Autorkommunikation bezieht sich dabei auf die reale Kommunikationssituation zwischen konkretem Autor (reale historische Person, die Text schreibt), dargestellter Welt sowie konkretem Adressaten/Leser (reale historische Person, die Text liest).³⁴¹ Die Ebene der Erzählkommunikation umfasst die Kommunikationssituation zwischen fiktivem Erzähler (entweder markiert durch bspw. Namensnennung, Selbstbeschreibung oder unmarkiert/implizit als Rekonstruktionsleistung des Lesers auf Basis von Komposition Erzähltext, Auswahl Geschehen, Bewertungen),³⁴² erzählter Welt sowie fiktivem Adressaten/Leser (entweder explizit durch Anredeformeln, Pronomina oder implizit gegeben).³⁴³ Eine dritte Ebene der Figurenkommunikation wird als fakultativ qualifiziert, da sie hinzutreten kann, unter der Voraussetzung, dass eine der erzählten Figuren als Sprech- oder Erzählinstanz identifizierbar ist.³⁴⁴ Für jede Ebene sind Senderinstanzen (konkreter Autor, fiktiver Erzähler, ggf. Figur) als auch Empfängerinstanzen (konkreter Adressat/Leser, fiktiver Adressat/Leser, ggf. Figur) unterscheidbar.

Führt man nun Schmid's Kommunikationsmodell und das sozialpsychologische Verständnis von Coming-out nach Krell und Oldemeier zusammen, lässt sich die besondere Struktur von –

³³⁷ Vgl. Lanser 2018c, S. 928.

³³⁸ Vgl. Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. 3. erw. und überarb. Aufl. Berlin u. a.: De Gruyter 2014. Siehe S. 45-106.

³³⁹ Ebd., S. 45.

³⁴⁰ Vgl. ebd. S. 63 und S. 78.

³⁴¹ Vgl. ebd. S. 47 f.

³⁴² Vgl. ebd., S. 71.

³⁴³ Vgl. ebd., S. 99 f.

³⁴⁴ Vgl. ebd. S. 45.

wie ich es nenne – *narratologischem Coming-out* herausstellen (vgl. Abb. 1). Dabei wird deutlich, dass sich Coming-out in Erzähltexten aufgrund der spezifischen kommunikativen Verfasstheit von Coming-out in der empirischen Welt unterscheidet. So kann sowohl inneres Coming-out, als auch äußeres Coming-out von allen Instanzen der Senderseite transportiert werden und ist nicht allein auf die Figur beschränkt. In Bezug auf die dargestellte Welt ausdifferenziert bedeutet dies, dass inneres Coming-out, also Bewusstwerdung, sowohl figural (durch Figurengedanken oder Figur redet zu sich selbst) als auch narratorial (bspw. durch Kommentare der Erzählinstanz, Auswahl des Geschehens etc.) erfolgen kann. Und auch äußeres Coming-out, also Bekanntgabe, kann ebenfalls sowohl figural (Figur gegenüber anderer Figur) als auch narratorial (bspw. durch Kommentare der Erzählinstanz, Auswahl des Geschehens etc.) dargestellt sein. Dadurch, dass die spezifische Kommunikationsstruktur von Erzähltexten impliziert, dass der fiktive Adressat/Leser (beziehungsweise sämtliche Empfängerinstanzen) immer schon anwesend sind, folgt für das äußere Coming-out die besondere Situation, dass eine Bekanntgabe auch gegenüber dem fiktiven Adressaten/Leser erfolgen kann und nicht auf die Ebene der Figurenkommunikation beschränkt ist. Für das innere Coming-out ergibt sich daraus die Besonderheit, dass Bewusstwerdung ohne Notiz durch Außenstehende, sprich dem fiktiven Adressaten/Leser (beziehungsweise sämtlichen Empfängerinstanzen), überhaupt nicht möglich ist. Denn alle inneren Prozesse, die ein Text präsentiert, werden bereits von Empfängerinstanzen rezipiert. Konsequenz dieser Struktur ist, dass sich die Grenze zwischen innerem Coming-out (Bewusstwerdung) und äußerem Coming-out (Bekanntmachung) als brüchig erweist. In dieser Argumentation ist im literarischen Text der innere Prozess der Bewusstwerdung immer auch schon Teil von äußerer Bekanntmachung. Ein Text muss somit nicht von einem figuralen äußeren Coming-out erzählen, um deutlich zu sein. Erzähltexte queeren also strukturell diese Unterscheidung und unterlaufen die Binarität von innerem und äußerem Coming-out. Um diese narratologische Spezifik von Coming-out in Erzähltexten zu transportieren, soll bei der Analyse der Erzähltexte von *figuralem* beziehungsweise *narratorialem inneren Coming-out* sowie von *figuralem* beziehungsweise *narratorialem äußerem Coming-out* die Rede sein.

Outing kann durch verschiedene Sendeinstanzen erfolgen. Figural (durch direkte Rede) ist es, wenn eine Figur die Queerness einer anderen Figur offenlegt. Wird die Information durch erlebte oder indirekte Rede wiedergegeben, handelt es sich aufgrund der Inferenz von Erzähl- und Figurenrede um eine Mischform aus *figuralem* und *narratorialem* Outing. Narratoriales Outing liegt ferner vor, wenn eine Erzählinstanz im Erzählbericht übermittelt, dass (a) eine Figur eine andere Figur outet, aber auch, wenn (b) die Erzählinstanz eine Figur outet. Zu

beachten ist, dass im literarischen Text die Binarität von Outing als Fremdzuschreibung und Coming-out als Selbst-Offenlegung insofern strukturell unterlaufen wird, als dass (c) jede Coming-out-Bewegung, die durch die Erzählinstanz übermittelt ist, letztlich auch ein Outing durch die narrative Instanz ist. Diese besondere Konstellierung soll auch durch die Rede vom *narratologischen Coming-out* respektive *Outing* stets mitreflektiert sein. In den Analysen bezüglich des Sonderfalls der Überschneidung von narratorialem Outing und narratorialem Coming-out immer auf die Doppelstellung zu verweisen, erscheint nicht sinnvoll, da dies zu Einbußen bezüglich Klarheit und Prägnanz führen kann. Mein Vorschlag für den Umgang mit den Kategorien ist, bei narratorialen Coming-out-Bewegungen nur dann auf narratoriales Outing einzugehen, wenn hierdurch eine zentrale Spezifik eines Textes zeigbar ist.

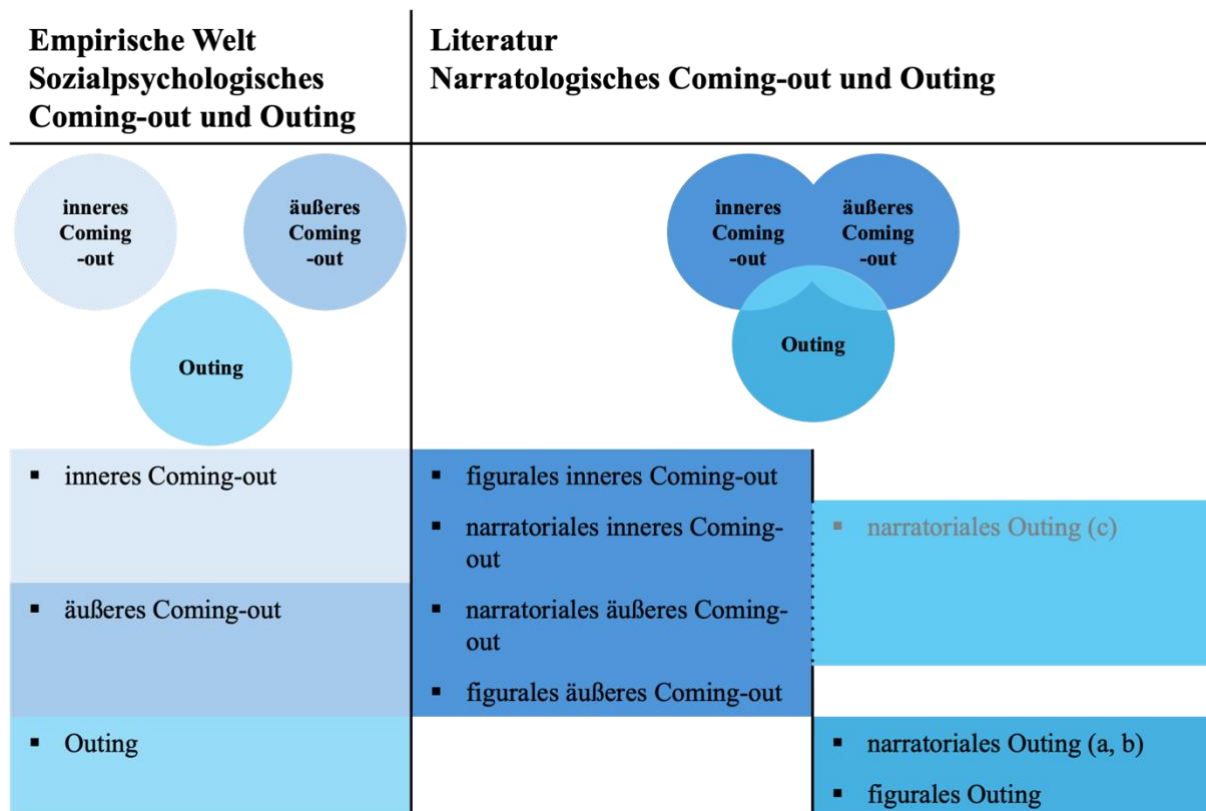


Abbildung 1: Vergleich sozialpsychologisches und narratologisches Konzept von Coming-out sowie Outing (eigene Darstellung)

Die gebildeten Kategorien des narratologischen Coming-out bieten erstens ein differenziertes Instrumentarium, das zweitens der strukturellen Besonderheit von Coming-out in Erzähltexten Rechnung trägt. Eine solche narratologische Betrachtung von Coming-out ist darüber hinaus äußerst relevant, da dieser Zugriff verdeutlicht, dass eine Figur, beziehungsweise eine Erzählinstanz, nicht als queer gelesen werden kann, weil etwa der konkrete Autor queer ist. Ein solcher unmittelbarer Umschlag von der realen Kommunikationsebene auf die Ebene der

erzählten Welt ist in dem Modell unzulässig. Mit dem narratologischen Coming-out sind die Queerness-Marker aus dem Text zu fördern und nicht a priori durch Urheberschaft gesetzt.³⁴⁵ Zu betonen ist, dass es sich bei den hier vorgestellten Begrifflichkeiten des narratologischen Coming-out nicht um einen strukturalistischen Zugang handelt, mit welchem alle Erzähltexte beschreibbar werden. Vielmehr liefern sie eine Struktur, um die in dieser Studie untersuchten Texte systematisch zu erfassen. Eine Herausforderung besteht dabei im Umgang mit den gebildeten Kategorien in der Analyse. Erzähltexte offerieren mitunter verschiedene und vielzählige Einsatzstellen, die als Marker für narratologisches Coming-out qualifizierbar sind. Alle auszuweisen kann zu Unübersichtlichkeit und Aussagelosigkeit führen. Eine Auswahl ist so zu treffen, dass markante Textstellen, zentrale Entwicklungen oder dominante Textstrategien offensichtlich werden. Von zentraler Wichtigkeit ist weiter, dass die Marker des narratologischen Coming-out im Erzähltext nicht isoliert zu betrachten sind, sondern dass diese in einem komplexen Interdependenzverhältnis mit der diegetischen Ebene, der rhetorischen Ebene und anderen narratologischen Kategorien stehen. So kann Coming-out beispielsweise entweder erzählt (*telling*) oder gezeigt (*showing*) werden.³⁴⁶ Je nach Erzähltext werden dann unterschiedliche narratologische Kategorien – neben der bereits besprochenen der Figur – relevant.

2.4.4 Raum und Zeit: Ergänzende narratologische Zugänge

Zu diesen ergänzenden Kategorien zählen Raum und Zeit. So ist übergeordnet die Strukturierung von Raum für die Verhandlung weiblicher Queerness von besonderer Relevanz. Aus gender-narratologischer Perspektive führt Natascha Würzbach generell bezüglich Raum und Geschlecht aus:

Die narrative Raumdarstellung bietet sich für geschlechterrelevante Implikationen und Aussagen nicht zuletzt deshalb an, weil Raum als kulturelles Phänomen zum einen vielfältigen Semantisierungen [...] unterworfen ist, zum anderen aber auch mimetisch auf die soziale Realität verweisen kann. Ein solches Wirkungspotenzial manifestiert sich in Einstellungen, Verhaltensweisen sowie kommunikativen oder konkreten Handlungen der Erzählinstanz und der Figuren.³⁴⁷

³⁴⁵ Vgl. auch Lanser 2018c, S. 929 f.

³⁴⁶ *Telling* und *showing* bezeichnen zwei verschiedene Modi der Präsentation von Ereignissen: „[I]n the showing mode, the narrative evokes in readers the impression that they are shown the events of the story or that they somehow witness them, while in the *telling* mode, the narrative evokes in readers the impression that they are told about the events.“ (Klauk, Tobias und Tilmann Köppe: *Telling vs. Showing*. In: Peter Hühn (Hrsg.): *Handbook of Narratology*. 2. vollständig überarb. und erw. Aufl., Berlin: De Gruyter 2014, S.846-853. Hier S. 846. S. auch S. 851) Für einen umfassenden Überblick zur Genese der Konzepte, ihren Nuancierungen und Kriterien sowie zur Kritik an der Trennschärfe der beiden Begriffe in der Anwendung vgl. ebd.

³⁴⁷ Würzbach, Natascha: *Raumdarstellung*. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart Weimar: J.B. Metzler 2004 (Sammlung Metzler, Bd. 344), S. 49-71. Hier S. 49.

Grundsätzlich können in Erzählungen dabei zweierlei Arten von Raum unterscheiden werden: Räume, die auf eine außertextuelle Wirklichkeit verweisen und realitätsbezogen sind sowie innere Räume als Imaginationen von Figuren.³⁴⁸ Kulturgeschichtlich, führt Würzbach aus, ermöglicht ein Ausweichen auf innere Räume vor allem für Frauen* mehr Freiheiten, bei gleichzeitiger Kritik an der vorherrschenden Geschlechterordnung.³⁴⁹ Welche Optionen der Verhandlung weiblicher* Queerness stellen imaginierte beziehungsweise realitätsbezogene Räume bereit?

Weiter sind Raum-Relationen auch vor dem Hintergrund von Coming-out äußerst relevant: Als räumliche Metapher überträgt Coming-out die abstrakte Vorstellung einer Transition von einer geheimen, privaten, inneren Existenz zu einem öffentlichen Leben, in das Bild des Heraustretens aus einem Versteck. In besonderer Weise relevant werden damit Fragen nach Verfahrensweisen von Texten mit Verhältnissen von privatem versus öffentlichem, innerem versus äußerem Raum oder anderen binären Raumstrukturierungen. Inwiefern werden diese reproduziert oder unterlaufen? Welche Formationen von Korrespondenz- und Kontrasträumen werden gebildet oder gestört? Und welche Topografien verhindern oder ermöglichen Coming-out? Diese Fragestellungen bieten heuristische Ansatzpunkte, um zu untersuchen, wie Erzähltexte auf Raumebene die Dynamik zwischen Sichtbarkeit und Verbergen gestalten.

In literarischen Texten ist dabei die Darstellung von Raum immer auch an Zeit gebunden. Das Konzept des *Chronotopos* von Michail Bachtin hebt diese Bedingtheit hervor und betont, dass Raum und Zeit in ihrer Verschränkung Bedeutung erzeugen.³⁵⁰ Diese Verbindung gewinnt im Hinblick auf das Konzept von Coming-out besondere Relevanz. Denn metaphorisch verweist Coming-out nicht nur auf eine räumliche Bewegung – das Heraustreten aus dem Versteck –, sondern auch auf eine zeitliche Dynamik: die Vorstellung eines Wechsels von einem Vorher zu einem Nachher, von Geheimhaltung zu Offenlegung. Wie bezüglich des sozialpsychologischen Konzepts ausgeführt, handelt es sich dabei nicht notwendig um eine lineare oder teleologische Struktur. Auch Changieren, Rückbewegungen, Wiederholungen etc. sind in diese Dynamik eingeschlossen. Bezüglich einer queer-narratologischen Analyse von Coming-out sind damit Fragen nach Diskontinuität, Zirkelbewegungen oder Fragmentierung – als Ausdruck von Brüchigkeit – zentral.

³⁴⁸ Vgl. Frank, Caroline: Raum. In: Martin Huber und Wolf Schmid (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Erzählen. Berlin u. a.: De Gruyter 2018 (Grundthemen der Literaturwissenschaft), S. 352-361. Hier S. 352.

³⁴⁹ Vgl. Würzbach 2004, S. 61.

³⁵⁰ „Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt.“ (Bachtin, Michail M.: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Frankfurt a. M.: Fischer 1989 [1975]. Hier S. 8)

Aufschlussreich für eine Untersuchung dieser nicht-linearen Zeitlichkeiten ist beispielsweise Günther Müller's Unterscheidung zwischen Erzählzeit – der Zeit, die ein*e Erzähler*in benötigt, um eine Geschichte zu erzählen (etwa Seitenumfang oder Lesedauer) – und erzählter Zeit, der Zeitspanne der erzählten Geschichte selbst.³⁵¹ In Bezug auf Coming-out erlaubt diese Differenzierung Rückschlüsse auf Selektivität und narrative Gewichtung: Welche Ausschnitte, Phasen, Prozessabfolgen werden vermittelt oder ausgespart – und in welcher Form? Gérard Genettes Untersuchungskategorien der Zeit bieten darüber hinaus ein präzises Instrumentarium zur Analyse der zeitlichen Organisation von Coming-out-Prozessen. Die Kategorie Dauer differenziert das Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit³⁵² genauer: Wird die Offenlegung gerafft, ausgelassen, szenisch entfaltet? Mit Ordnung ist die Beziehung zwischen der chronologischen Abfolge der erzählten Ereignisse und ihrer Anordnung in der Erzählung beschrieben. Inwiefern strukturieren Anachronien – also zeitliche Umstellungen wie Analepsen (Rückwendungen) oder Prolepsen (Vorausdeutungen)³⁵³ – Prozesse des Offenlegens und Verbergens? Der Begriff der Frequenz schließlich lenkt den Blick auf das Verhältnis zwischen Häufigkeit eines Ereignisses im erzählten Geschehen und seiner Darstellung in der Erzählung³⁵⁴: Erscheinen Coming-out-Momente singulativ (einmal ereignet, einmal erzählt), repetitiv (einmal ereignet, wiederholt erzählt) oder iterativ (wiederholt ereignet, einmal erzählt)? Solche Wiederholungen und Variationen können auf Prozesse der Vergewisserung oder der fortwährenden Neuverhandlung von Sichtbarkeit verweisen. Über die zeitliche Ebene wird Begehren damit rhythmisiert, verdrängt oder brüchig. Ergänzend verweist Genette unter der Kategorie Stimme auf das zeitbezogene Phänomen des Zeitpunkts des Erzählens. Gemeint ist die zeitliche Situierung der Erzählinstanz zur erzählten Geschichte und damit das Verhältnis zwischen Konstruktion des Geschehens und Erzählgegenwart.³⁵⁵ Die Erzählung kann nachträglich, gleichzeitig, vorausgreifend oder eingeschoben erfolgen und erzeugt damit unterschiedliche Grade reflexiver Distanz und Unmittelbarkeit. Gerade für Coming-out-Darstellungen ist diese Dimension zentral, da sie bestimmt, ob Offenlegung als erinnerte, reflektierte oder unmittelbar erlebte Erfahrung erscheint – und wie Nähe, Distanz oder Unsicherheit dabei erzählerisch hergestellt werden. Zu beachten ist jedoch, dass Zeitstrukturen

³⁵¹ Vgl. Müller, Günther: *Morphologische Poetik*. Gesammelte Aufsätze. Herausgegeben von Elena Müller. Tübingen: Max Niemeyer 1974 [2014], S. 247-268.

³⁵² Vgl. Genette 2010, S. 53-72.

³⁵³ Vgl. ebd., S. 17-52.

³⁵⁴ Vgl. ebd., S. 73-102.

³⁵⁵ (Vgl. ebd., S. 139-146) Diesen Aspekt betont auch Eveline Kilian in Bezug auf Zeit in der gender-orientierten Narratologie (vgl. Kilian, Eveline: *Zeitdarstellung*. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart: Metzler 2004 (Sammlung Metzler, Bd. 244), S. 72-97. Hier S. 94).

nicht in allen Texten gleichermaßen relevant werden. Besonders aufschlussreich sind sie dort, wo Coming-out als Prozess linearer Entwicklung inszeniert oder gerade eine solche Teleologie unterlaufen wird und damit Formen brüchiger Subjektivität entstehen.

Die genannten narratologischen Konzepte dienen im Folgenden als analytisches Instrumentarium, um die literarischen Inszenierungen weiblicher* Queerness und Coming-out-Prozesse in ihrer formalen Strukturierung zu untersuchen. Sie ermöglichen, Dynamiken von Offenlegung, Verbergung und Selbstvergewisserung sowohl auf Ebene der *histoire* wie auch auf Ebene des *discourse* präzise zu erfassen und damit die ästhetische Konstruktion von sexuality sichtbar zu machen.

An diese theoretischen Grundlagen schließen die exemplarischen Lektüren an, die unterschiedliche Dimensionen des brüchigen inneren Coming-out vorstellen. Jede Analyse fokussiert dabei eine spezifische Modellierung, in der sich das Spannungsverhältnis zwischen Heteronormativität und Queer besonders deutlich zeigt: von zeitlichen Brüchen in Marlen Haushofers *Eine Handvoll Leben* über räumliche Konfigurationen in Ingeborg Bachmanns *Ein Schritt nach Gomorrha*, über die Verhandlung von gender in Gabriele Wohmanns *Eine großartige Eroberung* bis hin zu Fragen der Stimme in Barbara Frischmuths *Die Klosterschule*. Zusammengekommen entfalten die Analysen ein Modell von Coming-out, das sich jenseits linearer Entwicklung sowohl auf Ebene der *histoire* als auch des *discourse* als brüchig erweist.

3. Coming-out und Zeit in Marlen Haushofers *Eine Handvoll Leben* (1955)

Während Marlen Haushofers erster veröffentlichter Roman *Eine Handvoll Leben* bei Erscheinung 1955³⁵⁶ im deutschsprachigen Raum gut aufgenommen wurde³⁵⁷, zählt er noch heute zu den in der Haushofer-Forschung vergleichsweise wenig rezipierten Texten.³⁵⁸ In einem kursorischen Abriss verweist Konstanze Fliedl im Nachwort zur Haushofer-Gesamtausgabe darauf, dass sich die Literaturwissenschaft bezüglich des Romandebuts bisher zuvorderst den Themen Geschlechterbeziehung, Kindheitswelt sowie Isolation in vergleichender Perspektive zu anderen Texten der Autorin gewidmet hat.³⁵⁹ In neueren Publikationen, wie zum Beispiel dem von Andrea Capovilla herausgegebenen Tagungsband *Marlen Haushofer: Texte und Kontexte* (2022)³⁶⁰, findet *Eine Handvoll Leben* vielfach Beachtung, wobei der Band auch die „oft unterschätzte erzähltechnische Vielfalt und Originalität“³⁶¹ stark macht. Zur Förderung solcher Kenntnisse leistet meine nachfolgende queer-narratologische Lektüre ebenfalls einen Beitrag.

Auffällig bezüglich der bisherigen Haushofer-Forschung zum Roman ist, dass der Aspekt der Homosexualität beziehungsweise Queerness meist ausgespart bleibt, erscheint doch Homosexualität als prominente Thematik der Internatszeit, welche umfangmäßig die stärkste Episode aus der Vergangenheit der Protagonistin umfasst. Und bereits Madeleine Marti stellt fest, dass „die Erzählstruktur des Textes auf den Beziehungen von Elisabeth zu ihren beiden Freundinnen Käthe und Margot“³⁶² basiert. Die wenigen Beiträge, die Homosexualität ansprechen, betrachten dies als isolierte Episode während der Schulzeit. Sie benennen Elisabeths Verliebtheit in ihre Lehrerin Dr. Elvira K. und verweisen auf die bereits angesprochene Dreierkonstellation zwischen der Hauptfigur und ihren beiden Internatsfreundinnen. Dabei findet sich die Konkurrenz und Gegensätzlichkeit der beiden

³⁵⁶ Erarbeitet wurde der Text bereits bis 1954 (vgl. Fliedl, Konstanze: Nachwort. »ich glaube er hat gefallen«. In: Dies. (Hrsg.): Marlen Haushofer: Eine Handvoll Leben. Roman. Berlin: Claasen 2023 (Die gesammelten Romane und Erzählungen/ Marlen Haushofer, Bd. 1), S. 195-207. Hier S. 195).

³⁵⁷ Zu Rezeption und Rezension vgl. ebd., S. 203-205; vgl. auch Strigl, Daniela: Marlen Haushofer. Die Biografie. München: Claasen 2000. Hier S. 208-210.

³⁵⁸ Die umfassende Bibliografie (Stand 01.01.2022) zu Marlen Haushofers Werk im KLG weist keinen Beitrag auf, der sich ausschließlich mit *Eine Handvoll Leben* auseinandersetzt und meine Nachrecherche blieb ebenfalls ergebnislos (vgl. Marlen Haushofer. In: Munzinger Online/KLG Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Edition Text + Kritik 2024, S. 10-29. URL: <https://online.munzinger.de/document/16000000212> [07.09.2023]).

³⁵⁹ Vgl. Fliedl 2023, S. 205.

³⁶⁰ Vgl. Capovilla, Andrea (Hrsg.): Marlen Haushofer. Texte und Kontexte. Berlin: Frank & Timme 2022.

³⁶¹ Capovilla, Andrea: »Dabei wäre es möglich gewesen, anders zu leben«. Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Marlen Haushofer. Texte und Kontexte. Berlin: Frank & Timme 2022a, S. 7-17. Hier S. 8.

³⁶² Marti 1992, S. 52.

buhlenden Mädchen herausgestrichen, wobei Margot als intellektuell und lesbisch und Käthe als mütterlich, körperbezogen und heterosexuell gelesen wird.³⁶³ Die Gefühle der Protagonistin gelten dann bei Marti beispielsweise als „aufgeteilt, indem sie mit der lesbischen Margot eine seelische und mit der heterosexuellen Käthe eine sinnliche Liebe verband.“³⁶⁴ Und die Hauptfigur erscheint als „heterosexuelle Protagonistin [...] [mit] lesbischen Wünschen in der Pubertät“.³⁶⁵ Die bisherigen Lesarten operieren mit binären Schemata und kategorisieren Begehren eindeutig. Eine queer-narratologische Perspektive hingegen nimmt Offenheit – insbesondere Uneindeutigkeit, wie sie durch die Erzählform erzeugt wird – ernst und vermag diese sichtbar zu machen. Hat Fliedl bereits in den 1980ern auf die „irritierenden Ambivalenzen“³⁶⁶ in den Texten Haushofers bezüglich Geschlechterschablonen, Kindheitswelten und Natursymbolik hingewiesen, so vermag eine queer-narratologische Untersuchung diese Widersprüchlichkeiten auch für den Bereich der sexuality aufzeigen und bietet dafür eine Rahmung an.

In Erweiterung bisheriger Forschung zu *Eine Handvoll Leben* lässt sich unter queer-narratologischer Perspektive eine originär queere Konzeption der Hauptfigur erkennen, deren sexuality sich jeglicher Festschreibung entzieht. Über verschiedene erzähltechnische Strategien generiert der Text dabei Coming-out jenseits der klassischen Coming-out Story. Vor allem über die Verschränkung der narratologischen Ebenen Figur, Figurenkonstellation, Raum und Zeit, in Verbindung mit den Begrifflichkeiten des narratologischen Coming-out produziert der Text ein – wie ich es nenne – *in der Zeit brüchiges inneres Coming-out*.

Eine Handvoll Leben erzählt die Lebensgeschichte der Protagonistin Elisabeth. Mitte Vierzig kehrt diese unter anderem Namen anlässlich des Todes ihres ehemaligen Mannes Anton Pfluger auf das Familienanwesen zurück, das sie zwanzig Jahre zuvor verlassen hatte. Unerkannt von ihrem eigenen Sohn und dessen Stiefmutter Käthe, erwirbt sie das zum Verkauf stehende Haus und bleibt noch für eine Nacht im Fremdenzimmer. Dort gelagerte Postkarten und Fotos bilden den Anlass für Reminiszenzen der Hauptfigur, durch welche sie nach und nach ihre

³⁶³ Vgl. bspw. ebd., S. 53-76; Puhlfürst 2002, S. 185 f.; Fliedl 2023; Górný, Justynia: Bilder aus der Schulzeit. Weibliche Adoleszenz bei Marlen Haushofer, Christa Winsloe und Grete Urbanitzky. In: Capovilla, Andrea (Hrsg.): Marlen Haushofer. Texte und Kontexte. Berlin: Frank & Timme 2022, S. 141-157; Gürtler, Christa: Im Korsett der bleiernen Zeit. Zu den Romanen *Eine Handvoll Leben* und *Die Tapetentür*. In: Christine Schmidjell (Hrsg.): Marlen Haushofer. Die Überlebenden. Unveröffentlichte Texte aus dem Nachlaß. Aufsätze zum Werk. Linz: Landesverlag 1991, S. 159-172. Hier S. 163; Strigl 2000, S. 95-99; Seidel, Sabine: Reduziertes Leben. Untersuchungen zum erzählerischen Werk Marlen Haushofers. Passau: Diss. 2006, S. 48-50 URL: <https://opus4.kobv.de/opus4-uni-passau/frontdoor/index/index/docId/64> (Zugriff 12.10.2023).

³⁶⁴ Marti 1992, S. 59.

³⁶⁵ Ebd., S. 52.

³⁶⁶ Fliedl: Konstanze: Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers. In: Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich. 35 (1986), S. 35-51.

Vergangenheit verlebendigt. Mittels analeptischer Binnenerzählungen wird die Biografie Elisabeths von ihrer Kindheit zu Beginn des 20. Jahrhunderts³⁶⁷ entwickelt und die eigentlichen Familienverhältnisse aufgedeckt, wobei die Rückwendungen immer wieder durch Reflexionen der Protagonistin in der Rahmenhandlung unterbrochen werden.

Anhand von Variationen des Namens Elisabeth, die mit bestimmten Altersabschnitten der Protagonistin in Beziehung stehen, ist das Leben der Hauptfigur in drei Phasen unterteilt: der Kindheit als Lieserl, Adoleszenz und junges Erwachsenenalter als Elisabeth, sowie dem mittleren Erwachsenenalter als Betty. Während die Kindheit Lieserls auf dem Land geprägt ist von imaginären Welten und freiem Spiel, ist die Adoleszenz Elisabeths in einem klosterzugehörigen Mädcheninternat situiert, wo die Protagonistin rigider religiöser Erziehung ausgesetzt ist. Dort findet sie sich in einer Art Dreiecksbeziehung mit den Mitschülerinnen Margot und Käthe. Während eines großen Streits zu Fronleichnam kommt es zwischen den Internatsschülerinnen zu einem Ringen um Elisabeths Zuneigung, wobei sich die Protagonistin von den Mädchen distanziert. In der Folge verliebt sich Elisabeth in ihre Lehrerin Dr. Elvira K. Nachdem es bei einer Maiwanderung zu körperlicher Nähe zwischen den beiden kommt, löst sich die Protagonistin auch aus diesem Verhältnis. Margot, die unter der Distanziertheit Elisabeths leidet, geriert sich zunehmend religiös-fanatisch, verschreibt sich Askese und kasteit sich selbst, bis sie schließlich Selbstmord begeht. Mit Beendigung der Schulzeit verbringt Elisabeth eine kurze Zeit bei ihrer Tante in der Stadt. Aus Gefälligkeit verlobt sie sich mit ihrem Vetter Günther, kehrt jedoch sogleich wieder zurück zu ihren Eltern und löst diese Beziehung. Nach ihrer Ausbildung an einer Handelsschule und Aufnahme einer Bürotätigkeit, heiratet Elisabeth schließlich ihren Chef Anton Pfluger, mit dem sie eine Liebesbeziehung verbindet. Mittlerweile Mutter des Kleinkindes Toni, geht sie eine mehrjährige Affäre mit Lennart, dem Geschäftspartner ihres Mannes, ein. Der Wunsch, sich sowohl aus der Ehe als auch aus der Affäre zu lösen, führt zu einem halbherzigen Selbstmordversuch. Als schließlich Käthe, die ehemalige Schulfreundin, zu Besuch kommt, täuscht die Mitte zwanzigjährige Elisabeth ihren Tod durch Ertrinken vor und verlässt ihre Familie. Käthe übernimmt Elisabeths Position, heiratet Anton und ist Toni eine Stiefmutter, während die Protagonistin in England als Betty mit James Russel erneut eine Ehe eingeht.

Auf Ebene der Extradiegeese wandelt die Hauptfigur dann vor ihrer Abreise vom Familienanwesen nach der Nacht im Fremdenzimmer noch einmal durch die Heimatstadt, um

³⁶⁷ Der zweite Weltkrieg ist damit als zeitlicher Kontext des Romans aufgerufen, ohne jedoch näher thematisiert zu werden. Zu Haushofers Erzählverfahren bzgl. ausbleibender Auseinandersetzung mit und Verdrängung des Nationalsozialismus (vgl. Gürtler 1991). Schon Seidel arbeitet ein auffälliges Ausklammern des historisch-politischen Kontextes im Text heraus (vgl. Seidel 2006, S. 43-45).

sich zu verabschieden. Der Roman endet mit Toni und Käthe, die zufrieden im Garten des Landhauses sitzen, wobei Käthe eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Betty und ihrer ehemaligen Freundin im Internat, also Elisabeth/Betty, bemerkt.

3.1 Freiheitsstreben im Zeichen des Begehrens: Elisabeths uneindeutige sexuality

Übergeordnet weist die Biografie der Protagonistin also ein Spektrum an homosexuellen wie heterosexuellen Verbindungen auf³⁶⁸, welche jeweils auf mehreren Ebenen widersprüchlich gestaltet sind: der Ebene der Figur, der Figurenkonstellation, der Räumlichkeit sowie der Zeit. Bezüglich Figur und ihrer Konstellation ist sowohl homosexuelles als auch heterosexuelles Begehren eng mit einem zentralen Charakteristikum der Protagonistin verknüpft: ihrem Streben nach Freiheit. Wiederkehrend findet sich diese Eigenschaft ausgestellt und so der Aspekt fiktives Wesen der Figur besonders dadurch konturiert. Bereits als Kind erscheint die Hauptfigur stark auf Freiheit bezogen, wenn Lieserl in einer Episode Krebse befreit, die zum Essen vorgesehen sind. Beschrieben wird sie als „das neugierige, lebhaftes Kind“ (H, 55)³⁶⁹, das „mit bestem Willen kein braves Kind sein konnte“ (H, 49). Und im Kloster „hatte sie längst entdeckt, daß die Erwachsenen niemals ihre Fragen wirklich beantworteten. Es galt, auf eigene Faust Erfahrungen zu sammeln.“ (H, 57 f.) Schon da zeigt sich die Tendenz zu Devianz der Hauptfigur. Entsprechend beschreibt Betty auch Jahre später, wenn sie die Klosterzeit reflektiert, ihren Autonomiedrang: „[I]mmer wieder erhob sich das unbändige Kind in ihr, schlug um sich und zerrte an den Fesseln, bis es erschöpft dastand, verlassen von jedem Trost, aber frei.“ (H, 67) Bezüglich Beziehungen konstatiert sie, „es war nicht einmal eine wirkliche Versuchung für sie gewesen, Gewalt zu üben über ein fremdes Herz. Sobald sie entdeckte, daß jemand von ihr abhängig wurde, flüchtete sie.“ (H, 70) Sie ist geleitet vom „Entschluß, die Freiheit eines Menschen hochzuachten“ (ebd.). Freiheit erscheint so als zentrales Movens der Hauptfigur, welches deren Charakter maßgeblich bedingt.

³⁶⁸ Górný stellt fest, dass „Betty nicht als lesbisches Subjekt dargestellt“ (Górný 2022, S. 152) wird und dass die homosexuellen Verbindungen nicht identitätsstiftend für die Protagonistin sind. „Um ihre Identität aufzubauen und zu erhalten, verzichtet sie auf jede zu enge Bindung an ihre Freundinnen.“ (Ebd., S. 152) Da Górnýs Untersuchungsinteresse jedoch in der Adoleszenz besteht und sie daher Elisabeths Phase im Kloster fokussiert, kontextualisiert sie das Argument nicht weiter mit dem Freiheitsmotiv oder der heterosexuellen Konstellation.

³⁶⁹ Im Folgenden zitiere ich Belege aus dem Primärtext nach der von Fliedl herausgegebenen Gesamtausgabe; die Seitenzahlen werden im Fließtext in Klammern unter der Sigle H angegeben (vgl. Haushofer, Marlen: Eine Handvoll Leben. In: Konstanze Fliedl (Hrsg.): Marlen Haushofer. Eine Handvoll Leben. Roman. Berlin: Claassen 2023 [1955] (Die gesammelte Romane und Erzählungen, Bd. 1).

Diese Eigenschaft findet sich nun verklammert mit dem Begehren der Protagonistin. Die Phase der Jugend und des jungen Erwachsenenlebens der Protagonistin ist geprägt von homosexuellen Erfahrungen. Mit dem Einsetzen der Pubertät³⁷⁰ entdeckt Elisabeth, „daß sie die Möglichkeit besaß, Menschen anzuziehen“ (ebd.). Ihre Attraktivität ist damit nicht im Speziellen auf Männer beziehungsweise Jungen bezogen, sondern eine, die auf Menschen generell wirkt. Entsprechend befindet sich Elisabeth zunächst in einer vielschichtigen Dreieckskonstellation zwischen Freundschaft und Liebesbeziehung mit zwei ihrer Mitschülerinnen. Die Beziehungen zu den beiden Mädchen Käthe und Margot gestalten sich dabei jeweils ambivalent. Beispielsweise reflektiert Betty beim Betrachten der Fotografie Margots die ehemalige Freundin als „anziehend und abstoßend, geliebt und verabscheut.“ (H, 68) An anderer Stelle hält sie bezüglich der Freundinnen fest: „Margot war eben neben allen ihren Vorzügen aufreizend lächerlich, die hübsche Käthe konnte wie eine Bulldogge aussehen“ (H, 84). Mit Margot verbindet Elisabeth vor allem eine geistige Beziehung, ihre „Anziehungskraft war sehr groß, sie war begabt, einfallsreich und steckte voll bizarrer Phantasien. Elisabeth konnte sich stundenlang mit ihr unterhalten, ohne Müdigkeit oder Langeweile zu spüren.“ (H, 71 f.) Bezüglich Käthe wirkt vor allem deren Körperlichkeit anziehend, denn „ihr voller, weißer Mädchenleib strömte ein Behagen aus, an dem man sich sanft erwärmen konnte.“ (H, 71) Über das Begehren der Hauptfigur erzeugt der Erzähltext zunächst eine Binarität von geistiger und körperlicher beziehungsweise platonischer und romantisch-erotischer Anziehung. So kann Elisabeth mit Margot „nicht ununterbrochen in geistiger Hochspannung leben [...]. Von Zeit zu Zeit mußte sie untertauchen in der Banalität der anderen und sich ganz der angenehm törichteren Leere hingeben, die von den gesunden jungen Körpern ausstrahlte.“ (H, 72) Das Begehren der Protagonistin erscheint damit „entsprechend der patriarchalen Dichotomie in Geist und Körper aufgespalten.“³⁷¹ Der Mangel an körperlicher Attraktivität in der Beziehung zu Margot wirkt kompensiert durch die körperliche Verbindung zu Käthe.

Die Beziehung zu Margot ist von besonderer Intensität. In der Rückschau bezeichnet Betty ihre Freundin als „einziger Partner“ (ebd.) und stellt damit das Verhältnis als zentrale Lebensbeziehung heraus. Die Schwierigkeit für Elisabeth in Beziehung mit Margot besteht nun darin, dass sie Margots Physis ablehnt: „Es war unfäßbar und schrecklich, aber sie mochte Margots Körper nicht.“ (H, S. 73) Im Handlungsverlauf ändert sich das jedoch, und die Binarität von geistiger versus körperlicher Anziehung, die der Erzähltext zunächst installiert, erscheint phasenweise destabilisiert. Im Widerspruch zu den Reflexionen, in denen die Hauptfigur

³⁷⁰ Dass Elisabeth genau dann eine Verbindung mit Margot und Käthe eingeht, wenn ihr Körper heranreift, liest Górný als Marker für dynamische Übergänge zwischen Freundschaft und Liebe (vgl. Górný 2022, S. 153).

³⁷¹ Marti 1992, S. 63.

Margots Körper ablehnt, stehen Elisabeths Gedanken, wenn sie ihre „Gemeinschaft“ (H, S. 96) mit der Freundin näher erklärt:

Es war zum Verzagen, daß gerade Margot, die ihr näher stand als irgendein Mensch, ihrer Nase zuwider war, [...] bis endlich das nagende Gefühl der Leere sie wieder zu Margot trieb, zu den vertrauten Spielen mit Worten und Bildern. Dann konnte sie ihre zeitweilige Abneigung nicht mehr begreifen und beobachtete die Freundin genau. Nichts an Margot war häßlich oder gewöhnlich, sie war ganz vollkommen, wie aus altem bräunlichem Holz gedrechselt. Aber sobald der geistige Rausch verflogen war, empfing sie wieder die lauter und lauter werdenden Warnsignale des Körpers und wandte sich, tief unglücklich über die eigene Treulosigkeit, von ihr ab. (H, 97 f.)³⁷²

Elisabeth lehnt Margots Körper damit nicht strikt ab, sondern durchlebt Zeiten, in denen sie sich angezogen fühlt. Das Begehren der Hauptfigur bezüglich Margot ist also neben einem geistigen temporär auch ein körperliches und changiert damit.

Bezüglich Käthe ist Elisabeth deutlich von deren Körperlichkeit angezogen, dennoch misslingt der erste von zwei Küssen, die Protagonistin reagiert zunächst ambivalent, dann abweisend.

Die heiße, tränennasse Wange an der ihren, der Duft nach dem erregten Mädchenleib, alles zusammen war anziehend und abstoßend zugleich. [...] Aber zugleich wußte sie auch, mit einer Härte, über die sie selbst erstaunt war, daß sie es nicht ertragen konnte, von einem anderen Menschen in Besitz genommen zu werden. (H, 82)

Elisabeth lehnt Käthe nicht ab, weil ein Mädchen (und nicht ein Junge) einen Kuss von ihr will, sondern weil für sie die Vertiefung der Bindung einem Freiheitsverlust entspricht.³⁷³ In einer späteren Spiegelszene, unter geänderten Vorzeichen – Käthe ist mittlerweile verlobt – gelingt dann ein Kuss zwischen den beiden. Die Protagonistin kann sich auf den zweiten Kuss einlassen, weil Käthe im Begriff ist, sich an einen anderen Menschen zu binden. Der für Elisabeth bedrohliche Aspekt – ein möglicher Verlust von Autonomie durch eine Beziehung – ist damit ausgehebelt. Homosexuelle Praxis ist dann möglich, wenn die Hauptfigur ihre Freiheit nicht gefährdet sieht.³⁷⁴ Der Kuss an sich ist dabei im Modus des telling vermittelt, das Tabu wird berichtet, bleibt ansonsten aber ausgespart. Die Umschreibung jedoch, dass Elisabeth den Kuss „gern“ (H, 94) erwidert, liefert einen Hinweis auf eine positive Erfahrung. Über den expliziten Verweis, dass Käthe nun das „Backfischalter“ (H, 93) überkommen hat und „noch ein wenig voller und weiblicher geworden“ (ebd.) ist, wird der Kuss einer Kinderfreundschaftsszenerie enthoben und erotisch konnotiert. Die Beziehung zu Käthe, aber

³⁷² Strigl argumentiert psychoanalytisch, dass Elisabeths Erotik stark von ihrem Geruchssinn gesteuert ist. Schnupfen, den Elisabeth oft im Winter hat, sei dann psychoanalytisch erklärbar, als Schutz „vor dem Ansturm der Wünsche, die das Über-Ich des Mädchens nicht zulassen kann. Die Nase soll nicht riechen, was verführerisch ist.“ (Strigl 2000, S. 98)

³⁷³ Für Marti hingegen ist die Ablehnung „doppelt begründet“, zum einen durch die Furcht vor Freiheitsverlust, zum anderen dadurch, dass die Protagonistin nicht gegen das gesellschaftliche Verbot weiblicher* Homosexualität verstoßen möchte (vgl. Marti 1992, S. 59).

³⁷⁴ Der Kuss ist nach Marti hingegen nun möglich, da die Verlobung anzeigt, dass „diese Frauen gleichzeitig den Männern zur Verfügung stehen“ (Ebd.). Die Verlobung bezieht sich jedoch nur auf Käthe.

auch die zu Margot, ist maßgeblich durch Elisabeths charakteristisches Freiheitsstreben bedingt.

Diese Tendenz zeigt sich auch in der dritten homosexuellen Konstellation, wenn sie sich in ihre Lehrerin Dr. Elvira K. verliebt. Sie „verfiel ihr mit einem Schlag und wußte nicht, was mit ihr geschah.“ (H, 95) Mit der Liebesbeziehung zwischen Schülerin und Lehrerin gestaltet der Text ein zentrales Motiv lesbischer Erzählungen³⁷⁵ und schreibt sich so in diese Literaturtradition ein. Dabei ist das Motiv in den Dienst des Freiheitsstrebens der Protagonistin gestellt. So ist die Verbindung für Elisabeth zunächst ambivalent, Elvira wirkt „anziehend und abstoßend zugleich.“ (H, 95)³⁷⁶ Später reflektiert Elisabeth die Beziehung dann als „unbegreifliche Sklaverei“ (H, 107), also als extreme Form von gewaltvoller Unterordnung und Abhängigkeit. Im Widerspruch zu der Ablehnung intensiviert sich die Beziehung jedoch zunächst auf der Maiwanderung:

Wieder spürte sie das bröckelnde Gestein unter den Schuhen abrutschen, den Griff der harten Hände um die Schultern, lag einen Augenblick lang in Elviras Armen, Brust an Brust und Leib an Leib, ihren warmen, duftenden Atem auf der Stirn. Elvira lächelte mit dem vollen Griechenmund zu ihr nieder und Elisabeth griff blindlings nach Halt und klammerte sich an ein junges Fichtenstämmchen. (H, 108)

Durch die Aufzählung unterschiedlicher Körperteile sowie den Parallelismus erscheint die Körperlichkeit zwischen den beiden Frauen stark ausgestellt. Weiter zeigt die Inversion des Adverbs „wieder“ iteratives Erzählen an. Das Abrutschen und damit der Körperkontakt ereignet sich wiederholt. Die Berührungen sind damit eher im Bereich der Absicht als im Bereich des Versehens oder Unfalls situiert und die Gefahrensituation wird zur vordergründigen Legitimierungsstrategie für die Berührungen zwischen den beiden Frauen. Entsprechend des für Elisabeth typischen Lösungsimpulses greift diese final nicht nach Elvira, sondern nach einem Bäumchen und weicht so auf ein Naturelement aus. Die intime Nähe der Umarmung auf der Wanderung initiiert im Folgenden Elisabeths Lösung von Elvira.³⁷⁷ Das Autonomiebedürfnis der Protagonistin und die damit verbundene Zwiespältigkeit manifestieren sich in einer dissoziativen Bewegung, in der sich ihre Wahrnehmung von ihrem Körper löst, wenn sie sich in die Obhut eines Baumes vor dem Klassenzimmer imaginiert und ihre

³⁷⁵ Górný verweist darauf, dass das Motiv der kindlichen, respektive jugendlichen Liebe zu einer älteren Frau, wie etwa einer Lehrerin, sich auch in Romanen der Zwischenkriegszeit findet und dabei „eindeutig als Chiffre der weiblichen Homosexualität“ (Górný 2022, S. 152) diene. Die Ausweisung lesbischen Begehrens beim Kind diene der Naturalisierung von Homosexualität, die dann als angeboren aufgefasst werden kann (vgl. ebd., S. 151 f.).

³⁷⁶ Diese wiederholte Betonung von Anziehung und Abstoßung assoziiert Fliedl mit den Kontroversen bezüglich der Atomforschung der 1940er Jahre, „Sexualität unterliegt gewissermaßen den Gesetzen der Physik“ (Fliedl 2023, S. 200), Freiheit sei lediglich als „Abgestoßen-Sein“ (ebd.) verfügbar.

³⁷⁷ Das Verhältnis zu Elvira muss nach Górnýs psychoanalytischer Lektüre überwunden werden, „damit das selbstbewusste Ich in seiner Abgrenzung weiter bestehen kann.“ (Górný 2022, S. 152)

Sinnlichkeit neu ausrichtet auf Naturerfahrung.³⁷⁸ Aus dem Fenster schauend fixiert sie einen Maulbeerbaum: „Plötzlich gab es Elvira nicht mehr; ihre Stimme wurde schwach und verstummte ganz. Elisabeth schwebte lächelnd aus dem Fenster, gerade in das Herz des zitternden Baumes. Sie fühlte sich leer und vollkommen glücklich, die große, grüne Dämmerung nahm sie auf.“ (ebd.) Es ist das „Wunder des Maulbeerbaumes“ (H, 109)³⁷⁹, das Elisabeth den Bruch mit Elvira ermöglicht.

Unabhängig von Elvira, Käthe und Margot geht für Elisabeth generell ein Reiz von Mädchen beziehungsweise Frauen aus. Beispielsweise ist im Mädcheninternat mitunter die „Versuchung [...] zu groß, daß sie ihr unmöglich widerstehen konnte. Eine bestimmte Bewegung, ein Lächeln, der Tonfall einer Stimme konnten sie dazu verleiten, sich einige Stunden oder Tage ausschließlich mit einer bestimmten Person zu befassen, blind für ihre übrige Umgebung.“ (H, 76 f.) Mitunter kreiert sich Elisabeth sogar erotische Eindrücke von anderen Mädchen, so, wenn sie ihrer Mitschülerin ihr Pausenbrot abtritt, damit sie deren Haar in einem bestimmten Sonnenwinkel, in dem es im „rötlichen Ton welker Buchenblätter“ (H, 77) leuchtet, betrachten darf.³⁸⁰ Zwar konzentrieren sich die homosexuellen Erfahrungen der Protagonistin auf das Mädchenpensionat, doch zeigt ihr homosexuelles Begehren auch darüber hinaus. Beispielsweise sucht Elisabeth, wenn Käthe später bei ihr und ihrem Mann zu Gast ist, „die Nähe der Freundin ebenso sehr, wie sie es als Mädchen von Zeit zu Zeit getan hatte.“ (H, 174) Auf Ebene der Extradiegeese beim Nachdenken über Margot „schien es Betty, als sei ihr nie ein Mensch so nahegestanden“ (H, 73) und beim Anblick von Elviras Fotografie empfindet sie „jede Art der Liebe, die sie jemals gefühlt hatte, die ganze alte Qual um Verlorenes und Niebesessenes“ (H, 108).³⁸¹ Das Reflektieren der Gefühle für die Frauen nach der Internatszeit im Erwachsenenalter hält das homosexuelle Begehren der Protagonistin aktuell – auch über die Jugend hinaus. Bezüglich der Abkehr von homosexuellen Verbindungen nach Ende der

³⁷⁸ Neelsen untersucht Elisabeths sinnliches Verhältnis zu Pflanzen und erkennt Naturerotik als eine Komponente, über die im Haushoferschen Werk unterschiedliche Facetten von Eros durchgespielt werden (vgl. Neelsen, Sarah: Marlen Haushofer als SF-Autorin? Science Fiction, String Figures und Speculative Feminism. In: Capovilla, Andrea (Hrsg.): Marlen Haushofer. Texte und Kontexte. Berlin: Frank & Timme 2022, S. 59-75. Hier S. 67-69).

³⁷⁹ Für Strigl ist der Maulbeerbaum lediglich ein Ort der Ruhe: „Zuflucht sucht Elisabeth bei den Dingen, beim Maulbeerbaum im Schulhof, der für sie eine Verbindung zu ihrer magischen Welt der Pflanzen und Tiere zu Hause darstellt.“ (Strigl 2000, S. 67) Auch Graßmann argumentiert in diese Richtung. Aus psychoanalytischer Perspektive ermögliche der Baum „Anschluß an die Erfahrung ihrer Kindheit, in der sie sich noch als eins mit sich selbst erleben konnte, und fungiert als Symbol für die Befreiung aus bedrohlichen Situationen.“ (Graßmann, Ellen: Frauenbilder im deutschen Roman der fünfziger Jahre. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2004 (Studien zur Deutschen und Europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 56), S. 155)

³⁸⁰ Neelsen liest diese Impression, die sich Elisabeth schafft, als Surrogat für Naturerfahrungen, die im Landhaus der Eltern zugänglicher waren als im Internat (vgl. Neelsen 2022, S. 67).

³⁸¹ Die Trauer erklärt Marti mit verwehrttem lesbischen Begehren Elisabeths (vgl. Marti 1992, S. 57; ebenso Puhlfürst 2002, S. 188).

Schulzeit liegt eine explizite Erklärung vor. Die Protagonistin „suchte keine Freundin mehr, in dem dunklen Gefühl, daß die Zeit der Freundschaften vorüber sei.“ (H, 123) Der Gebrauch der indirekten Rede signalisiert, dass sich hier nicht Elisabeths eigenes Empfinden ausdrückt, sondern dass sich die Hauptfigur an der Ansicht einer anderen Instanz orientiert. Den Kern der Aussage bildet eine heteronormative Vorgabe, wonach homosexuelles Empfinden spätestens ab dem Erwachsenenalter unangebracht erscheint und nicht mehr tolerierbar ist. Die Hinwendung der Protagonistin zu heterosexuellen Erfahrungen im weiteren Verlauf ist damit explizit in den Kontext von heteronormativen Regimen des sexuell Akzeptablen gestellt.

Ebenso wie die homosexuellen Begegnungen sind auch die heterosexuellen von Ambivalenzen geprägt und mit dem Freiheitsdrang der Protagonistin konstelliert. Zu Beginn der Reihe heterosexueller Verhältnisse nach der Internatszeit steht Elisabeths Beziehung zu ihrem Vetter Günther. Mit diesem geht sie eine Verlobung ein, im Widerspruch zum fehlenden Begehren, denn sie „war immerfort bedacht, ihn in ein Gespräch zu verwickeln, um ihn seine liebevollen Gelüste vergessen zu lassen.“ (H, 116) Trotz der fehlenden Anziehung kommt es zum Kuss, als Elisabeth für einen Heimatbesuch zu ihren Eltern fährt. Anders als in Bezug auf Elisabeth und Käthe ist der Kuss mit dem Mann im Modus des showing vermittelt, wobei das Missfallen der Protagonistin an der heterosexuellen Erfahrung herausgestellt ist, denn „sie schloß fest die Lippen und hielt den Atem an. Daheim im Kinderzimmer [...] kam sie plötzlich zu sich. Sie setzte sich hin und schrieb einen [...] Abschiedsbrief und wusch sich den Mund mit Seife“ (H, 117). Sich auf ihre Freiheitsstreben besinnend, löst sie die Verlobung.

Diese Ambivalenzen zeigen sich auch in der Ehe, die Elisabeth mit Anton eingeht. So finden sich Anzeichen für ihr Begehren. Sie wünscht beispielsweise „sehnsüchtig [...], ihr Gesicht in seine Hand zu legen.“ (H, 125) Und im Rückblick deklariert Betty die gemeinsame Zeit als „eine wirklich gute Ehe“ (ebd.). Im Widerspruch zu diesen Liebesbekundungen steht die Vermittlung von Sexualität zwischen Elisabeth und Anton. Am Abend nach einem Besuch Lenarts, als Elisabeth bereits die kommende Affäre ahnt, „wurde Toni zärtlich und sie wehrte ihn nicht ab.“ (H, 142) Dies kann als Hinweis darauf gelesen werden, dass Elisabeth öfter, auch schon vor der sich anbahnenden Affäre mit Lenart, körperliche Intimität mit ihrem Ehemann vermeidet. Die Sexszene zwischen den beiden findet sich dann im Modus des telling vermittelt:

Die ganze Zeit über hatte sie aber das Gefühl, daß nicht sie selbst in den Armen ihres Gatten liege, sondern eine ganz andere Person, so als stehe sie neben dem Ehebett im Dunkeln und sehe auf das Paar nieder, auf den schlanken, blonden Nacken des Mannes und das starre Frauengesicht mit den geschlossenen Augen. (ebd.)

Fokussiert ist nicht der heterosexuelle Akt an sich, sondern die Dissoziation der Protagonistin währenddessen. Erzählt wird damit nicht von Sex an sich, sondern vielmehr von einer

Hauptfigur, die sich Heterosexualität entzieht. Von diesem Kontakt abgesehen, „wurden die üblichen, halb geschwisterlichen Zärtlichkeiten getauscht“ (H, 149). Körperlichkeit in der Ehe Elisabeths ist damit stark zurückgedreht, „domestiziert“³⁸², beziehungsweise negativ erzählt. Die Bekundung von Liebe und Zuneigung steht nicht in Kongruenz zur geschilderten Beziehungsrealität. Dies erzeugt Unklarheit bezüglich des Status der heterosexuellen Verbindung. Ebenfalls im Widerspruch zur bekundeten Zuneigung setzt mit dem heteronormativen Familienleben bei Elisabeth dann entsprechend ihrem Freiheitsstreben „Verlangen nach dem Unerreichbaren“ (H, 135) ein. Elisabeth „wünschte sich, allein“ (H, 134) zu sein. Entsprechend reflektiert Betty auf Ebene der Extradiegeese, wenn sie auf ihr Leben mit Anton zurückblickt:

Der alte Zwiespalt ihres Lebens machte ihr zu schaffen. Sie hatte einmal Freiheit, Kälte und Selbständigkeit gewählt und sich zeitlebens nach Zärtlichkeit, Wärme und Geborgenheit verzweifelt gesehnt. Nur das Wissen um ihre Veranlagung hatte sie davon abgehalten, diesem Verlangen nachzugehen. (H, 125 f.)

Die Protagonistin weiß um ihre Widersprüchlichkeit, ihrem Streben nach Gebundenheit bei gleichzeitigem Wunsch nach Autonomie.³⁸³ Und durch die Vokabel „Veranlagung“ erscheint der Drang zur Freiheit als angeborene Disposition. In letzter Konsequenz diesem Bedürfnis folgend, löst sich die Protagonistin dann final aus der Ehe, indem sie ihren eigenen Tod vortäuscht.

Zuvor jedoch überlässt sich Elisabeth ihrer Abenteuerlust und geht eine Affäre mit Lenart ein, obwohl sie diesem ablehnend gegenübersteht. Die Beziehung ist ebenfalls von Ambivalenzen geprägt und ihr Status dadurch uneindeutig. Beim Kennenlernen betont sie, „daß er ihr eben unsympathisch sei“ (H, 131). Auch später in der Rückschau auf Ebene der Extradiegeese reflektiert Betty, „daß sie Lenart in der Tat nicht liebte“ (H, 170), wobei sie gleichzeitig „noch einmal den Schwindel, der sie zu jenem Mann niedergerissen hatte wie die Schwerkraft“ (H,

³⁸² Gürtler 1991, S. 166.

³⁸³ Aus feministischer Perspektive zeigt sich für Marti in der Zwiespältigkeit „das typische Dilemma einer heterosexuellen Frau [...], die immer nur einen Teil leben kann, entweder Freiheit oder Zärtlichkeit, entweder Selbständigkeit oder Geborgenheit.“ (Marti 1992, S. 66.) Schon Podgornik hebt die Zentralität des Konfliktes zwischen Anspruch auf Freiheit versus Liebe im Haushoferschen Werk hervor (Vgl. Podgornik, Lotte: *Erinnern und Überleben. Spaltung als weibliche Existenzform bei Marlen Haushofer*. In: Elisabeth Reichart (Hrsg.): *österreichische Dichterinnen*. Salzburg: Otto Müller Verlag 1993, S. 51-78. Hier S. 53). Gürtler bemerkt, dass sich die Zwiespältigkeit durchgängig in den Lebenserinnerungen zeige (vgl. Gürtler 1991, S. 163). Und Frei Gerlach benennt den Zwiespalt als einen Leitbegriff im Prozess der Selbsterkenntnis der weiblichen* Figuren: „Funktionierende Sozialisation bedeutet eine Einübung in Spaltung. Diese lebensprägende Teilung ist den Haushoferschen Frauenfiguren eingeschrieben“ (Frei Gerlach, Franziska: *Gedächtnismodi bei Marlen Haushofer und Anne Duden*. In: Capovilla, Andrea (Hrsg.): *Marlen Haushofer. Texte und Kontexte*. Berlin: Frank & Timme 2022, S. 323-342. Hier S. 326). Markotic hingegen erkennt hierin einen Ausdruck von Melancholie im Sinne von Kristevas Konzeption. Demnach zeigt sich hier der Verlust eines unkonkreten Objektes, der nicht befriedet werden kann und dessen Verlangen auch nicht auf ein anderes Objekt übertragbar ist (vgl. Markotic, Lorraine: *Melancholy and Lost Desire in the Work of Marlen Haushofer*. In: *Modern Austrian Literature* (2008), H. 1, S.65-93. Hier S. 68-74). Übergeordnet entwickelt Markotic dabei die These, dass die Haushoferschen Texte ein Konzept von Melancholie zeigen, welches sie mit Lacan fasst als trauern – sowohl um das Verlangen nach einem verlorenen Objekt, wie auch nach dem Verlangen das das Objekt stiftet (vgl. ebd., S. 75-81).

67) spürte. Wie schon in der Beziehung mit Anton findet sich auch hier heterosexuelle Praxis negativ beschrieben. So bezeichnet Elisabeth den Akt wiederholt als „Überfall“ (H, 144, 145) und „endlose Reihe gleichförmiger Umarmungen“ (H, 170). Auch hier ist die Sexszene im Modus showing beschrieben: „Sogleich, als Lenart mit einem jähen Griff in ihr Haar ihren Kopf zurückgerissen hatte, waren diese vergessengeglaubten Kindergefühle [gruselige Stimmung, F. P.] in ihr erwacht. Mit Liebe jedenfalls hatte das gar nichts zu tun.“ (H, 144) Im Zentrum steht das negative Erleben der Protagonistin, die Nutzung des lexikalischen Feldes sexualisierter Gewalt („jähen Griff“, „Kopf zurückgerissen“) rückt die Erfahrung sogar in den Bereich des Missbrauchs. So reflektiert die Protagonistin beispielsweise nach einer weiteren Zusammenkunft mit Lenart ihren Körper als „Gegenstand, der gar nichts mit ihr zu tun hatte, ein taubes und misshandeltes Stück Fleisch“ (H, 161). Heterosexualität und Gewalt sind damit eingeführt.³⁸⁴ Ebenso wie bei Anton entkoppelt sich Elisabeth beim Sex mit Lenart: „In seinen Armen gelang es ihr, sich selbst vollkommen zu vergessen. Dunkelheit umfing sie, irgendwo lag ihr Körper, von dem sie sich gelöst hatte, auf einem fremden Bett unter dem Gewicht eines fremden Mannes, während sie schwerelos und glücklich in einer großen Stille dahinstarb.“ (H, 158)³⁸⁵ Erneut findet sich das Sich-Entziehen der Hauptfigur fokussiert. Bezeichnenderweise entsteht das Glücksgefühl Elisabeths nicht durch die Intimität mit dem Liebhaber, sondern gerade durch die Lösung aus der heterosexuellen Situation. Gegenstand des telling des letzten sexuellen Aktes ist eine weitere Form der Abspaltung, der Schlaf:

Sie war fast eingeschlafen, als sie plötzlich seine Hand am Hals spürte. Während sich der gewohnte Mechanismus vollzog, spürte sie sogar eine gewisse Schadenfreude darüber, daß ihre törichte Hoffnung jetzt zerstört wurde. Von einer tödlichen Müdigkeit überwältigt, schlief sie ein, noch ehe Lenart von ihr abließ, denn am Morgen konnte sie sich von einem gewissen Moment an nicht erinnern, was geschehen war. (H, 169)

³⁸⁴ Graßmann hingegen argumentiert, dass Elisabeth aufgrund der kalten und körperfeindlichen Erziehung im Kloster keinen Zugang zu Weiblichkeit findet, woraus „ihre als zerstörerisch wahrgenommene sexuelle Beziehung zu Lenart“ (Graßmann 2004, S. 157.) resultiere. „Sinnliche, masochistische Leidenschaft“ (Marti 1992, S. 61) ist es, was für Marti die Bindung Elisabeths zu Lenart prägt. Die Verbindung aus Lust-Schmerz sieht sie in einer Kindheitserfahrung vom Kuhschlachtenden Fleischer (vgl. ebd., S. 61 f.).

³⁸⁵ Einen Zustand der Entfremdung Elisabeths von ihrem Körper stellt hier Choluj fest. Die „paradoxe Erfahrung der Körperlosigkeit bei der körperlichen sexuellen Aktivität weckt in ihr den Todeswunsch.“ (Choluj, Bozena: Probleme mit dem Körper in der deutschen Literatur des 21. Jahrhunderts (Marlen Haushofer, Peter Handke). In: Nicholas Saul, Daniel Steuer, Frank Möbius u. a. (Hrsg.): Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 279- 288. Hier S. 286). Ihr Körper biete „bis zum Ende keinen Schutz.“ (Ebd., S. 287) Strigl argumentiert hingegen, dass die Affäre mit Lenart Elisabeth „Augenblicke heilsamer Selbstvergessenheit beschert“ (Strigl 2000, S. 211), Eros und Thanatos würden im „petite mort“ (ebd., S. 211) eins. Ähnlich argumentiert Venske, die hier psychoanalytisch ein Todesbegehren unterstellt, ohne dies jedoch weiter zu fundieren (vgl. Venske, Regula: »Dieses eine Ziel werde ich erreichen...«. Tod und Utopie bei Marlen Haushofer. In: Renat Berger und Inge Stephan (Hrsg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Köln: Böhlau Verlag 1987, S. 199-214. Hier S. 201). Und auf Venske beziehend, liest Gürtler weibliches Begehren als unerfüllbares, das sich „nur in Bildern des Verströmens, der Auflösung [...] und Auslöschung“ (Gürtler 1991, S. 167) zeige.

In jeder der erzählten heterosexuellen Sexszenen ist die Hauptfigur abwesend. Elisabeths Anlage zur Freiheit manifestiert sich – wie auch in der Szene, in der sie den Maulbeerbaum fixiert, um sich innerlich von Elvira zu lösen – in Form von Dissoziation.

Letztlich empfindet Elisabeth die Affäre mit Lenart als „entsetzliche Sklaverei [...]“. Sie wußte, daß sie sich befreien mußte von dieser Gewalt und daß sie ihren Körper, der daran verloren war, zerstören mußte, um wieder frei zu sein.“ (H, 170 f.) In krasser Konsequenz ihres Freiheitsdrangs unternimmt die Protagonistin einen Selbstmordversuch.³⁸⁶ Die heteronormativen Restriktionen finden sich im Erzähltext nie direkt ausformuliert, zeigen sich aber in voller Drastik im Zeichen des Todes – im Suizidversuch sowie im inszenierten Tod der Protagonistin. Nur die radikale Konsequenz, die Auslöschung, erscheint als möglicher Ausweg aus gesellschaftlichen Erwartungs- und Regelsystemen.³⁸⁷

Nach dem vorgetäuschten Tod und Verlassen der Familie geht die Protagonistin erneut eine Ehe ein. In widersprüchlicher Weise erzeugt ihr Wissen um ihre Zwiespältigkeit aber, dass sie nach Anton „nie wieder eine enge Bindung eingegangen war.“ (H, 174) Der Status der heterosexuellen Beziehung zum Ehemann James ist damit unklar, zumindest nicht als tiefe Liebesbeziehung markiert. Ferner ist die Bindung auch nicht weiter ausgestaltet, sondern es wird lediglich im Modus des telling über das Bestehen der Ehe berichtet, wobei zum Zeitpunkt der Mitteilung James bereits verstorben ist.

Beständig arbeitet der Erzähltext daran, das Autonomiestreben der Protagonistin als dominanten Mechanismus zu etablieren und somit den Aspekt fiktives Wesen der Figur darauf zu funktionalisieren. Immer wieder entzieht sie sich den bestehenden Formationen, nur um sich erneut in Beziehungsnetzen wiederzufinden. Auch am Ende ist die Hauptfigur in einer

³⁸⁶ Den Nichtvollzug des Selbstmords erklärt Venske mit durch Naturerfahrung – Elisabeth geht in den Fluss – entstehende Lebens- und Selbstliebe (vgl. Venske 1987, S. 203). Auch Choluj erkennt die Einmaligkeit der positiven körperlichen Erfahrung im Kontakt mit dem Fluss, welche Elisabeths Überleben sichert (vgl. Choluj 1999, S. 286). Und Marti verweist auf die „Sexualisierung der Natur“ (Marti 1992, S. 67), die es Elisabeth erlaubt, ihre Sinnlichkeit zu erleben und Selbstliebe zu entwickeln (vgl. ebd., S. 67).

³⁸⁷ Venske bezeichnet den vorgetäuschten Tod als „sozialen Freitod“ (Venske 1987, S. 202), der ein Überwinden des alten Lebens samt Rollen ermögliche (vgl. ebd.). Gesten der „Entkörperlichung“ (Tabah, Mireille: Nicht gelebte Weiblichkeit. Töchter und (Ehe-)Frauen in Marlen Haushofers Romanen. In: Anke Bosse und Clemens Ruthner (Hrsg.): »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen u. a.: A. Franke Verlag 2000, S. 177-192. Hier S. 186) oder auch Zerstörung des eigenen Körpers von Haushofers Frauenfiguren liest Tabah mit Elisabeth Bronfen als Befreiungsgeste, um dem Ort der patriarchalen Unterdrückung zu entgehen (vgl. ebd.). Und Frei Gerlach erkennt den Scheintod bei Haushofer als „Existenzmetapher[] für das Überleben in einer unbeweglich gewordenen Ordnung, in die sich die Figuren nach erfolgloser Glückssuche und gescheiterten Ausbruchversuchen ergeben.“ (Frei Gerlach 2022, S. 326 f.) Kunz hingegen liest den Tod vor dem Hintergrund des Erinnerungsmotivs im Roman als gescheiterten – da inszenierten – Versuch, „mit der Vergangenheit abzurechnen, die Vergangenheit in den Griff zu bekommen“ (Kunz, Edith A.: Erinnerungen und Erzählstruktur. Marlen Haushofer und Friederike Mayröcker. In: Anke Bosse und Clemens Ruthner (Hrsg.): »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen u. a.: A. Franke Verlag 2000, S. 311-322. Hier S. 316). Sie argumentiert, dass so lange Betty existiert, Elisabeth nicht sterben kann, was sich an einer Passage am Ende des Romans in einer außergewöhnlichen Erzählstruktur des ungeordneten Erinnerns Bettys zeige (vgl. ebd., S. 316 f.).

Aufbruchsbewegung gezeigt – sie ist im Begriff, ihre ehemalige Heimatstadt zu verlassen. Dies ist jedoch nicht als finale Loslösung von den bestehenden heteronormativen Verhältnissen zu lesen, sondern lediglich als Momentaufnahme in der für sie typischen, beständigen Abfolge von Ausbruch und Regression.³⁸⁸ Die Beziehungsbiografie der Protagonistin ist also maßgeblich durch Freiheitsdrang bedingt – und zwar unabhängig davon, mit welchem Geschlecht sie in Beziehung tritt. Die Erzählung redet damit keiner, wie auch immer gearteten homosexuellen oder heterosexuellen ‚Natur‘ das Wort, sondern exerziert anhand der Hauptfigur durch, wie die Ambivalenz zwischen Beziehungswunsch und Unabhängigkeitsdrang Verhältnisse prägt. Erzählerisch wird die Zwiespältigkeit aufrechterhalten, indem alle Verbindungen der fortlaufenden Pendelbewegung von Annäherung, Abweisung, erneuter Hinwendung etc. unterliegen. Die Unbestimmtheit der Protagonistin ist so eine aktiv immer wieder hergestellte. Das Freiheitsstreben dient als Leitmotiv, anhand dessen Annäherung in Wegbewegung überführt werden kann. Das Verlangen nach Unabhängigkeit zeigt sich dabei über unterschiedliche Ebenen: Körperlich beziehungsweise geistig, wenn sich die Protagonistin in den Beziehungen zu Margot und Käthe auf jeweils eine der Komponenten bezieht, räumlich, wenn Elisabeth sich, wie in Bezug auf Elvira, alternative Umwelten baut oder magisch, wenn sie dissoziiert. Immer wieder verlegt sich die Protagonistin von der beengten Ebene auf eine, die gerade nicht ‚besetzt‘ ist. Erzähltechnisch wird das Autonomiestreben also unterschiedlich erzeugt, bei gleichbleibender Funktion. Als Konsequenz der Gestaltung des Aspekts fiktives Wesen als Autonomiestrebend erscheint die sexuality der Protagonistin nicht festgelegt. Diese spezifische Disposition bringt die unbestimmbare sexuality hervor. Das Freiheitsstreben ist das Zeichen, welches das Begehren der Protagonistin uneindeutig hält.

Im Besonderen steht auch die Hand der Protagonistin in Verbindung zum Drang nach Unabhängigkeit, gleichzeitig werden über diese aber auch heteronormative Strukturen konstruiert. Zunächst findet sich Berührung wiederholt mit Besitz beziehungsweise Zerstörung verquickt. Elisabeth betrauert beispielsweise, dass „sie niemals in die glückliche Lage geriet, die Hand“ (H, 80) nach einem Wachsmädchen auszustrecken, das sie haben möchte, die

³⁸⁸ Auch Kunz verweist darauf, dass die bewegende Erinnerungsnacht ohne Folgen bleibt, die Protagonistin erneut abreist, ohne dass sich aus den neuen Eindrücken Konsequenzen ergeben. Die Textstruktur funktioniert am Ende in seinem Ordnungsmuster (vgl. ebd., S. 317 f.). Für Gürtler zeigt sich aus psychoanalytischer Perspektive im erneuten Aufbruch eine permanente Suche nach einem „Vater-Ersatz“ (Gürtler 1991, S. 167), denn die Szene in der Betty zum Schluss am Grab des Vaters ihr Leben reflektiere, verweise darauf, dass sich diese noch „nicht aus der Abhängigkeit vom symbolischen Vater gelöst“ (ebd.) habe. Da Frauen mit Lacan nie Subjekt werden können, seien die Haushoferscheine Frauenfiguren „ständig auf der Suche nach einem sie beschützenden Ersatzvater/Mann [...]“. Deshalb brechen die Frauen in Marlen Haushofers Texten immer wieder auf und kehren immer an den Anfang zurück.“ (Ebd., S. 168) Marti hingegen deutet aus feministischer Perspektive den Schluss als Öffnung, da Betty am Vatergrab die Schwere von Freiheit reflektiere und schließlich in die Welt gehe und das limitierte Fremdenzimmer nach der erinnerungsreichen Nacht verlässt (vgl. Marti 1992, S. 57 f.).

„Unmöglichkeit, die Dinge, die sie liebte, in Besitz zu nehmen, quälte sie“ (ebd.). Unter anderem bei den Vorbereitungen für Fronleichnam bedeutet für Elisabeth das Berühren von Blumen deren Vernichtung, denn „es wäre nichts als der Tod und Zerstörung übriggeblieben. Man konnte die Schönheit gar nicht zart genug anfassen.“ (ebd.) Auf Ebene der Extradiegesse überkommt Betty beim Anblick der Fotografie Elviras der Drang „zu streicheln und zu töten und gestreichelt und getötet zu werden“ (H, 108). Der Parallelismus stellt die enge Verbindung zwischen Berührung und Zerstörung besonders aus. Konsequenterweise stellen Hände keine Nähe her. Wenn beispielsweise ein Junge „ihre Hand ergriff“ (H, 79) fühlt es sich für Elisabeth an, „als habe er ihr Alaun“ (ebd.) verabreicht. Oder Elisabeth und Anton sehen auf dem Verlobungsbild „ein wenig beklommen aus, so als wüßten sie nicht recht, was sie mit ihren Händen anfangen sollten.“ (H, 125) Besonders hervorgehoben ist die Unmöglichkeit der Protagonistin, andere Frauen anzufassen, wodurch heteronormative Strukturen konstruiert werden. So kann Betty in ihrer Fantasie nicht nach dem Nacken einer anderen Frau greifen und setzt einen Mittelsmann in die Vorstellung ein:

Manchmal im Autobus hinter einer fremden Frau sitzend, glaubte sie zu wissen, was in einem Mann vorging beim Anblick eines schmalen Nackens, in dem sich glänzendes Haar ringelte. Er brauchte nur die Hand auszustrecken nach dieser Lieblichkeit, und die unheilvolle Lawine kam ins Rollen. Es gab so viel glänzende Wimpern, sanft gerundete Wangen, gewölbte Lippen und Schultern, die dazu geschaffen schienen, von einer Männerhand umschlossen zu werden. (H, 77)

Für Elisabeth bleibt nur ein „Verlangen, für das es keine Stillung gab.“ (H, 78) In einer heteronormativen Gesellschaftsordnung darf eine Frau eben keine andere Frau erotisch berühren.³⁸⁹ Diese Limitierung bricht sich in kruden Situationen, in denen die Hand der Protagonistin in überzeichneter Gestik eingesetzt ist. Elisabeth kostet es „große Überwindung, diese [Margits, F. P.] schmale, allzu heiße Hand zu halten, und die gelben, biegsamen Finger verursachten ihr [...] Widerwillen“ (H, 74 f.). Wenn sich Elisabeth Margot dann doch körperlich nähert, geschieht dies als Schlag in deren Gesicht. Auch auf der Maiwanderung greift Elisabeth beim Ausrutschen nicht nach der Lehrerin, sondern nach dem Bäumchen. Und noch Jahre später kann Betty das Bild Elviras nur mit dem „Zeigefinger“ (H, 108) antippen, während sie Antons Bild „mit der Hand“ (H, 125) betastet. Entsprechend der versagenden Körperlichkeit und in Übereinstimmung mit Elisabeths Drang zur Autonomie, greift die Protagonistin am Romanende nicht nach anderen, sondern nach sich selbst. Sie „hob die Linke mit der Rechten hoch und ließ sie auf die Decke zurückfallen. Die Hand war kalt, mager [...]. Darunter lag das Sehnen- und Adergeflecht und wieder darunter, schön und zierlich, die Knochenhand.“ (H,

³⁸⁹ Ähnlich gibt Marti an: „Hier werden die Grenzen weiblicher Begierde ausgemessen, die das Verbot lesbischer Liebe absteckt. Die Protagonistin hat dieses Verbot bereits so stark verinnerlicht, dass aufkommende lesbische Wünsche sogleich unterdrückt und der Hetero-Realität angepasst werden, indem sie schon in Gedanken nur einem Mann zugestanden werden.“ (Marti 1992, S. 70)

178)³⁹⁰ Über das lexikalische Feld Auszehrung („kalt“, „mager“, „zierlich“, „Knochen“) wirkt das, was sie zu fassen bekommt, karg und kläglich. Vor diesem Hintergrund ist auch der Titel *Eine Handvoll Leben*³⁹¹ zu verstehen. Das „rhetorische understatement[], die Beschreibung der Unmöglichkeit eines gelingenden Lebens“³⁹² weist auf die ambivalente Anlage der Hauptfigur, die entsprechend ihrem Freiheitsstreben nur nach sich greifen kann – und das Berührte erweist sich stets als unzureichend. Darüberhinausgehend spielt die Phrase auch auf die Grundsituation der Erzählung an, wonach Betty ihre Biografie entlang von Bildern und Karten erinnert, die sie in der Hand hält.³⁹³

Einen Gegenentwurf zu dieser Limitierung bildet Bettys Sohn Toni, der am Ende des Romans zufrieden mit seiner Ziehmutter im Garten sitzt: „Wenn er die Hand danach ausstreckte, konnte er das Glück einfangen und festhalten.“ (H, 192) Im Gegensatz zur Protagonistin hat ihr Sohn

³⁹⁰ Frei Gerlach verweist bezüglich des Erinnerungsmotivs bei Haushofer darauf, dass das Wissen, welches in der Regel von den weiblichen Gedächtnisträgerinnen erinnert wird, u. a. eines der „leiblichen Konkretisierung [ist]: Es steht buchstäblich für das, was unter die Haut und ins Körperinnere gegangen ist.“ (Frei Gerlach 2022, S. 324) Bettys sezierende Hand-Schau bis zur Knochensubstanz kann vor Gerlachs Ausführungen auch als Sinnbild für die geleistete Erinnerungsarbeit der Nacht gelten.

³⁹¹ Für Gürtler ergeben die erzählten Lebensstationen der Protagonistin die Titelphrase, inklusive Kindheitserinnerungen und Ehebruch, welcher die Hauptfigur schließlich „aus der vorgeschriebenen weiblichen Lebensbahn wirft.“ (Gürtler 1991, S. 163) Capovilla thematisiert intertextuelle Bezüge des Titels, übernimmt Gürtlers Hinweis, die *Eine Handvoll Leben* als Übernahme von Evelyn Waugh's *A Handful of Dust* (1934) erkennt (vgl. Gürtler 2006, S. 225) und setzt den Hinweis hinzu, dass Waugh's Titel wiederum auf eine Zeile aus T. S. Eliots *The Waste Land* verweist. Gemeinsamkeiten zwischen Haushofers und Waugh's Roman erkennt sie in der Aufgabe eines Lebensabschnitts, der Thematisierung einer Ehe sowie dem Namensbezug zwischen Brenda und Tony sowie Betty und Anton/Toni. Weiter überlegt Capovilla, ob „intertextuelle Wegweiser“ von Haushofer gesetzt wurden, um einer Rezeption des Romans als „Frauenliteratur“ (Capovilla 2022, S. 11) entgegenzuwirken. Vgl. auch zum vorangestellten Motto des Romans ebd., S. 11 ff. Seidel verweist darauf, dass „Leben“ zwar die vitale Vokabel der Überschrift ist, diese positive Setzung jedoch sowohl über das vorangestellte Motto von Robert Frost wie auch über die Phrase dann abgeschwächt sei (vgl. Seidel 2006, S. 54 f.). Strigl liest den Titel als Verweis auf ein existentialistisches Programm einer Literatur, die Sinn nur im kurzen Dasein an sich suche. Elisabeths Freiheitsstreben sei neben einer Lebenspraxis auch eine Freiheit jenseits von Religion. „Diese Literatur stellt weder transzendente Geborgenheit in Aussicht noch stiftet sie Sinn.“ (Strigl 2000, S. 216) Bzgl. verworfener Titelideen von Haushofer vgl. u. a. Strigl, Marlen Haushofer 2000, S. 209; auch Seidel, Reduziertes Leben 2006, S. 53.

³⁹² Capovilla 2022, S. 12.

³⁹³ Fliedl verweist darauf, dass Betty sich in ihrer Erinnerungsarbeit im Handlungsverlauf zunehmend von diesem Gedächtnismaterial löst (vgl. Fliedl 2023, S. 198). Auch Kunz erwähnt, dass sich Betty zunehmend von einer sich aktiv erinnernden zu einer passiven, von der Vergangenheit überwältigten Figur entwickle (vgl. Kunz 2000, S. 316) Grugger beschreibt den Vorgang als „Prozess reflexiver Vergegenwärtigung“ und erkennt das Erzählverfahren als häufige Variante im Erinnerungsdiskurs (vgl. Grugger, Helmut: Erzähltheoretische Überlegungen zu Himmel, der nirgendwo endet im Kontext des autobiografischen Schreibens. In: Capovilla, Andrea: »Dabei wäre es möglich gewesen, anders zu leben«. Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Marlen Haushofer. Texte und Kontexte. Berlin: Frank & Timme 2022a, S. 87-105. Hier S. 95). Und Górný behandelt die Bilder als Trigger einer „Flut von bisher verdrängten Zeichen“ (Górný 2022, S. 144). Indem die Dokumente von Käthe, also der Freundin, aufbewahrt werden, erscheint der Vorgang als konfrontative „Intervention einer Anderen“ (ebd., S. 145). Die Bilder dienen als Bindeglied zwischen Bettys Gegenwart und ihren vergangenen Versionen (vgl. ebd.).

die Möglichkeit, sich das zu nehmen, was für seine Zufriedenheit relevant ist.³⁹⁴ Frauenhände sind im patriarchalischen System jedoch eingeschränkt.³⁹⁵

3.2 Fragmentierte Figur

3.2.1 Kritik an Geschlechterstereotypen: Elisabeths Zerfall

Die Protagonistin kritisiert klassische Geschlechter-Stereotype, bringt sie aber gleichzeitig auch hervor. Im Besonderen stellt die Hauptfigur den Habitus des Businessmannes aus. Bei ihrem Mann Anton beispielsweise beobachtet die Protagonistin einen „Verhärtungs- und Verflachungsprozeß [...], der viele Männer mit den Jahren in einen gutgebügelten Anzug verwandelt mit irgendeinem Kopf darauf“ (H, 36 f.). Elisabeth positioniert sich abwertend, wenn sie angibt, dass

fast alle Beschäftigungen der Männer eine Schande seien. Sie fand es lächerlich und traurig, daß ein großer, gesunder Mann an einem Schreibtisch saß und Geschäftsbriefe diktierte, statt irgend etwas Wirkliches zu tun: selber einen Nagel zu schmieden, Bäume zu pflanzen oder wenigstens irgend etwas Vernünftiges zu erfinden. (H, 129)

Dem Typ des Geschäftsmannes setzt die Protagonistin dabei eine ebenso klischeehafte Konzeption von Männlichkeit entgegen, wenn sie traditionelle Männerberufe wie Schmied, Gärtner oder Ingenieur als Alternativen aufruft. Männer produzieren dabei eine eigene gehaltlose Sprache, die aus „unfruchtbaren Debatten“, „Spiel mit Wörtern und Begriffen“ sowie „Propagandareden“ (H, 137) besteht. Auch bezüglich ihres Vaters fiel ihr „kein einziger Satz aus seinem Mund [...] ein, den nicht auch jeder andere unzählige Male in seinem Leben sagte.“ (H, 185) Darüber hinaus ärgert sie sich über den „Ton, in dem erwachsene Männer zu Kindern, Frauen und Schwachsinnigen zu reden pflegen“ (H, 130). Die Sprache der Männer erzeugt also eine Hierarchie. In einer Umkehrbewegung wendet die Protagonistin die gleiche Sprach-Methode der Herabwürdigung gegen die Geschäftspartner ihres Mannes an, denn „sie mußte das Verlangen unterdrücken, diese bedeutenden Köpfe zu streicheln und zu murmeln: ist ja schon gut, ihr habt das sehr schön gesagt, wirklich sehr schön...“ (H, 129). Allerdings kann Elisabeth eben nur in ihrer Imagination zu den Männern im Kinderton reden, die Hierarchie

³⁹⁴ Auch Marti bemerkt, dass in eben dem Alter, in dem Toni jetzt ist und in dem ihm die Welt zu Füßen liegt, Elisabeth war, als sie unglücklich aus den familiären Zusammenhängen ausbricht, „um ihren eigenen Zugang zur Welt zu suchen.“ (Marti 1992, S. 54)

³⁹⁵ Anhand einer anderen Szene am Romanende, in der Betty nur zögerlich ihre Hand auf eine rote Frucht legen kann, argumentiert Graßmann ähnlich: als Folge bürgerlich-patriarchaler Rollenmuster „versagt sich [Betty] den Genuß des Zupackens“ (Graßmann 2004, S. 158).

nicht offen umkehren.³⁹⁶ Indem die Protagonistin das Verhältnis zwischen Mann und Frau mit dem Verhältnis zwischen Herr und Sklave gleichsetzt, übt sie starke Kritik an der Geschlechterhierarchie. Frisch verheiratet

wußte sie noch nicht, daß ein Sklave die Sprache seines Herrn verstehen und sprechen muß, wenn er sich einigermaßen in dieser Welt behaupten will. Erst viel später begriff sie und fing an, sich alles anzueignen, worüber man mit Männern reden konnte. [...] Sie kam in den Geruch, eine Frau zu sein, mit der man wie zu einem Mann reden konnte, und von dieser Zeit an waren ihre Unternehmungen von einigem Erfolg gekrönt. (H, 128)

Die Protagonistin ist der Männer-Sprache mit ihrer Hierarchisierung nicht einfach nur ausgeliefert, sondern sie kann sich die männlichen Codes aneignen³⁹⁷ und so ihre soziale und wirtschaftliche Stellung verbessern. Über die Hauptfigur wird so auf Erlernbarkeit von Geschlechtercodes und damit indirekt auf Performativität von gender verwiesen.

Die Protagonistin kritisiert jedoch nicht nur stereotype Männlichkeit, sondern lehnt auch konventionelle Vorstellungen von Weiblichkeit ab – bringt diese wiederum aber auch hervor. So perpetuiert die Hauptfigur Ideen von polarer Zweigeschlechtlichkeit, wenn sie bemerkt,

wie die eine Hälfte der Menschheit heimlich, aber unbeirrbar alles sabotierte, was der anderen Hälfte so unendlich wichtig erscheint. Keinesfalls aber wünschte sie in einer weiblichen Welt der Nützlichkeit und Vernunft zu leben, in der es zwar keine gigantischen Kriege, keinen Hunger, aber auch nichts mehr zu lachen gäbe. (H, 129)

Elisabeth konzipiert Männer damit als destruktiv-humoristische und im Gegensatz dazu Frauen als karitative Kraft. An anderer Stelle gibt die Protagonistin an, dass sie sich unwohl fühlt „zwischen Frauen, die ihr Haar färbten, die Linien ihrer Brauen zerstörten und den Körpergeruch barbarisch mit Parfum überdeckten.“ (H, 103) Die performative Ausstellung von Weiblichkeit missfällt ihr. Auch ärgert sie sich, wenn Anton ihr Verhalten über weibliche Stereotype erklärt:

Aufs heftigste gereizt gegen Worte wie unsachlich oder unlogisch, wurde sie wütend [...]. Toni sagte auch nichts mehr, offenbar überlegte er, ob sie einen körperlichen Anlaß zu diesem Ausbruch haben könnte, und Elisabeth ärgerte sich neuerdings, weil ihm nie in den Sinn kam, sie könne auch andere als nur biologische Gründe für ihre schlechte Laune haben. (H, 131)

Antons misogynen Perzeption, dem Vorwurf von Irrationalität oder Emotionalität durch den Menstruationszyklus, hat die Protagonistin dann aber auch nur das stereotype Bild der Hysterikerin entgegenzusetzen. Sie sieht „sich selbst mit verwirrtem Haar, die Augen voll Tränen, in der Unterwäsche vor dem Bett stehen [...], verstummte plötzlich, beschämt und erschreckt.“ (Ebd.) Offen bleibt, ob sich Elisabeth geniert, weil sie in dem Moment realisiert, dass sie gerade dem Klischee entspricht, oder weil sie den Vorwürfen ihres Mannes lediglich

³⁹⁶ Graßmann weist auf für Haushofersche Frauenfiguren typischen „stumme[n] Protest“ gegen patriarchalische Dominanzverhältnisse hin, „er spielt sich in ihnen selbst ab, sie äußern ihren Widerspruch nicht.“ (Ebd., S. 152)

³⁹⁷ Strigl führt Simone de Beauvoirs Ausführungen als Grundlage für die Aneignung des Männerjargons bei Haushofer an (vgl. Strigl 2000, S. 214).

einen stereotypen Blick auf sich selbst entgegenzusetzen hat. Für letztere Interpretation spricht, dass Vorstellungen idealisierter Weiblichkeit nicht mit der Figur der Protagonistin übereinstimmen. Für die Rolle der Hausfrau ist sie ungeeignet, „man ließ durchblicken, daß sie ohnedies nichts davon verstehe“ (H, 119), auch „zeigte Elisabeth wenig Neigung dazu, sie arbeitete viel lieber an der frischen Luft und lernte alles, was ihr Vater selbst vom Garten verstand“ (H, 124). Wenn sie sich dann als Ehefrau und Mutter versucht, ist sie „ganz ohne befriedigende Arbeit.“ (H, 136) Und sie „sah nichts vor sich, als eine Reihe von Jahren, die sie in einem nutzlosen, leeren und nichtswürdigen Leben verbrachte.“ (H, 155) Ihre Zukunft in der traditionellen Rolle abschätzend, entwirft Elisabeth sich als eine „von den vielen Frauen, deren Wille gebrochen ist und die gar nicht mehr wirklich sind.“ (H, 139)³⁹⁸ Das Vortäuschen ihres Todes³⁹⁹ rechtfertigt Betty mit fehlender Passung zum konventionellen Weiblichkeitsbild, „es gab keinen Zweifel, daß Käthe eine weitaus bessere Gattin und Mutter war, als es Elisabeth jemals hätte sein können.“ (H, 143)⁴⁰⁰

Auf narratologischer Ebene ist ein Reflex auf die fehlende Passung zu heteronormativen Frauenbildern die momenthafte Fragmentierung der Figur. Reflektiert Elisabeth zunächst noch ihr häusliches Leben als entfremdet, die „seidene Steppdecke, der Toilettentisch, die Kleider im Kasten, alles gehörte nicht ihr, sondern einer ganz anderen“ (H, 134), spaltet sich die Protagonistin auf, als sie auf Antons Party die bürgerliche Ehefrau und Gastgeberin mimen soll:

Sie fühlte ein ganz unpersönliches Mitleid mit der weinenden Frau und flüsterte etwas Tröstendes, während sie sich das Gesicht abtrocknete. Gleichzeitig stand hinter ihr eine dritte Elisabeth und betrachtete fast ein wenig belustigt die Weinende und die Flüsternde und dachte: nur kein Theater, meine Lieben. Dann flossen die drei ineinander [...] Elisabeth, jetzt wieder eine einzige Person [...]. (H, 146)

Sich im Spiegel beschauend, teilt sich die Hauptfigur in die Verzweifelte, die Tröstende sowie die Mahnerin. In einer anderen Spiegelschau erzeugt Elisabeth das Bild einer Fremden: „[D]ie Frau hinter ihren Augen war krank, verzweifelt und zu allem fähig.“ (H, 148) Und schließlich befindet sich die Figur in Auflösung: „Es gab kein innen und kein Außen mehr, keine Grenze,

³⁹⁸ Haushofers Frauenfiguren „treiben ihren Ausschluß aus der Gesellschaft aufs Äußerste, indem sie sich in den entfremdenden Haus- und Familienpflichten radikal einkern. Melancholie, Depression und Selbstmordtendenzen sind die unvermeidlichen Folgen“ (Tabah 2000, S. 186). Das Leeregefühl ist nach Tabahs psychoanalytischer Lektüre ein Marker, der darauf verweist, dass diese Figuren sich wissend „um die Sinnlosigkeit und die Unaufrichtigkeit ihrer Unterwerfung unter den patriarchalischen Geschlechtsrollenzwang“ (ebd., S. 182 f.) begeben.

³⁹⁹ Seidel verweist darauf, dass sich diese Normverstöße der Protagonistin durch den fingierten Tod heimlich vollziehen, Elisabeth keine offene Konfrontation bspw. mit Anton provoziert und die gesellschaftlichen Strukturen unangetastet bleiben (vgl. Seidel 2006, S. 55 f.). Weiter argumentiert sie, dass der Text mit Lotmanns Sujet-Begriff kein Ereignis aufweise – da die Normverstöße nicht von Figuren der erzählten Welt erkannt werden – und spricht daher von „reduzierter [...] Ereignishaftigkeit“ (ebd., S. 58; vgl. auch S. 56 ff.). Angemerkt werden muss hier, dass Seidel in ihrer Analyse die Ebene der sexuality fast vollständig ausklammert und diese nicht in ihrer Betrachtung der Normverstöße und damit bezüglich Ereignishaftigkeit berücksichtigt.

⁴⁰⁰ Fliedl sieht in der Klostererziehung, die Elisabeth – und in der Folge auch Betty – immer wieder frösteln macht und in ihr Kälte erzeugt, einen Grund, weswegen Elisabeth schließlich ihre Familie verlassen kann (vgl. Fliedl 2023, S. 199).

die sie von den Bettlern und schmutzigen Gassenkindern trennte. Elisabeth war durchlässig geworden, und alle Welt durchströmte sie.“ (H, 159) Zerfall fungiert dabei als Ausdruck einer Problemstelle⁴⁰¹, die Protagonistin kann in Formen konventioneller Weiblichkeit nicht bestehen. Generell begreift die Protagonistin Frau-sein als „Schicksal“ (H, 68). Reflexionen der Hauptfigur verdeutlichen, worin diese Situation besteht. Ihre „Lage“ (H, 116) beschreibt sie als auf Männer festgelegt und von Männern dominiert. Denn „ihr Vater würde ihr doch niemals erlauben, einen Milchmann oder Straßenkehrer zu heiraten“ (H, 117), also diesbezüglich eine eigene Entscheidung zu treffen. Und sie schaudert beim Gedanken „an das Elend tausender gegen ihren Willen verheirateter Frauen der vergangenen Jahrhunderte.“ (H, 118) Wenn Elisabeth die Handelsschule besuchen möchte, muss sie den Vater um Erlaubnis bitten. Als unverheiratete Tochter ist Elisabeth ihrem Vater unterstellt. Selbst wenn sie sich Chancen ausmalt, dem Vorstand „wahrscheinlich [...] die Erlaubnis abzuschmeicheln“ (H, 124), hätte sie sich „niemals, solange er am Leben war, [...] aus dem freiwilligen Gehorsam gegen ihn begeben. Damals, vor zwanzig Jahren, war sie froh gewesen, ihn tot zu wissen.“ (H, 186) In paradoxer Verschränkung theoretisiert sie ihre Unterordnung zwar als selbstgewählte, letztlich ist die praktische Freiheit der Protagonistin dennoch an den Tod des Vaters gebunden.⁴⁰² Dies stellt die anhaltende Wirkmacht patriarchalischer Machtstrukturen aus. Nachdem sich die Hauptfigur dann durch ihren vorgetäuschten Tod aus den heteronormativen familiären Zusammenhängen löst und im Zug flüchtet⁴⁰³,

bemerkte sie, daß ihr Gegenüber sie begehrt anstarrte, und sie begriff, daß sie endlich allein war. Es gab keinen Vater, Gatten oder Freund, der sie schützen konnte. Sie saß nicht mehr im Schoß der Familie, eingesperrt, aber behütet und geliebt. Die Freiheit starrte ihr entgegen aus kalten, lüsternen Augen dieses fremden Mannes. (H, 176)

Der objektivierende Blick ist ein doppelter: Zum einen fungiert er als Anzeiger dafür, dass sich die Protagonistin aus den patriarchalischen Nahverhältnissen der Familie gelöst hat. Zum

⁴⁰¹ Ähnlich erkennt Choluj „körperlichen Protest“ (Choluj 1999, S. 284), wenn sich Elisabeths Körper – nachdem sie nach der gelösten Verlobung zurück zu ihren Eltern geht – verformt (vgl. ebd., S. 284). Margaret Littler liest diese Auflösung individueller Identität mit Irigaray als Expansionsgeste eines Willens zum Mehr und damit Ausdruck weiblichen Begehrens (vgl. Littler, Margaret: *The Cost of Loving: Love, Desire, and Subjectivity in the Work of Marlen Haushofer*. In: Allyson Fiddler (Hrsg.): »Other« Austrians. Post – 1945 Austrian Women's Writing. Bern: Peter Lang 1998, S. 211-224. Hier S. 213).

⁴⁰² Auch Marti argumentiert, dass die Protagonistin dennoch auf die „väterlichen Wertmaßstäbe[]“ (Marti 1992, S. 73) bezogen bleibt, was sich in deren erneuter Heirat zeige (vgl. ebd.). Aus psychoanalytischer Perspektive zu Vater-Töchtern bei Haushofer vgl. Tabah 2000.

⁴⁰³ Der Zeitpunkt, zu dem Elisabeth ihre Familie verlässt, kann auf das Jahr 1933 datiert werden. Seidel arbeitet heraus, dass der Aufbruch damit genau in dem historischen Kontext verortet ist, in dem die Etablierung des Austrofaschismus erfolgt. Dies erkennt sie als „auffällige Koinzidenz“ in einem „auffällig unpolitisch gehalten[en]“ (Seidel 2006, S. 44) Text. Weiter verweist sie darauf, dass der Roman ausreichend explizite Motivierung für den weiten Weggang Elisabeths nach England vermissen lässt und schlägt für diese Lücke die über die Jahreszahl implizit angedeutete politische Situation der nahenden Katastrophe vor (vgl. ebd.).

anderen beinhaltet er eine erneute Ermächtigung, nun des fremden Mannes, über sie. So wird an der Hauptfigur exemplarisch die Gewalt hegemonialer Männlichkeit sichtbar.

Die Selbstcharakterisierung der Hauptfigur ist damit maßgeblich durch Inkohärenzen und Brüche geprägt. Elisabeth problematisiert stereotype gender-Performanz, setzt dem aber wiederum Klischees entgegen, wodurch sie ihre eigene Kritik unterläuft. Durch ihre charakteristische Zwiespältigkeit beziehungsweise ihren Freiheitsdrang ist sie auf Ambivalenzen festgelegt, was sich in Widersprüchen zwischen ihrem Denken, Reden und Handeln zeigt. Insbesondere sind hier auch die dissoziativen Bewegungen anzuführen.

3.2.2 Sprachliche Verstrickungen: Lieserl/Elisabeth/Betty und ihre „Freundinnen“

Ebenso produziert die Erzählinstanz die Hauptfigur als fragmentiert und unterstützt deren queere Anlage. Beispielsweise greift sie auf drei unterschiedliche Namensvarianten zurück, um auf verschiedene Lebensabschnitte (Kindheit, Adoleszenz und mittleres Alter) zu verweisen. Hierdurch ist der Protagonistin Prozesshaftigkeit eingeschrieben und die Struktur verweist auf „Entwicklungsstufen und Lebensphasen“ sowie „Identitätsbrüche“.⁴⁰⁴ Schon Fliedl arbeitet heraus, dass „Betty einerseits als distanzierte Beobachterin ihres vergangenen Selbst“ agiert. „Andererseits teilen sich vor allem körperliche Empfindungen des Kindes der jungen Erwachsenen via Gedächtnis in die Figurengegenwart mit“.⁴⁰⁵ Diese Feststellung lässt sich erweitern, denn die Nutzung der Namensvarianten ermöglicht es, die Hauptfigur als drei verschiedene Figuren zu lesen. Im Besonderen dann, wenn die Erzählinstanz die Namensreferenten als getrennte Figuren zueinander in Beziehung setzt. So lässt die „Abscheu der kleinen Elisabeth gegen ihr Schuhwerk [...] Betty die Zehen krümmen.“ (H, 59) Oder „Betty erinnerte sich nicht an das Ende dieser Szene, aber in der folgenden Zeit mußte in Elisabeth der Entschluß gereift sein, sich zu befreien.“ (H, 108) In wenigen Textstellen findet sich diese Trennung unterlaufen und die Hauptfigur dadurch als eine Figur mit verschiedenen Lebensphasen konzeptualisiert. Zum Beispiel verweist die Erzählinstanz über einen analeptischen Kommentar mit dem Namen der älteren Figur auf die jüngere: „Einmal war es

⁴⁰⁴ (Fliedl, 2023, S. 199) Kunz liest die unterschiedlichen Namensformen als Strategie der Distanzierung der Vergangenheit (vgl. Kunz 2000, S. 316). Und Seidel erkennt darin „ein Verhältnis von Fremdheit und Nicht-Identität zum erinnerten Subjekt“ (Seidel 2006, S. 42), betont jedoch, dass obzwar diese Erzählstrategie „den Eindruck problematischer diachroner Identität“ erzeuge, es sich jedoch eben einfach um Namensvarianten handle (vgl. ebd.).

⁴⁰⁵ (Fliedl 2023, S. 199) Graßmann argumentiert ähnlich. Für sie „verschmilzt Betty [...] völlig mit der erinnerten Figur; deren Erlebnisse, optische und visuelle Eindrücke, Gerüche und körperliche Empfindungen werden in der Erinnerung der Romanfigur für sie körperlich nachfühlbar“ (Graßmann 2004, S. 154).

Bettys Kummer gewesen, keinen Zutritt zu dieser fremden Welt [Elisabeths Leben als Ehefrau und Mutter, F. P.] zu finden.“ (H, 27) Ebenso „erinnerte sich Betty, einem dünnen, gefräßigen Mädchen eine Woche lang ihr Jausenbrot überlassen zu haben“ (H, 77). Weiter ist anzumerken, dass die Erzählsituation⁴⁰⁶ innerhalb des am Anfang und am Ende extradiegetisch-heterodiegetischen Rahmens in der Weise überstrukturiert ist, als die dominante interne Fokalisierung bei rückwendigem Erzählen – aus der Perspektive der älteren Frau Betty, ohne diese jedoch zu markieren⁴⁰⁷ – es ermöglicht, innenperspektivisch zu erzählen, ohne jemals ich sagen zu müssen, ohne sich jemals direkt zu bekennen. „Indem das Dargestellte von einer Erzählinstanz bestimmt wird, ist es möglich, Vergangenheits- und Gegenwartsebene zu trennen und gleichberechtigt nebeneinanderzustellen. In einem Bericht in der ersten Person würden Gegenwart und Vergangenheit, zumindest teilweise, im Ich verschmelzen.“⁴⁰⁸ Immer ist Distanz in die biografische Erzählung eingetragen.

Darüber hinaus erfolgt trotz Nullfokalisierung keine Einordnung beziehungsweise Festlegung der sexuality der Protagonistin durch die Erzählfunktion. Stattdessen greift diese auf uneindeutige Vokabeln zurück, um die homosexuellen Verhältnisse der Hauptfigur zu benennen. Beispielsweise ist die Rede von „Mädchen“, denen sich Elisabeth „zuwandte“ und einem „kleinen Seitensprung“ (H, 76). Während der erste Begriff asexuell belegt ist, weist der zweite eine doppelte Konnotation auf und kann sowohl platonisch wie auch romantisch verstanden werden. Indem die ersten beiden Begrifflichkeiten nicht sexuell gelesen werden können, wird das eindeutig amouröse Konnotat von „Seitensprung“ abgeschwächt – gleichzeitig lädt dessen sexuelle Bedeutung aber wiederum die ersten beiden Begriffe erotisch auf. Die gleiche Zirkelbewegung vollzieht sich, wenn die Erzählinstanz berichtet, dass Elisabeth das Jahr „wie ein Mann zwischen zwei Frauen“ (H, 74) verbringt. Da Elisabeth kein Mann ist, findet sich die Konstellation zwischen zwei Frauen zu sein, desexualisiert. Weil Elisabeth aber mit einem Mann zwischen zwei Frauen vergleichbar ist, wird Elisabeths Position eben gerade sexuell aufgeladen. Letztlich vermeidet die Erzählinstanz über die Kreisbewegung die sexuality der Hauptfigur festzulegen und hält sie unbestimmbar.

Ganz anders Margot. Zunächst ist festzustellen, dass der Text keine intersubjektive Perspektive auf die Hauptfigur etabliert; Äußerungen anderer Figuren über Elisabeth sind selten. Vor dem Hintergrund stechen die wenigen Fremdcharakterisierungen besonders hervor – allen voran Margots Beiträge, die maßgeblich das homosexuelle Begehren der Protagonistin mitentwerfen.

⁴⁰⁶ Zu Erzählsituation vgl. auch Seidel 2006, S. 40-43.

⁴⁰⁷ Vgl. Kunz 2000, S. 314.

⁴⁰⁸ (Ebd., S. 316) Und Graßmann liest den Gebrauch der Personalpronomina in 3. Person als Fremdheitsmarker (vgl. Graßmann 2004, S. 153).

Zu beachten ist, dass es sich bei ihrem Blick auf die Hauptfigur um eine spezifische Perspektive handelt, denn sie ist in Elisabeth verliebt. Beim großen Streit wirft Margot Elisabeth vor, „mehrere Freundinnen zu haben“ (H, 89). Die Protagonistin verteidigt sich daraufhin, „es sei doch nicht verboten, mit jeder von ihnen freundlich zu sein.“ (Ebd.) Zentral ist, dass Margots Erwiderung darauf in der seltenen Form der direkten Rede erfolgt. Sie ist mit Elisabeths Antwort nicht zufrieden: „»Du verstehst mich recht gut«, sagte sie“ (ebd.). Die Nebenfigur bietet einen deutlichen Hinweis, wie die doppeldeutige Rede von der Freundschaft – die zwischen platonischer und romantischer Verbindung changiert – aufzulösen ist: nämlich nicht im Sinne der Replik der Hauptfigur, die mit dem Verweis auf ein bloßes „freundlich sein“ versucht, sich gegen die Anklage der Mitschülerinnen zu verteidigen. Margots Kommentar macht deutlich, dass sowohl ihr als auch der Protagonistin die homosexuelle Komponente in Elisabeths Verbindungen zu den Schülerinnen durchaus bewusst ist. Generell wird so das im Text verwendete lexikalische Feld Freundschaft, mit dem die Verhältnisse der Protagonistin zu Mitschülerinnen und einigen Frauen bezeichnet werden, als sexualisiert lesbar. Bezüglich des Artefakt-Aspekts der Figur ist also neben der Selbstcharakterisierung und dem Einsatz der Erzählinstanz auch die Fremdcharakterisierung auf die nicht-heteronormative sexuality Elisabeths funktionalisiert. Durch Margots Bemerkung bietet der Text einen Lektüreschlüssel für verborgene Bedeutungen auf sprachlicher Ebene.

3.3 Verschränkte Dreierkonstellationen und Queering: Käthe, Anton und Elisabeth

Generell sind zentrale Nebenfiguren auf die sexuality der Protagonistin bezogen. Und das Figurentableau, in dem sie verortet ist, trägt maßgeblich zur Uneindeutigkeit ihrer sexuality bei. Genauer steht Elisabeth in wechselnden Dreierverbindungen, die sich spiegeln, kontrastieren und verschränken und so queere Relationen erzeugen. Margot, eingeführt als „Außenseiter“ (H, 72), erscheint ausschließlich auf die Hauptfigur bezogen, zumindest finden sich keine anderweitigen Hinweise vermittelt, damit ist sie als lesbische Figur⁴⁰⁹ lesbar. Sie ist eifersüchtig auf Käthe und leidet darunter, abgewiesen zu werden. In einer Szene beispielsweise steht sie nachts vor Elisabeths Bett und weil Elisabeth „nicht wußte, was Margot von ihr wollte“ (H, 75), verzieht diese sich „trotlos“ (ebd.). In Reaktion auf die Frustration kommt es nach den Ferien

⁴⁰⁹ Marti bezeichnet Margot als „einzige lesbische Figur in Marlen Haushofers gesamtem Werk.“ (Marti 1992, S. 52)

zu einer „Änderung“ (H, 94) in Margots Verhalten, sie „hatte offenbar ihre Leidenschaft von Elisabeth abgewandt und suchte ihre eigenen, ein wenig unheimlichen Wege“ (ebd.) in Askese. Dieser religiöse Leidensweg erscheint als Reflex auf ihr unerfülltes homosexuelles Begehren.⁴¹⁰ Denn in Referenz- beziehungsweise Spiegelsituationen wird Margots Leidenschaft gegenüber Elisabeth mit ihrem Fanatismus überblendet. Kommt es in der Schlafsaalszene nicht zu Sex, inszeniert Margot eine surrogatartige Ersatzhandlung: Sie richtet Elisabeths und ihr „Lager für die große Glückseligkeit [...] was Margot so die Augen verdrehen ließ und ihre Stimme zu einem inbrünstigen Flüstern senkte.“ (H, 95) Anstelle von gemeinsamer sexueller Praxis tritt die geteilte Kasteiung, in der sich beide Mädchen in das jeweils eigene Schlafgemach, präpariert mit spitzen Steinen, legen.⁴¹¹ Wirft Margot Elisabeth beim großen Streit vor, „wie ein Gift“ (H, 90) zu wirken, erscheint Margot in ihrem religiösen Eifer zunehmend „wie ein Süchtiger, dem man sein Gift entzogen hatte.“ (H, 100) Und gibt Margot zu Beginn an, dass sie wegen Elisabeth sterben könnte, führt die Isolation von der Geliebten und der zunehmende Fanatismus tatsächlich zum Selbstmord.⁴¹² Die Nebenfigur verkörpert damit eine problematische Verschränkung von religiösem Eifer und unbefriedigtem homosexuellem Begehren. Margots Entbehrung ist dabei über eine Titelreferenz im Roman betont. *Eine Handvoll Leben* findet sich im Text explizit variiert, die Rede ist von Margots Körper als „eine Handvoll Knochen, Sehnen, Haut und Haar.“ (H, 73) Der Verweis auf eine Biografie in Mangel und Knappheit beziehen sich somit auch auf Margot. Ihr Schicksal

⁴¹⁰ Neelsen hingegen liest Margots Weg der Selbstkasteiung als Konsequenz ihres christlichen Glaubens, führt hierfür jedoch keine genaueren Belege an (vgl. Neelsen 2022, S. 68).

⁴¹¹ Hier scheint Neelsens Argumentation übertragbar, die eine andere Kasteiungs-Szene – Margot schlägt sich mit Brennesseln – mit öko-sexuellen Experimenten assoziiert (vgl. ebd.).

⁴¹² Marti verweist darauf, dass es sich beim Selbstmord von lesbisch gelesenen Figuren um eine literarische Konvention handelt. Darüber hinaus stellt sie Fragen nach autobiografischen Referenzen und Haushofers eigenen Abtrennungen lesbischen Begehrens (vgl. Marti 1992, S. 59). Nicht als Resultat des nicht erfüllten Begehrens, sondern als Folge des homosexuellen Begehrens erscheint für Górný Maras Tod: „[S]ie ist das lesbische Mädchen, das Selbstmord begeht. Somit wird gezeigt, dass das Lesbisch-Sein zu Dissoziation und Zerfall des Subjekts führt.“ (Górný 2022, S. 153) Dem Argument beigestellt werden kann, dass dann an der Hauptfigur Dissoziations- und Fragmentierungsbewegungen gerade nicht durch homosexuelle, sondern heterosexuelle sowie heteronormative Strukturen eingetragen werden. Zerfallsbewegungen im Text erscheinen damit als Reflex generell auf konventionalisierte Strukturen, die Homosexualität verunmöglichen und Heterosexualität als Norm setzen. Ähnlich wie Górný vermerkt auch Puhlfürst, dass Margots Selbstmord daraus resultieren, dass diese „offensichtlich ihr Lesbischsein nicht akzeptieren“ (Puhlfürst 2002, S. 187) könne. Littler macht darauf aufmerksam, dass über die zeitliche Verbindung von Maras Selbstmord und Elisabeths Verlobung mit Anton eine Verquickung von „socially sanctioned female identity and the obliteration of female desire“ bestünde (vgl. Littler 1998, S. 212 f.). Tabah sieht im Selbstmord Margots ein „extremes Beispiel für die Verleugnung der eigenen Weiblichkeit“ (Tabah 2000, S. 187), einen Akt der Befreiung vom Körper als Versuch, sich von aufgezwungenen patriarchalischen Rollenbildern zu lösen (vgl. ebd., S. 186 f.). Seidel hingegen sieht den Selbstmord lediglich als „implizite Kritik an der katholischen Ideologie“ (Seidel 2006, S. 49) und setzt einen Hinweis auf fehlenden Freundschaftsdienst Elisabeths, da diese Margots Briefe unbeantwortet lässt (vgl. ebd.). Ähnlich verweist Strigel darauf, dass bezüglich des Todes Margots politische Aspekte ausgespart sind und stattdessen über das Motiv des Verrats die „individuellen Schuldfrage“ (Strigel 2000, S. 100) gestellt wird, indem Elisabeths Briefversäumnis thematisiert ist (vgl. ebd.).

aufgrund des nicht realisierten homosexuellen Begehrens erhält nicht zuletzt hierdurch eine zentrale Stellung.

Käthe, „viel robuster“ (H, 76) als Margot, ist ebenfalls stark auf Elisabeth bezogen. Auch sie ist eifersüchtig, leidet darunter, von Elisabeth abgewiesen zu werden und durchläuft in den Sommerferien eine „Veränderung“ (H, 93). Im Gegensatz zu Margot jedoch besteht der Wandel Käthes nicht im Versuch, Begehren zu überwinden, sondern sie zeigt – wenn auch beschränktes – heterosexuelles Interesse. Käthe ist nun „freundlich und kameradschaftlich, [...] voll heimlicher Zufriedenheit“ (ebd.) über ihre Verlobung, die allerdings mehr einer inoffiziellen Brieffreundschaft gleicht. Mittels Kontrastierung der Veränderungen der beiden Nebenfiguren erscheinen die unterschiedlichen Entwicklungen – religiöser Fanatismus versus heterosexuelle Schwärmerei – als alternative Möglichkeiten im Umgang mit unerfülltem homosexuellem Begehren. Als Erwachsene begibt sich Käthe in eine heterosexuelle Ehe, wenn sie nach Elisabeths vorgetäuschten Tod die Rolle ihrer Freundin einnimmt und deren Mann Anton heiratet. Dies kann auch als maximale Verschränkung mit Elisabeth gelesen werden. Im Gegensatz zu Margot erscheint Käthes sexuality damit nicht eindeutig.⁴¹³

Mit Elvira ist eine weitere Figur der Klosterzeit aufgerufen, die jedoch außerhalb der Dreierkonstellation steht. Generell ist sie nur schwach konturiert beziehungsweise lediglich insoweit ausgestaltet, wie sie dazu beiträgt, von Elisabeths homosexuellem Begehren zu erzählen. Damit ist die Nebenfigur auf die sexuality der Protagonistin funktionalisiert. In Kontrast zu Margot und Käthe wirbt Elvira nicht um Elisabeth, sondern lässt sich zunehmend auf die Protagonistin ein. Zunächst ist Elisabeths Verliebtheit in sie „offenbar eine kleine Abwechslung im langweiligen Schulbetrieb“ (H, 106), dann jedoch „standen sie Aug in Aug und keine wußte mehr, was sie sagte.“ (H, 107) Und beim Wanderausflug kommt es zu körperlicher Nähe. Die sexuality Elviras bleibt uneindeutig, eine Option auf Homosexualität ist deutlich gesetzt. Die Zusammenschau der Nebenfiguren mit der Protagonistin eröffnet ein Spektrum nicht-heteronormativen Begehrens,⁴¹⁴ wodurch die Kategorie sexuality an sich kompliziert wird.

⁴¹³ Gürtler, die nicht weiter auf die homosexuellen bzw. queeren Elemente in Käthes Begehren eingeht, liest Käthe als Verbündete der androzentrischen Ordnung, die sich nach dem Tod Antons freue und sich ihrer Bequemlichkeit hingeben könne (vgl. Gürtler 1991, S. 163). Marti aus feministischer Perspektive, etikettiert Käthe als Heterosexuelle, obwohl sie die lesbische Werbung um Elisabeth erkennt (vgl. Marti 1992, S. 56).

⁴¹⁴ Seidel, die in ihrer narratologischen Analyse den Aspekt von sexuality ausspart, stellt auf den Kontrast zwischen Margot als intellektuelle religiöse Eiferin und Käthe als pragmatisch-bequeme Frau ab und erkennt diese Konzeptionen als opponierende Modelle von Weiblichkeit, wobei Elisabeth/Betty ein Hybrid aus beiden Lebensentwürfen bilde (vgl. Seidel 2006, S. 48 ff.).

Mit Ende der Internatszeit wird die homosexuelle Dreierkonstellation von einer heterosexuellen abgelöst.⁴¹⁵ Anton und Lenart werden ausschließlich in Verbindung mit Elisabeth vermittelt, wodurch sie heterosexuell erscheinen, anderweitige Hinweise finden sich zumindest nicht. Dabei wirkt ihr gender über stereotype Männlichkeit inszeniert. Anton „schien nicht anders zu sein als alle Männer.“ (H, 130) Er verkörpert den Typus des Patriarchen als Familienoberhaupt und Geschäftsmann – jenen Typus, den Elisabeth ablehnt. Beispielsweise verhandelt er mit „Mokka und Kognak über geschäftliche Dinge“ (H, 128) und sein Sohn ist für ihn der „Stammhalter“ (H, 162), dem das „Vermögen [...] einmal ungeschmälert zufallen“ (H, 162) soll. Auch Lenart ist „ein ausgezeichnete Kaufmann“ (H, 131). Abseits der typischen Eigenschaften sind Anton und Lenart wenig konturiert, erscheinen so als Männlichkeitsschablonen. Als diese sind sie funktionalisiert auf die sexuality der Protagonistin. Elisabeth durchlebt mit ihnen zwei unterschiedliche heteronormative Beziehungstypen: Ehe und Affäre. Beide erweisen sich als nicht erfüllend für die Protagonistin. Mit ihrem vorgetäuschten Tod und Weggang entzieht sie sich diesen Bindungen.⁴¹⁶

Mit James Russel ist eine weitere Nebenfigur benannt, die auf die sexuality der Protagonistin bezogen ist. Die Figur wird in keiner Weise konturiert, ist lediglich als zweiter Ehemann aufgerufen. Damit ist sie eingeführt, um die Protagonistin auch nach ihrer Abkehr von den negativen Bindungen mit Anton und Lenart erneut in einer heterosexuellen Ehe zu verorten. Wenn Elisabeth sich also von Anton und Lenart abwendet, bedeutet das nicht, dass sie sich damit von heterosexuellen Bindungen per se lossagt.

Herauszustellen ist jedoch, dass mit Elisabeths Fortgang ins Ausland die Gegenüberstellung von homosexueller und heterosexueller Dreierkonstellation aufgebrochen wird. Wenn Käthe als neue Ehefrau Antons an Elisabeths Stelle tritt⁴¹⁷, verschränken sich die beiden Dreierkonstellationen und bilden eine neue Formation zwischen der Protagonistin, Anton und Käthe. Hierdurch wird die homosexuelle Bindung zwischen Käthe und der Hauptfigur in die heterosexuelle Ehe eingetragen. Ehe wie Stiefmutterschaft ermöglichen Käthe es, in

⁴¹⁵ Marti stellt einen weiteren Kontrast zwischen den beiden Dreierkonstellationen fest. Die Frauen zeigen sich in Konkurrenz untereinander um die Protagonistin, während sich die Männer durch Passivität ausweisen und sogar eine Geschäftsbeziehung pflegen. „Während aber die Frauen verschiedene Bereiche von Elisabeths Persönlichkeit ansprechen, verkörpern die Männer verschiedene Welten, zwischen denen sich Elisabeth zerrissen fühlt, zwischen der geordneten Welt der Familie mit Toni und dem Bereich von lust-schmerzvoller Sinnlichkeit und Entgrenzung mit Lenart.“ (Marti 1992, S. 65) Mit Irigaray argumentiert Marti dann für eine homosexuelle Bindung zwischen den Männern, die über den Körper Elisabeths realisiert wird (vgl. ebd., S. 64).

⁴¹⁶ Tabah hält fest, dass „die Protagonistinnen – mit Ausnahme der Heldin des Romans *Die Wand* – in Abwesenheit einer lebhaften Alternative in einem ressentimentgeladenen Abhängigkeitsverhältnis an ihren männlichen Partner gebunden“ bleiben (vgl. Tabah 2000, S. 183). *Eine Handvoll Leben* ist als weitere Ausnahme hinzuzusetzen.

⁴¹⁷ Seidel merkt an, wie Elisabeth Käthe für die „funktionale Übernahme von Elisabeths Rolle“ (Seidel 2006, S. 52) vorbereitet und Käthe dann nahtlos sämtliche Aufgaben der bürgerlichen Frau im Haus und als Mutter übernimmt, Elisabeth damit also die Versorgung der Familie sicherstellt (vgl. ebd.).

Verbindung mit Elisabeth zu verbleiben. Beispielsweise spekuliert die Erzählinstanz, dass Käthe im Kind „ihre tote Freundin weiterliebte.“ (H, 18) Und „er war es, oder vielmehr seine tote Mutter in ihm, der in ihr Leben Duft und Farbe“ (H, 21) brachte.⁴¹⁸ So erzeugt der Konstellationswechsel offene, queere Relationen. Die heterosexuellen Ehen Antons mit Elisabeth beziehungsweise Käthe können nicht losgelöst von der homosexuellen Bindung zwischen der Hauptfigur und Käthe betrachtet werden. Die Erzählung überlagert diese Bindungen durch die Figurenkonstellation. Auf Ebene der Struktur erscheinen die Beziehungswechsel als stetiges Umgestalten einer Dreierkonstellation. Vor dem Hintergrund, dass die Biografie der Protagonistin in drei Phasen unterteilt ist und die Figur selbst als Artefakt in den Gestalten von Lieserl, Elisabeth und Betty konzeptualisiert ist, verdichtet sich dieses beständige Umarbeiten des Textes zum Trinitätsmotiv⁴¹⁹ und kann als Arbeit an einer alternativen, nicht heteronormativen Dreifaltigkeitslogik gefasst werden.

3.4 Elisabeths „Zwischenreiche“

Auch auf Ebene der Raumstruktur unterläuft die Protagonistin normative Ordnungsprinzipien. Bereits als Kind baut sie sich eigene Räume. Einen prägenden Sommer verbringt Lieserl auf dem Land in einer Frauen-Kommune. Dort musste „es auch Männer gegeben haben, aber sie mochten selten daheim gewesen sein, oder das Kind hatte keinen Blick für sie.“ (H, 28) Lieserl vollzieht eine imaginative Leistung, in der sie die Männer aus dem Raum ausschließt und entrückt die Sphäre so zweigeschlechtlichen Strukturen. Dieses „Zwischenreich“ (ebd.) bietet ein Außerhalb von heteronormativ strukturierten Räumen. Zudem verlebendigt Lieserl Gegenstände. So rettet sie beispielsweise einen Schemel vor dem „bösen Zimmer“ (H, 37), der sich dann „gebrochen vor Furcht, aber auf dem Weg der Genesung“ (ebd.) befindet. Vielfach zeigt sich in solchen Kinderszenen schon die Fähigkeit der Protagonistin zum animistischen

⁴¹⁸ Marti weist auf weitere mystische Spuren zwischen Protagonistin und Käthe hin, bspw. sind es Käthes Bilder, die Bettys Erinnerungen evozieren oder Käthe lädt Elisabeths Mutter zum Hausbesichtigungstermin ein (vgl. Marti 1992, S. 58).

⁴¹⁹ Diese Argumentation kann gestützt werden durch Neelsen, die ebenfalls eine Verbindung zwischen Begehren und der Bearbeitung christlicher Konzepte erkennt. Eine Szene zu Fronleichnam, in der Elisabeth sich sehr sinnlich dem Ordnen von Blumen hingibt, liest diese mit Haraways Science Fiction-Begriff als *string figure* – einem Muster, das durch das Aufspannen einer Schnur zwischen Fingern erzeugt wird. Mensch und Pflanze würden in neuer Formation miteinander verbunden. Dabei betont Neelsen den Zeitpunkt des erotisch-sinnlichen Vorgangs: „An dem Tag, an dem der Eucharistie gedacht wird (Fronleichnam), ersetzt Haushofer für die junge Protagonistin Brot und Wein, bzw. den Leib Christi durch das Herz einer Blume. In der Tiefenstruktur des Textes wird also sehr wohl ein Kampf zwischen zwei Weltordnungen, zwei eschatologischen Modellen ausgetragen.“ (Neelsen 2022, S. 69)

Denken. Die Hauptfigur interveniert in die binäre Trennung von toter Materie und lebendigen Organismen. Sie verletzt vorgegebene Strukturen und errichtet sich eigene Umwelten.

Der realitätsbezogene Raum hingegen dient der Ausstellung heteronormativer Ordnungen. Zwar sind sämtliche homosexuelle Erfahrungen im Internat situiert⁴²⁰, jedoch fehlt den Schülerinnen eine explizite Sprache zur Benennung dieser und bei homosexueller Praktik erfolgt der Ausschluss aus der Gemeinschaft, „zwei Mädchen, die eine Nacht gemeinsam verbracht hatten, waren am nächsten Tag entlassen worden.“ (H, 75) Damit bietet der homosoziale Ort zwar Raum für homosexuelles Begehren, jedoch nicht für die Offenlegung dessen. Den Kontrastraum zum Internat bildet die Außenwelt, in der sich sämtliche heterosexuelle Begegnungen ereignen. Schule und Welt stehen sich dabei nicht streng dichotom gegenüber, denn zum einen kann Homosexualität auch im Internat ja nicht einfach gelebt werden, zum anderen ist in der Außenwelt zumindest das Aufrufen von Erinnerungen an homosexuelle Begegnungen für Betty möglich.

Im Besonderen jedoch ist Elisabeths Haus auf Heteronormativität funktionalisiert. Es ist der Ort für das Familienleben, Hausfrauendasein und Mutterschaft. Konsequenterweise ereignet sich die Affäre Elisabeths außerhalb dieser Sphäre: „Sie lebte [...] in zwei Welten, bei Toni und dem Kind in ihrem behaglichen Heim und in einem Hotelzimmer mit Lenart.“ (H, 158 f.) Auch der Bruch mit ihrem Ehemann tritt folgerecht auf einer Reise – außerhalb des heteronormativen Familienheims – zutage, denn „in der vertrauten und ausgleichenden Atmosphäre des Hauses, [...] war es leichter gewesen, die Veränderung, die sich in ihr vollzog, zu verbergen. Hier [...] zu zweit waren sie ganz aufeinander angewiesen. [...] ganz unbewusst hatte sich diese Trennung vollzogen“ (H, 155 f.). Und wenn sich Elisabeth dann final aus Ehe und Mutterschaft löst, muss sie das heteronormative Heim verlassen, wobei dies explizit angezeigt wird, indem sie „die Wohnzimmertür schloß“ (H, 175). Die Protagonistin tritt aus der symbolischen Manifestation von Heteronormativität. Dass die Hauptfigur damit jedoch nicht den heteronormativen Raum per se verlassen kann, macht der Text deutlich, indem sie sich auf der Flucht dem Blick des fremden Mannes im Zug ausgesetzt findet und erneut eine Ehe eingeht.

⁴²⁰ Strigl lädt Elisabeths „Jungmädchen-Erotik“ (Strigl 2000, S. 98) – gemeint sind die homosexuellen Verbindungen im Internat – psychoanalytisch auf und lässt die Beziehungen als Folge des homosozialen Raumes erscheinen, welcher gleichgeschlechtliche Neigung begünstige (vgl. ebd., S. 339): „Die gesamte erotische Energie des sexuellen Aufbruchs wird im abgeschlossenen Raum des Klosters für eine Weile konzentriert und auf diejenigen gerichtet, die nun einmal verfügbar sind.“ (Ebd, S. 98)

Die Türe, die ihr dann Zutritt zu einer anderen Welt außerhalb ermöglicht, ist eine imaginierte im Traum: „Die Hand auf der Türklinke, wußte sie plötzlich, daß sie das Langgesuchte gefunden hatte, und trat atemlos vor Freude über die Schwelle.“ (H, 178) Während der äußere, realitätsbezogene Raum klar abgesteckte Möglichkeiten bereithält, bietet der innere Raum Freiheiten. Dies zeigt sich beispielsweise auch, wenn sich die Protagonistin aus der Verbindung zu Elvira löst. Im heteronormativ beschränkten Raum manifestiert sich das Näheverhältnis zwischen den beiden einzig in einem strengen Prüfungsspiel. Die Lehrerin stellt im Unterricht harte Wissensfragen, die Elisabeth mit besonderem Eifer zu beantworten versucht. Gerade in dieser restriktiven Situation entzieht sich die Schülerin dem Einfluss der Geliebten, indem sie sich in ihrer Vorstellung mit dem Maulbeerbaum vor dem Fenster vereint. Dieses Natur-Begehren in imaginierten Räumen zeigt sich beispielsweise auch während den Vorbereitungen zu Fronleichnam. Die Protagonistin taucht ein in Intimität mit Blumen:

Hätte sie dem barbarischen Drang nachgegeben, sich in das weiß-rosa-rote Meer zu stürzen, die Herzen der Pfingstosen zu zerbeißen, die Schwertlilien zu zerdrücken – [...] [sie] ließ sich ein einziges Mal dazu hinreißen, eine weiße Blüte auf das rosagefiederte Herz zu küssen. [...] Dann zog sie die grünen Vorhänge der Fenster zu und stand in einem gedämpften Waldeslicht, sanft erregt von unzähligen Gerüchen [...] (H, 80 f.)

Das Verlangen der Hauptfigur verschiebt sich immer wieder weg von homo- und heterosexuellen Formen und erhält eine öko-sexuelle Dimension.⁴²¹ Wie Fliedl bemerkt, „bleibt die Roman-Topografie ganz unbestimmt“⁴²², die Funktion der Orte ist hingegen klar determiniert.⁴²³ In der Imagination kann die Protagonistin die gebundenen, restriktiven, äußeren Räume verletzen, sich ganz eigene Umwelten errichten. So entstehen Zonen queerer Positionierung.

3.5 Gleiten in der Zeit: Inneres Coming-out als lebenslanger Prozess

Zuvorderst sind in *Eine Handvoll Leben* vor allem Strukturen von narratorialem inneren Coming-out zentral. Mit Einsetzen von Elisabeths Menarche und der damit markierten Geschlechtsreife der Protagonistin findet sich unmittelbar das Begehren der Hauptfigur als

⁴²¹ Zu Natur-Erotik bei Haushofer vgl. bspw. Neelsen 2022, S. 67-69.

⁴²² Fliedl 2023, S. 201.

⁴²³ Alternativ zur hier vorgeschlagenen Ordnung der Raumstruktur, beschreibt Seidel, wie die Räume über die Biografie der Protagonistin hinweg ein unterschiedliches Ausmaß an Mobilität ermöglichen. Kann sie sich als Kind noch recht frei bewegen, ist die Kloster- und Familienzeit von Enge geprägt, wohingegen nach dem Ausbruch große Mobilität möglich ist. Einen „positiven Zielraum, der der Enge der österreichischen Kleinstadt gegenübergestellt“ (Seidel 2006, S. 47) ist, sei jedoch nicht konturiert (vgl. ebd.). Die hier besprochenen imaginären Räume können diese Leerstelle gegebenenfalls füllen.

homosexuelles markiert. In einem narratorialen inneren Coming-out gibt die Erzählinstanz an, dass Elisabeth etwas „an den anderen [Frauen, F. P.] gefiel, was sie anziehend und verwirrend fand“ (H, 68). Die Protagonistin selbst bestätigt und verstärkt dies dann auch gleich, jedoch nicht in der analeptischen Binnenerzählung von Elisabeths Internatszeit, sondern auf Ebene der Rahmenerzählung, in der Betty sich in einem figuralen inneren Coming-out spezifisch zu Margot äußert: „Sie war meine einzige Partnerin, dachte Betty, erstaunt über diese Erkenntnis.“ (H, 72) In direkter Bewusstseinsdarstellung, einer der raren direkten Äußerungen der Hauptfigur im Erzähltext, bekennt sich die Protagonistin retrospektiv bezüglich ihrer Beziehung zu der als lesbisch lesbaren Mitschülerin.⁴²⁴

Die Bewegung des Wechsels von Intradiegeese zu Extradiegeese, in Kombination mit innerem Coming-out Bettys, erfolgt wiederholt, wenn die Analepse abbricht und die Erzählinstanz angibt: „Wieder schien es Betty, als sei ihr noch nie ein Mensch so nahe gestanden wie Margot“ (H, 73) und so mittels narratorialem inneren Coming-out Bettys vorangegangenes Eingeständnis bekräftigt und einer launenhaften Momentaufnahme enthebt. Und kurz darauf vollzieht sich der Sprung zwischen den Erzählebenen erneut, Betty taucht aus den Internats-Erinnerungen auf und „gestand sich ein, daß sie die große Verführbarkeit der Männer verstand. [...] Selbst sie, als Frau, konnte nicht ungerührt daran [am Anblick einer Frau, F. P.] vorüber gehen“ (H, 77). Das narratoriale innere Coming-out der Protagonistin ist damit ausgeweitet von Margot im Speziellen auf Frauen im Allgemeinen.

Dieser mehrfache Wechsel von der Binnenerzählung – in welcher mit dem narratorialen inneren Coming-out der innere Prozess installiert ist – zur Rahmenerzählung, in der sowohl figural wie narratorial innere Coming-out-Bewegungen erfolgen, errichtet einen biografischen Bogen, wonach inneres Coming-out als lebenslanger Prozess der Protagonistin von der Internatszeit bis zu ihrer Rückkehr in die alte Heimat erscheint. Das Verzahnen der unterschiedlichen Lebensabschnitte über die Zeitsprünge weist inneres Coming-out als eine Bewegung, die immer wieder hervorzubringen ist, aus. Auf Ebene der Zeit trägt diese gleitende Coming-out-Bewegung zu Unbestimmtheit bei, denn Coming-out ist so immer auch retroaktive Intervention in die Erzählung des Coming-out, also auf Ebene der Vergangenheit und der Gegenwart gleichzeitig aktiv. Nicht zuletzt stellt die Erzählung so ihre eigene Konstruiertheit in der Zeit aus.

⁴²⁴ Marti argumentiert hier psychoanalytisch, die zeitliche Differenz erlaube der Protagonistin „eine Bewusstwerdung verdrängter Gefühle.“ (Marti 1992, S. 58)

3.5.1 Coming-out der Mitschülerinnen als Kontrastfolie

Coming-out-Bewegungen sind dabei nicht auf die Protagonistin beschränkt, sondern beziehen sich auch auf Margot und Käthe, beziehungsweise die Schülerinnenschaft generell. „Damals fingen nämlich einige Kinder an, Elisabeths Nähe zu suchen“ (H, 70), berichtet die Erzählinstanz über die nicht näher bestimmten Mitschülerinnen und setzt den Marker eines narratorialen äußeren Coming-out. Elisabeths homosexuelles Begehren erscheint so nicht als abseitige Ausnahme und Einzelfall, sondern gewissermaßen als gewöhnlicher Umstand in der Gemeinschaft.

Neben der Gruppe von Schülerinnen ist auch die Nebenfigur Margot bereits zur Anfangszeit im Internat mit Coming-out-Prozessen verbunden. Die Erzählinstanz kommentiert mit einem narratorialen äußeren Coming-out, dass „Margot sich in sie [Elisabeth, F. P.] verliebte.“ (H, 73) Kurz darauf erfolgt bekräftigend ein figurales äußeres Coming-out Margots, wenn diese Elisabeth unter Tränen gegenübertritt und in direkter Rede „leidenschaftlich [erklärt]: »Deinetwegen könnte ich sterben«“ (H, 74). Und auch Käthe wird zu Beginn der Internatszeit mit Coming-out-Bewegungen verbunden. Beispielsweise setzt die Erzählinstanz einen Marker für narratoriales äußeres Coming-out, wenn sie berichtet, dass Käthe vor Elisabeth „schluchzend und zitternd um einen Kuß zu betteln“ (H, 82) beginnt. Mit dem Verstreichen der Sommerferien und dem Einsetzen des neuen Schuljahres erfolgt bezüglich Käthe eine Modifikation des sexuellen Begehrens, wobei die Veränderung mit einer Wiederholung von äußerem Coming-out verbunden ist. Konsequenz des homosexuell markierten Umfeldes der Schule ist, dass Käthe sich in einer quasi-Umkehrgezte eines Coming-out zu ihrer heterosexuellen Verlobung bekennen muss, so „gestand sie Elisabeth, sie habe sich verlobt, natürlich dürfe niemand davon wissen“ (H, 93). Die heterosexuelle Verbindung unterliegt nun der *closet*- beziehungsweise Geheimnisstruktur, welche in heteronormativen Kontexten nicht-heteronormativem Begehren vorbehalten ist. Gleichzeitig mit der Eröffnung des heterosexuellen Verhältnisses erfolgt eine Wendung ins queere, denn „nach dem Geständnis ihrer [Käthes, F. P.] Verlobung fiel sie Elisabeth um den Hals, küßte sie, und Elisabeth gab diesen Kuß, der nicht ihr galt, [...] zurück.“ (H, 94) Der Kuss fungiert dabei als Marker für narratoriales äußeres Coming-out sowohl in Bezug auf Käthe als auch auf Elisabeth und hält im Moment des Eintrags von Heterosexualität in Käthes Biografie das homosexuelle Begehren präsent.

Mit Margot und Käthe sind der Protagonistin damit zwei Nebenfiguren beigelegt, bei welchen im Kontrast zur Hauptfigur weniger die inneren Prozesse, denn über narratoriales und in Margots Fall auch figurales äußeres Coming-out die Mitteilung des Begehrens präsentiert ist.

Äußeres Coming-out wird so als Option in die erzählte Welt eingetragen. Und damit wirft der Erzähltext auch die Frage auf, warum die Hauptfigur sich nicht verbal outet.

3.5.2 Der große Streit und äußeres Coming-out

Und eben diese Bekanntmachung bildet, neben den Forderungen nach monogam-heteronormativem Verhalten Elisabeths, einen vitalen Punkt des großen Streits der Schülerinnen. Denn dieser lässt sich auch als Auseinandersetzung um ein äußeres Coming-out der Protagonistin lesen. In der aufgeheizten Stimmung des großen Konflikts zwischen den Schülerinnen provoziert Elisabeth ihr eigenes Outing. Offensiv erfragt sie in direkter Rede „Was wollt ihr eigentlich von mir?“ (H, 88) Der weitere Streitverlauf offenbart dann fehlende Sprache für eine explizite Benennung homosexuellen Begehrens. Während Elisabeth im Internat von anderen Schülerinnen darüber aufgeklärt werden kann „was Mann und Frau miteinander in der Dunkelheit ihrer Betten trieben“ (H, 64), haben die Mädchen beim großen Streit kein Vokabular für Begehren jenseits des Heteronormativen. Sie weichen aus auf „irgendwelche Anschuldigungen, die aber so kindisch und belanglos waren, daß man sie nur als Tarnung für einen viel ernsteren Vorwurf auffassen konnte, für den ihnen Worte fehlten.“ (H, 88) Möglich sind nur Bemerkungen im „halbdunkel [...], denn was Elisabeth [...] zu hören bekam, hätte man ihr schwerlich bei Tageslicht sagen können.“ (H, 89) Nur zwischen Tag und Nacht sind doppeldeutige Bemerkungen mit Zwischentönen möglich: „man warf ihr nämlich vor, sie sei falsch und treulos und habe mit jeder von ihnen ihr Spiel getrieben.“ (Ebd.) Die indirekte Rede transportiert über die Inferenz von Erzähl- sowie Figurentext ein Outing Elisabeths sowohl durch die Erzählinstanz, als auch durch die Mitschülerinnen. Die gleiche Struktur zeigt sich unmittelbar darauf erneut, denn in indirekter Rede „erklärte Margot, die sich am besten ausdrücken konnte, es sei ganz einfach ungehörig, [...] sie müsse sich endlich für eine entscheiden, ihr treu bleiben“ (ebd.), womit Erzählinstanz und die spezifische Nebenfigur Margot ein Outing Elisabeths wiederholen und die vorangegangene Bemerkung bekräftigen. Die Protagonistin reagiert darauf jedoch nicht mit Bestätigung, also einem figuralen äußeren Coming-out. Stattdessen erfolgt in indirekter Rede ein Ausweichen, sie „sagte nur, sie habe sich keiner von ihnen aufgedrängt“ (ebd.). Auch die folgende Provokation eines figuralen äußeren Coming-out durch Margot, die insistiert, mündet nicht in einem öffentlichen Bekenntnis der Protagonistin. Stattdessen findet sich Elisabeths homosexuelles Begehren durch ein narratoriales inneres Coming-out bestätigt. So „war [sie] jetzt überzeugt davon, daß sie wirklich ein Gift in sich trug, das Verwirrung in ihrem und in fremden Herzen erzeugte.“ (H, 90) Die

direkte Rede der Protagonistin, die dann einsetzt, die öffentliche Äußerung, dient der Abwehr: „Ich brauche euch übrigens alle miteinander nicht.“ (ebd.) Eine äußere Bekanntmachung bleibt aus.

Der große Streit legt damit zumindest zwei Antworten auf die Frage nahe, warum die Protagonistin sich nicht äußert. Erstens erscheint die gewisse Sprachlosigkeit bezüglich homosexueller Begierde als Verweis auf gesellschaftliche Tabuisierung nicht-heteronormativen Begehrens. Nicht einmal vor den Mitschülerinnen, die Elisabeths homosexuelles Verlangen ansprechen, erzählt Elisabeth von ihrem Begehren. Zweitens ist Elisabeths Schlussbemerkung beim großen Streit nicht nur als Abwehr eines äußeren Coming-out, sondern auch als Bekenntnis zu dem für sie typischen Freiheitsstreben zu lesen. In Bezug auf den Symptom-Aspekt – also auf das Verhältnis der Figur zur zeitgenössischen soziopolitischen Realität – zeigt sich Elisabeth damit nicht als widerständig gegenüber gesellschaftlicher Repression, sondern als Figur, deren Streben nach Autonomie selbst zur Vermeidung eines äußeren Coming-out beiträgt. Sowohl gesellschaftliches Tabu aber eben auch die typische Veranlagung zu Unabhängigkeit der Hauptfigur stehen einem äußeren Coming-out entgegen. Die Coming-out-Marker ergeben damit keinen deterministischen Stufenverlauf, bei welchem auf ein inneres ein äußeres Coming-out folgt. Viel eher präsentiert der Erzähltext einen in der Zeit ausgestellten, brüchigen und zuvorderst inneren Prozess, in dem sich verschiedene Markierungen von Coming-out verschränken, ohne die Figur final festzulegen.

Eine Handvoll Leben zeigt nicht die Etablierung einer stabilen Identität, nicht Eindeutigkeit. Dennoch erzählt der Text Coming-out. Der Roman aus der Mitte der 1950er Jahre, so möchte ich argumentieren, bietet eine eigene Modellierung von Coming-out jenseits der klassisch-narratologischen Coming-out Story. In Haushofers Text zeigt sich eine alternative Konzeptualisierung, die mit der Brille des klassischen Blueprints nicht in den Blick gerät und nicht adäquat zu erfassen ist. Die Auseinandersetzung mit dem literarischen Material erfordert es, das definierte narratologische Inventar zu erweitern. Über die Verschränkung verschiedener narratologischer Ebenen, wie Figur und Figurenkonstellation, Raum und Zeit, verbunden mit den Begrifflichkeiten des narratologischen Coming-out, generiert der Text eine Verweisstruktur, die stetig Ambivalenzen hervortreibt und Changieren zwischen Heteronormativität und Queer inszeniert. Spezifisch die Verzahnung von Festlegung auf Freiheitsstreben sowie Fragmentierung der Figur, hetero- und homosexueller

Dreierkonstellation, Verletzung von heteronormativ gebundenen Räumen sowie Gleiten in der Zeit, halten die sexuality der Protagonistin unbestimmt und erscheinen als ein, wie ich es nenne, in der Zeit brüchiges Coming-out. Der zuvorderst innere Prozess läuft dabei nicht auf die Ausbildung einer festen Subjektivität zu, sondern erweist sich als andauernde, lebenslange Aushandlung, die die gesamte Biografie der Hauptfigur überspannt.

Die hier skizzierte Modellierung ist als Erweiterung des generischen Schemas von Coming-out zu verstehen. Haushofers Text ermöglicht es, Coming-out anders zu perspektivieren. Coming-out in ihrem Roman ist weniger als Schwelle zu einer festen Identität, denn als Überführungsmoment in eine Unbestimmtheitsfunktion zu lesen. Die beschriebene Modellierung erweist sich dabei als eine Variante von unterschiedlich nuancierten Ausbildungen in den Texten der 1950er und 1960er Jahre. Eine weitere Konzeptualisierung bietet Ingeborg Bachmanns *Ein Schritt nach Gomorrha*.

4. „In einen gewitterhaften Traum“: Queerer Raum in Ingeborg Bachmanns *Ein Schritt nach Gomorrha* (1961)

Ingeborg Bachmanns *Ein Schritt nach Gomorrha* von 1961 aus dem Zyklus *Das dreißigste Jahr* bildet die fünfte von insgesamt sieben Erzählungen. Im vitalen Feld der Bachmannforschung kommt dem Text dabei eine eher randständige Position zu. Während für die 1980er Jahre einige feministische Beiträge zu verzeichnen sind⁴²⁵, finden sich in jüngster Zeit nur vereinzelte Publikationen, die sich dezidiert mit der Erzählung auseinandersetzen. Diese bilden den Ausgangspunkt für die nachfolgende Analyse. So lesen beispielsweise Madeleine Marti (1992)⁴²⁶, Karin Bauer (1998)⁴²⁷, Imke Meyer (2007)⁴²⁸, Monika Szczepaniak (2009)⁴²⁹ oder Emely Jeremiah (2015)⁴³⁰ das Ende als Rückzug der Protagonistin* in heteronormative Machtverhältnisse. Während Marti in ihrer feministischen Analyse die nicht gelebte Beziehung der beiden Frauen* noch mit der historischen Situierung und den entsprechenden restriktiven Tabus begründet,⁴³¹ argumentiert Bauer über Geschlechterrollen: Charlotte kann keine Subjektivität jenseits gegenderten, patriarchalischen Bewusstseins entwickeln. Sexuelles Interesse bleibt aus, da sich die Verbindung zwischen Charlotte und Mara nie über eine

⁴²⁵ Diese Veröffentlichungen finden sich in einem kursorischen Forschungsüberblick bei Marti vorgestellt (vgl. Marti 1992, S. 92-95). Siehe entsprechend: Hoersly, Ritta J.: Ingeborg Bachmann's »Ein Schritt nach Gomorrha«. A Feminist Appreciation and Critique. In: Marianne Burkhard (Hrsg.): *Gestaltet und Gestaltend. Frauen in der Deutschen Literatur*. Amsterdam: Rodopi 1980 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 10), S. 277-294; Achberger, Karen: *Bachmann und die Bibel. »Ein Schritt nach Gomorrha« als weibliche Schöpfungsgeschichte*. In: Hans Höller (Hrsg.): *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks*. Wien u. a.: Löcker 1982, S. 97-110; Diesselkamp, Caren: *Das Bild der lesbischen Beziehung in Ingeborg Bachmanns Erzählung »Ein Schritt nach Gomorrha«*. Münster: 1986/87; Tubach, Sally P.: *Female Homoeroticism in German Literature and Culture*. Berkeley: University of California 1980, S. 417-464; Schmidt, Ricarda: *Westdeutsche Frauenliteratur der 70er Jahre*. Frankfurt a. M.: R. G. Fischer 1982, S. 120-136; Gürtler, Christa: *Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth*. Stuttgart: Heinz Akademie Verlag ²1985, S. 266-287; Weigel, Sigrid: »Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang«. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann*. München: Text + Kritik 1984, S. 58-92.

⁴²⁶ Vgl. Marti 1992, S. 92-106.

⁴²⁷ Vgl. Bauer, Karin: *That Obscure Object of Desire. Fantasy and Disaster in Ingeborg Bachmann's »A Step Towards Gomorrha«*. In: Christoph Lorey u. a. (Hrsg.): *Queering the Canon. Defying Sights in German Literature and Culture*. Columbia, SC: Camden House 1998 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 222-233.

⁴²⁸ Vgl. Meyer, Imke: *Gender, Cultural Memory, and the Representation of Queerness in Ingeborg Bachmann's narrative »A Step Towards Gomorrha«*. In: *Studies in Twentieth & Twenty-First Century Literature* 31 (2007), H. a, S. 133-159.

⁴²⁹ Vgl. Szczepaniak, Monika: *Erotiktraum und Blaubart-Phantasie. Zu Ingeborg Bachmanns »Ein Schritt nach Gomorrha«*. In: Doris Moser und Kalina Kupczyńska (Hrsg.): *Die Lust am Text. Eros in Sprache und Literatur*. Wien: Praesens 2009, S. 233-247.

⁴³⁰ Vgl. Jeremiah, Emily: »Ein einziges Mal war die Welt in Rot«. *Futurity, Failure, and the Matrixial in Ingeborg Bachmann's »Ein Schritt nach Gomorrha«*. In: *German Life and Letters* 68 (2015), H. 3, S. 444-457.

⁴³¹ Wobei Marti betont, dass allein schon das Thematisieren einer möglichen lesbischen Beziehung durch Bachmann zu einem ungewöhnlich frühen Zeitpunkt erfolgt (vgl. Marti 1992, S. 96).

Machtfantasie hinausentwickeln kann.⁴³² Vor dem Hintergrund der mythischen Anspielungen fokussiert auch Szczepaniak auf gender-Hierarchie und arbeitet intertextuelle Allusionen zum Blaubart-Stoff heraus: Im imaginierten Totenzimmer erkennt sie dabei eine gender-Inversion des Mythos, die toten Männer (anstatt der toten Frauen) seien als Kritik an veralteten patriarchalischen Beziehungsformen zu sehen.⁴³³ Am Ende der Nacht jedoch fällt die Protagonistin* als „liminales Wesen“⁴³⁴ in die alte Ordnung. Dennoch verweist Szczepaniak auf ein mögliches Hoffnungsmoment, wenn der Schlaf als Dornröschenschlaf fungiert, nach dessen Ende eine Welt ohne Blaubart-Hierarchie möglich sein könnte.⁴³⁵ Für Meyer ist das Scheitern Konsequenz von Bachmanns Genre-Verhandlungen: Da traditionelle Novellenstruktur und gender-Rollen fest im kulturellen Gedächtnis verankert sind, experimentiere Bachmann mit dem Genre, ohne dieses ganz überwinden zu können und verzichte entsprechend darauf, eine homosexuelle Bindung zu zeigen, welche letztlich nicht als wirkliche Alternative konzeptualisierbar sei. Stattdessen mache sie die Gründe transparent, die einen echten Gegenentwurf verhindern, wie unter anderem das Fehlen von Sprache.⁴³⁶ Auch in Jeremiahs queer-feministischer Lektüre besteht das kritische Potenzial des Textes gerade im Scheitern. In ihrer Analyse verbindet sie den Fehlversuch am Ende sowie die Tot-Konnotationen mit queer-theoretischen Überlegungen von Lee Edelman zu Versagen und Negativität als Widerstand gegen Erfolgsideologie und Reproduktionslogik. Zudem erkennt sie beispielsweise in der roten Symbolik oder Emphase auf Berühren, Hören, Stimme und Bewegung Bracha L. Ettingers Ideen zum Matrixial.⁴³⁷

Mit meiner Lektüre biete ich eine Alternative zur bisherigen Forschung an, indem ich argumentiere, dass Transgression heteronormativer Beziehungen respektive Vorgaben am Ende der Erzählung dezidiert eingeschrieben, und Uneindeutigkeit zum Signum des Textes wird. Eine queer-narratologische Perspektive kann dabei die genuin queere Anlage der Hauptfigur herausstellen und zeigen, dass sich die Protagonistin* durchweg Erwartungen von Eindeutigkeit entzieht. Die räumliche Strukturierung gestattet es dabei, entgegen jeglichen Tabus explizit von weiblicher* Homosexualität zu erzählen. Anhand von narratologischen Kategorien wie Figur, Figurenkonstellation und Raum, in Verbindung mit den Begrifflichkeiten

⁴³² Vgl. Bauer 1998, S. 223.

⁴³³ Vgl. Szczepaniak 2009, S. 243.

⁴³⁴ Ebd., S. 244.

⁴³⁵ Vgl. ebd., S. 246 f.

⁴³⁶ Vgl. Meyer 2007.

⁴³⁷ Vgl. Jeremiah 2015.

des narratologischen Coming-out zeige ich, wie der Text ein *brüchiges inneres Coming-Out* generiert.

Im Mittelpunkt des Textes steht das Verhältnis zwischen der Protagonistin* Charlotte, einer verheirateten Wiener Konzertpianistin* und der Studentin Mara. Die erzählte Zeit erstreckt sich über den Verlauf einer Nacht. Dabei werden weniger Handlungen und Vorgänge als vor allem innere Bewegungen und Reflexionen Charlottes mit den Mitteln der erlebten Rede und des inneren Monologs dargestellt.

Die Erzählung beginnt in medias res nach der Party Charlottes in deren Wohnung. Alle Gäste sind gegangen, nur Mara und die Gastgeberin* bleiben zurück. In müder und alkoholisierte Atmosphäre scheint Charlotte Mara zunächst loswerden zu wollen. Anstelle einer Aufforderung zu gehen und eines abrupten Endes, entfaltet sich jedoch im Verlauf der Nacht eine komplexe Beziehung der Annäherung und Abweisung zwischen den beiden Figuren. Mara, um Charlotte bemüht, initiiert einen Ortswechsel und die beiden Frauen* gehen gemeinsam in eine Bar. Dort kommt es zu einer Verführungsszene, in der Mara einen Tanz für Charlotte aufführt. Die gewonnene Intimität aus Blicken, Berührungen und Geflüster kommt an ein überraschendes Ende, als Charlotte zum Aufbruch auffordert. Verhalten kehren die Frauen* in die Wohnung zurück. Dort angekommen, entspinnt sich ein emotionaler Dialog über den Status der Beziehung der beiden, in dem Mara Charlotte mehrfach zu einem klaren Bekenntnis herausfordert und diese auch küsst. Da Charlotte Maras Bemühungen ins Leere laufen lässt, demoliert Mara die Wohnung des Ehepaares, was Charlotte ohne Widerstand geschehen lässt. In der Folge ist die Erzählung zunehmend von ausgreifenden inneren Reflexionen der Protagonistin* geprägt: Unter anderem vergleicht Charlotte Maras Verhalten ihr gegenüber mit ihrem eigenen Verhalten ihrem Ehemann Franz gegenüber und projiziert ihre bisherigen Erfahrungen in heterosexuellen Beziehungen mit Männern auf die mögliche lesbische Partnerschaft. Auch reflektiert sie die subtile Machtdynamik, ihre Unterwerfung und Abhängigkeit in ihrer Ehe beziehungsweise während vorangegangener heterosexueller Kontakte. Im Verlauf der Reflexionen ermächtigt sich Charlotte zunehmend und beschwört ihre Autonomie. Auf dieser Basis überlegt sie, wie ein Leben mit Mara und Sex mit Frauen aussehen könnte. Schließlich imaginiert Charlotte ein „geheimes Zimmer“ (G, 149)⁴³⁸, in welchem sie Franz und alle ihre ehemaligen Geliebten als Tote wegsperrt, zunehmend gerät die Protagonistin* in einen gedanklichen Todestaumel. Die Innenschau endet mit Maras

⁴³⁸ Nachfolgend zitiere ich Belege aus dem Primärtext nach der Salzburger Bachmann Edition. Die Seitenzahlen erfolgen im Fließtext in Klammern unter der Sigle G (vgl. Bachmann, Ingeborg: Ein Schritt nach Gomorrha. In: Rita Svandrlík (Hrsg.) unter Mitarbeit von Silvia Bengesser und Hans Höller: Das dreißigste Jahr. Erzählungen. Berlin u. a.: Suhrkamp 2020 (Werke und Briefe. Salzburger Bachmann Edition), S. 123-151).

erschöpfter Klage und Bitte fortgeschickt zu werden. Zu einer Trennung kommt es jedoch nicht, stattdessen schließt die Erzählung mit Charlotte und Mara im Bett, wobei Charlotte einen Wecker stellt und beide „in einen gewitterhaften Traum“ (G, 151) fallen.

4.1 Strategien der uneindeutigen sexuality Charlottes

Charlottes sexuality ist über den gesamten Handlungsverlauf nicht eindeutig festgelegt. Durch verschiedene Strategien, die den Aspekt fiktives Wesen sowie den Artefakt-Aspekt der Hauptfigur strukturieren, hält die Erzählung diese Unbestimmtheit im Vordergrund und problematisiert so den Status von sexuality an sich. Eine dieser Strategien ist beispielsweise Charlottes Doppelbezogenheit. Eingeführt wird die Protagonistin als Ehefrau und Konzertpianistin. Damit ist sie zwischen die gegensätzlichen gesellschaftlichen Positionen konventionelle Hausfrau und freigeistige Künstlerin gestellt. Ihr steht damit das Ausloten dieser Rollen zu Verfügung. Dieses Potenzial zum Ambivalenten, Aushandeln und Umkreisen wird zum zentralen Strukturmerkmal des fiktiven Wesens der Hauptfigur. Konserviert findet sich diese Tendenz bereits in ihrem Vornamen, der „die Männliche, Starke“⁴³⁹ bedeutet und damit im Widerspruch zu kulturellen Konnotationen ihres weiblichen genders steht.

Dieses Spiel mit Doppelbezogenheit zeigt sich auch bezüglich Charlottes sexuality. Der gesamte Handlungsverlauf ist geprägt von Charlottes Kreisen zwischen Mara und Franz. Eingeführt wird Charlotte, indem sie sich Gedanken über Mara und deren Motive, nach der Party zu bleiben, macht. Begleitet werden diese Überlegungen von Charlottes Blick auf ihr Gegenüber, der auf „Haar“, „Rock“ und „Beine“ (G, 123) fällt, also Ausschnitte von Maras Körper und Aussehen fokussiert, die kulturell bei Frauen erotisiert sind. Schon bei der Einführung Charlottes sind also erste Anzeichen homosexuellen Begehrens aufzufinden. Gleichzeitig wird aber auch auf den Ehemann Franz verwiesen und Charlotte damit als in einer heterosexuellen Beziehung lebend vorgestellt. Der Hinweis erfolgt dabei keineswegs neutral, sondern Charlotte erschrickt beim Gedanken an ihn, zählt ihre Pflichten auf und mahnt sich, „einen erfreuten Eindruck zu machen.“ (G, 124) Die Ehe wird damit gleich mit ihrer ersten Erwähnung als nicht authentisch und Obliegenheit ausgestellt. Die Doppelbezogenheit Charlottes auf Mara und Franz prägt auch noch das Ende der Erzählung. Dort geht Charlotte

⁴³⁹ Köster, Günter: Unsere Vornamen. Ihre Herkunft und Bedeutung. Bonn: Wilhelm Stollfuss 1962 (Sammlung „Hilf dir selbst!“ Allgemeinbildende Reihe 250), S. 55.

einerseits mit Mara ins Bett,⁴⁴⁰ andererseits stellt sie sich einen Wecker (vgl. G, 150 f.), was als Verweis darauf verstanden werden kann, dass Franz am nächsten Morgen zurückkehrt und Charlotte dann eben ihren Aufgaben nachgehen möchte beziehungsweise muss.⁴⁴¹ Die Zukunft der Beziehungen Charlottes bleibt damit offen und kann sowohl eine heterosexuelle mit Franz, wie auch eine homosexuelle mit Mara sein.

Doppelbezogenheit zeigt sich auch in der Ausgestaltung von Charlottes Biografie. Denn übergeordnet erweist sich Charlottes Vergangenheit als auf queere Sexualität funktionalisiert. So erinnert sich die Protagonistin* in einer kurzen Binnenerzählung an einen Kuss einer Lehrerin (vgl. G, 130 f.). Damit ist in Charlottes Vergangenheit eine erste homoerotische Erfahrung eingeschrieben. Über diese Rückschau wird jedoch nicht nur ein Topos lesbischer Literatur von Schulmädchen-Lehrerinnenerotik reproduziert und die Erzählung unter anderem so in eben diese literarische Tradition eingeschrieben. Auch wird der Topos ins Psychologische gewendet und liefert damit eine Erklärung für Charlottes ambivalentes Verhalten gegenüber Mara. Wie generell in der Erzählung sind auch an dieser Stelle Namen bedeutungsschwer. So ist die Rede von einer „Geschichtslehrerin“ (G, 130), einer Lehrperson also, von der im weitesten Sinn Geschichte beziehungsweise aus der Geschichte gelernt werden kann. Und was sich Charlotte durch das Erlebnis mit der Geschichtslehrerin angeeignet hat, fasst sie selbst in einem Lehrsatz zusammen, nämlich „daß auf diese Zärtlichkeit nur diese Strenge folgen konnte.“ (G, 131) Nachdem Charlotte nämlich den Kuss erhalten hat, erfährt sie eine „unverschuldete kalte Behandlung“ (ebd.). Genauso wiederholt Charlotte dieses Verhalten, wenn sie sich auf Nähe mit Mara einlässt, um im nächsten Moment wieder Distanz herzustellen. Neben der Kusserfahrung mit der Lehrerin werden auch ehemalige männliche Geliebte von Charlotte erwähnt. Diese heterosexuellen Erfahrungen sind jedoch stark relativiert, denn „bei allen Freuden, die ihr die Liebe zu Männern eingetragen hatte, [war] etwas offen geblieben.“ (G, 142) Dabei ist der Ex-Geliebte Milan hier ausgenommen, mit ihm verbindet Charlotte erfüllende Erfahrungen, „Ekstase, Rausch, Tiefe, Auslieferung, Genuß.“ (G, 143) Mit dem homoerotischen Kuss sowie den Ex-Geliebten weist Charlottes Vergangenheit also sowohl homo- wie heterosexuelle Erlebnisse auf. Charlottes Hintergrund ist dabei genau insoweit erzählt, wie er dazu beiträgt, die Figur auch biografisch als queer zu konzipieren.

Ebenso bleibt das Begehren der Protagonistin* durch Inkongruenzen zwischen Charlottes Rede, ihren Gedanken und ihrem Handeln gegenüber Mara uneindeutig. Über den gesamten

⁴⁴⁰ Siehe ausführlich zur Schlusskonstellation der Erzählung im Kapitel 4.5 „Das Unsagbare verorten: Zwischenraum als Strategie queerer Erzählung“.

⁴⁴¹ Ebenso erkennt Jeremiah im Weckerstellen Charlottes „her awareness of the dominant logic of temporality, or the straight time, that governs her marriage and the social order in general.“ (Jeremiah 2015, S. 451)

Handlungsverlauf schwankt die Protagonistin in ihrem Verhältnis zu Mara, lässt sich auf Nähe ein, um erneut Distanz zu kreieren. Zum Beispiel möchte Charlotte eingangs, dass Mara geht. Charlottes Handeln entspricht dann jedoch nicht ihren Gedanken, denn sie holt etwas zu trinken und setzt sich zu ihrem Gast. Auch in dem sich daraufhin entspannenden Dialog sagt die Protagonistin nichts von ihrem Wunsch. Sogar als Mara offen nachfragt, ob Charlotte möchte, dass sie gehe, verneint diese. Die Inkonsistenzen sind aber nicht nur zwischen Reden, Denken und Handeln festzustellen, sondern es sind mitunter auch Unstimmigkeiten zwischen einzelnen Gedanken und zwischen einzelnen Handlungen auszumachen. Beim Aufbruch in die Bar beispielsweise, entzieht Charlotte Mara noch in der Wohnung ihren Arm, nur um ihn ihr dann kurz darauf im Treppenhaus zu überlassen. Oder Charlotte spielt, nachdem Mara die Wohnung demoliert hat, in Gedanken die Möglichkeit einer homosexuellen Beziehung mit Mara durch und fragt „Wieso sollte sie nicht mit einem Wesen von gleicher Beschaffenheit zu leben beginnen?“ (G, 135) Obwohl sie in Gedanken die Möglichkeit einer homosexuellen Beziehung mit Mara vorher verworfen hat (vgl. G, 130: „Das war Wahnsinn.“). Keine der Ausdrucksmöglichkeiten also, weder Rede, noch Gedanken oder Handlungen, erscheinen daher geeignet, um Charlottes Motive gegenüber Mara eindeutig zu bestimmen. Vielmehr wird Inkonsistenz zum Modus ihres Verhältnisses zu Mara.⁴⁴² Charlottes sexuality bleibt damit unbestimmbar.

Eng mit den Inkonsistenzen verbunden ist die Strategie der Infantilisierung Maras, die ebenfalls die sexuality der Protagonistin uneindeutig hält. So spricht Charlotte Mara nur einmal mit ihrem Namen an (vgl. G, 135), nämlich als Charlotte ein aufrichtiges Gespräch mit dieser sucht. Meist jedoch bezeichnet Charlotte Mara als „Mädchen“ (vgl. bspw. G, 124). Sie wählt also eine Anrede, die auf Vorpubertät verweist und enthebt die erwachsene Frau damit ihrer sexuality. Gleichzeitig wird der Ausdruck Mädchen im Lauf der Erzählung als ein in Charlottes Biografie (homo-)erotisch konnotierter entwickelt: So wurde der Kuss der Lehrerin von den „zärtlichen Worten »Liebes Mädchen«“ (G, 131) begleitet. Darüber hinaus steht Charlottes Kindheit generell für eine Phase, in der sie hatte „alles lieben wollen und vor allem geliebt sein“ (G, 143) wollen. Ihr Begehren während ihrer Kindheit wird dabei als ein umfassendes beschrieben, welches sich auf sämtliche Naturerscheinungen bezieht und vom eingeschränkten Begehren Erwachsener abgegrenzt ist. Selbst beschreibt sich Charlotte als „ein Mädchen [das] noch gewußt hatte, wie man sich ein Herz faßt und daß [...] nichts zu fürchten hatte und vorangehen

⁴⁴² Die Ambivalenz in Charlottes Begehren gegenüber Mara wertet Jeremiah als Absenz von Begehren und kommt zu der Feststellung, dass der Text nicht queer im Sinne einer Darstellung lesbischen Begehrens ist, wobei sie die Kritik der Erzählung an Heterosexualität durchaus anerkennt (vgl. Jeremiah 2015, S. 447).

konnte“ (G, 142). Der Begriff Mädchen steht somit durch Charlottes Biografie im Zeichen von Freigeistigkeit und (Homo-)sexualität. Auch Jeremiah bemerkt, dass die Vokabel markiert ist als „unruly, not yet fixed by the logic of the prevailing social order.“⁴⁴³ Und Meyer assoziiert Mara mit dem Typus der Kindfrau.⁴⁴⁴ Mit der Infantilisierung Maras bleiben Charlottes Motive gegenüber Mara damit vage: einerseits asexuell kindlich, gleichzeitig sexuell.⁴⁴⁵

Über die genannten Strategien Doppelbezogenheit, Inkonsistenzen zwischen Rede, Gedanken und Handlungen sowie Infantilisierung arbeitet der Text die Frage nach der sexuality der Protagonistin* und ihre unbestimmte Antwort immer wieder in den Vordergrund und hält diesen Komplex als Thema der Erzählung präsent. Charlotte und ihr Ringen um eine Beziehung zu Mara, ist dabei psychologisch plausibel gestaltet und damit mimetisch motiviert. Zugleich ist die Protagonistin* auch Aktantin*, da die Handlung in der Entwicklung ihrer uneindeutigen sexuality besteht. Die Hauptfigur ist damit sowohl mimetisch als auch handlungsfunktional angelegt.

4.2 Uneindeutiges Begehren – uneindeutiger Ausdruck?

4.2.1 Unmögliches Begehren: Beziehung als heteronormatives Rollenspiel

Ebenso wie Charlottes sexuality uneindeutig bleibt, ist auch ihr gender nicht gänzlich festgelegt. Zwar ist die Figur über ihren Namen und die Grammatik als Frau bestimmbar, jedoch übernimmt die Protagonistin* im Lauf der Erzählung teilweise das männliche gender.⁴⁴⁶ Charlotte erscheint ihr Körper bei der Rückkehr in die Wohnung „mit einemmal größer und stärker als sonst“ (G, 129). Nach Maras Demolierung der Wohnung spielt die Protagonistin* den Rollentausch in ihren Reflexionen durch: „Es sollte zu gelten anfangen, was sie dachte und meinte, und nicht mehr gelten sollte, was man sie angehalten hatte zu denken und was man ihr erlaubt hatte zu leben.“ (G, 136) Jedoch ist Charlotte in Anbetracht der sich entwickelnden Intimität mit Mara zunächst „hilflos“ (S. 130). Wiederholt fragt sie „wie aber kann ich Mara berühren?“ (S. 131) Ein Verhaltensrepertoire für nicht-heteronormative Begegnungen scheint ihr nicht zu Verfügung zu stehen, denn „immer, wenn sie an der Verfassung zu rütteln versucht

⁴⁴³ Ebd., S. 450.

⁴⁴⁴ Vgl. Meyer 2007, S. 144.

⁴⁴⁵ Jeremiah hingegen argumentiert biologistisch und vermutet die Anziehungskraft des Mädchens Mara auf Charlotte auch darin, dass Charlotte noch keine eigenen Kinder hat (vgl. Jeremiah 2015, S. 450).

⁴⁴⁶ Meyer verweist in ihrem queer Reading der Erzählung darauf, dass der Figur Charlotte das Agieren in der männlichen Rolle bereits von Beginn an eingeschrieben ist und führt als Beleg u. a. die Eingangsszene an, in der Charlotte Mara mit einem männlichen Blick mustert, welcher Mara objektiviert und auf eine Ebene mit den Einrichtungsgegenständen stellt (vgl. Meyer 2007, S. 142).

hatte, war ihr rasch bewußt geworden, daß sie nichts an deren Stelle zu setzen gewußt hätte, daß ihr ein Einfall fehlte“ (G, 144). Diese Leerstelle füllt Charlotte dann mit konventionellen Rollenmustern, nur eben unter anderem Vorzeichen. Sie ermächtigt sich und reklamiert die Rolle des Mannes. So möchte Charlotte Mara versorgen, deren Leben kontrollieren und erwartet von der Jüngerin, dass diese sie im Beruf unterstützt, den Haushalt führt und sich von Charlotte abhängig macht (vgl. G, 136 ff.). Charlottes Experimentieren mit gender erweist sich dabei nicht als unschuldige Behelfsgeste in Anbetracht des fehlenden Verhaltensrepertoires für homosexuelle Beziehungen, sondern trägt Machasymmetrie und Gewalt in die Verbindung ein. Mara soll als Frau unterworfen werden, soll „ein „schwache[s] Geschöpf, auf das man sich stützen konnte, das immer seine Schulter herhalten würde, das man rufen und wegschicken konnte“ (G, 138), sein. Die Repression soll dabei maximal ausfallen, Charlotte will „jemand vor allem, dem es wichtiger war, mit ihren Gedanken zu denken, als einen eigenen Gedanken zu haben.“ (G, 138) Szczepaniak bemerkt, dass Charlottes Ermächtigung nicht einfach in einer Inversion der Geschlechterrolle aufgeht⁴⁴⁷, sondern dass eben auch gezeigt wird, wie Charlotte ihre neue Identität zu konstituieren sucht: „durch die Abwertung einer »schwächeren« Frau“.⁴⁴⁸ Über die Hauptfigur ist so Kritik an der heteronormativen männlichen Geschlechterrolle und ihren hegemonialen Macht- und Gewaltstrukturen demonstriert. Die gewaltvolle Geschlechterdynamik fordert ihren Preis: den metaphorischen Tod der beiden Frauen. Damit wird ein Topos lesbischer Literatur – der Tod der lesbischen Figur am Ende der Erzählung – im Zeichen von Heteronormativitätskritik aufgerufen. Das literarische Bild wird intensiviert, insofern beide Figuren angeben zu sterben, gleichzeitig aber auch abgeschwächt, da es sich um keinen tatsächlichen, sondern einen sinnbildlichen Tod handelt. Übergeordnet wird, durch das Zitieren des Topos, die darin enthaltene Kritik an hegemonialen Strukturen aktualisiert.

Dem hinzuzufügen ist, dass es sich bei Charlottes gender-Tausch nicht um eine vollumfängliche Transformation handelt, sondern um die teilweise Aneignung konventionell männlicher Attribute und Verhaltensweisen. Trotz dieser Übernahmen gibt sie die Rolle der Frau, wie Jeremiah bemerkt, nicht auf. Auch Ehefräulichkeit wird inszeniert, wenn sich Charlotte „das viele Lächeln, die Aufmerksamkeit“ (G, 124) aus dem Gesicht wäscht und sich an ihre Verpflichtungen gegenüber Franz erinnert.⁴⁴⁹ Die Binarität von sozialem Geschlecht wird so hinterfragbar und Performanz von gender ausgestellt.

Vor dem Hintergrund stark idealisierter Frauenbilder der 1950er Jahre liest sich die Erzählung als literarisches Experiment, das Grenzüberschreitungen erprobt: Die Hauptfigur fungiert in

⁴⁴⁷ Vgl. Szczepaniak 2009, S. 240.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 241.

⁴⁴⁹ Vgl. Jeremiah 2015, S. 454.

Hinblick auf den Symptom-Aspekt als Prüfgröße, anhand der ausgelotet wird, welcher Möglichkeitsraum Frauen* in der Literatur jener Zeit überhaupt zur Verfügung steht. Gezeigt werden dabei temporäre sowie chiffrierte Transgressionen von Heterosexualität beziehungsweise -normativität. Die Selbstcharakterisierung der Protagonistin* ist dabei auf Charlotte als queere Figur funktionalisiert. Wie bereits herausgearbeitet, erzeugen unter anderem Inkonsistenzen zwischen Rede, Gedanken und Handeln sowie Schwanken zwischen Nähe und Distanz bezüglich Mara eine uneindeutige sexuality. Zudem spielt Charlotte mit Geschlechterrollen, kritisiert diese, bringt diese aber auch hervor. Die Selbstcharakterisierung Charlottes ist also von Inkohärenzen geprägt. Die Kritik an normativen Geschlechterperformanzen setzt sich in Charlottes Überlegungen zu Sprache fort.

4.2.2 Sprachkritik und queeres Begehren: Charlottes Theorie des Unsagbaren

Charlotte zeigt sich explizit als Heteronormativitätskritikerin* in ihren Reflexionen über die „übliche“ (G, 146) Sprache. Zum einen wird dadurch Charlottes fiktives Wesen, genauer ihre Persönlichkeit weiter konturiert: Sie erscheint als Kritikerin* gesellschaftlicher Missstände und ihre psychischen Verstrickungen werden offengelegt. Zum anderen wird die Figur gleichfalls genutzt, um eine Theorie von Sprache⁴⁵⁰ zu entwickeln. Ebenso, wie es in den Reflexionen also darum geht, den Charakter der Protagonistin mimetisch weiterzuentwickeln, geht es auch darum, mit Hilfe der Figur Sprach- und damit verbundene Heteronormativitätskritik zu formulieren. Christine Weder hat bereits die Befunde der feministischen Forschung zur Sprachkritik in der Erzählung präzisiert und stellt (flapsig-überzeichnet) fest: „Es geht hier nicht einfach um Kritik der Sprache, durch welche die bösen Männer die armen Frauen unterdrücken, sondern weit grundsätzlicher darum, dass der Geschlechterdualismus in der Sprache [...] verankert ist.“⁴⁵¹ So unterscheidet Charlotte zwischen der „Sprache der Männer“ (G, 135, 145) und der „Sprache der Frauen“ (ebd.). Die Männersprache gilt ihr als eine, an die „man sich [...] hatte halten können“ (G, 135), die also Orientierung bietet, gleichzeitig jedoch „soweit sie auf Frauen Anwendung fand, war [sie] schlimm [...] und bezweifelbar“ (G, 145). Und Frauensprache ist „noch schlimmer, unwürdiger“ (ebd.) und bezeichnet „überhaupt nichts, keine Einsicht, keine Beobachtung“ (G, 146). Misogynie ist also das Strukturprinzip und

⁴⁵⁰ Weder liest Charlottes Sprachkritik im Licht der Sprachprogramme der 1960er Jahre (vgl. Weder, Christine: (K)ein Schritt ins gelobte Gomorrha. Utopie und Apokalyptik bei Ingeborg Bachmann im Kontext der Aufbruchsprogramme der 60er Jahre. In: Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel (Hrsg.): Utopie und Apokalypse in der Moderne. Paderborn: Funk 2010, S. 245-256. Hier S. 250-256.

⁴⁵¹ Ebd., S. 252.

logisch konsistent muss in einer frauenverachtenden Sprache über die Frauensprache abfälliger gesprochen werden als über die der Männer. Ebenfalls in Übereinstimmung mit der Konzeption misogynen Sprache wertet Charlotte Maras und ihre eigene Rede ab: „Charlotte dachte: mir ist dauernd unklar, wovon sie spricht. [...] Ich kann Mara nicht zuhören, ihren Worten ohne Muskel, diesen nichtsnutzigen kleinen Worten.“ (G, 135) Und sie selbst „hatte oft so dahergeredet [...]; diesen Singsang voll Unverstand“ (ebd.). Weiter entlarvt Charlotte in ihrer Analyse konventionelle Sprache als extrem einschränkend: „Sie wußte [], was zu sagen möglich war und in welchen Kategorien gedacht wurde, wer dieses oder jenes zu sagen fähig war und warum.“ (G, 145) Aber nicht nur, dass manche Aussagen gestattet, während andere verboten sind: Sprache fungiert in Charlottes Konzeption zudem vor allem als „Urteil“ (ebd.). Metaphorisch sieht sie konventionelle Sprache als „Stempel, der ihr aufgedrückt wurde und den sie jemandem aufdrücken mußte“ (ebd.). So, wie ein Stempel das Erscheinungsbild eines Objekts sichtbar verändert und markiert, so verändert und markiert auch Sprache Entitäten und wird zum „Mordversuch an der Wirklichkeit“ (ebd.). Damit spricht Charlotte Machtstrukturen beziehungsweise Ein- und Ausschlüsse von Sprache an, die auch ihrer Beziehung zu Mara im Weg stehen.

Denn unter anderem kann in der heteronormativen Sprache homosexuelles Begehren nicht ausgedrückt werden. Nachdem sich in der Bar zwischen Charlotte und Mara die Nähe intensiviert, kann Charlotte Mara nicht mehr höflich wegschicken. Die angemessene Formel, die ihr hierfür zu Verfügung steht „Ich lasse Ihnen ein Taxi rufen“ (G, 129, vgl. auch 125), scheint ihr nach der intimen Begegnung aufgrund der Sitz-Struktur unangemessen. Als Frau* kann Charlotte diesen Satz jedoch nicht mit einem intimen Du zu einer anderen Frau sagen – den „Satz konnte sie nicht bilden.“ (ebd.) Und es „sind noch keine Worte da“ (G, 135), um das Verhältnis mit Mara adäquat zu benennen. Behelfsmäßig bezeichnet die Protagonistin* es als „Wahnsinn“ (G, 130). Ebenso wenig verfügt auch Mara über eine Sprache, die homosexuelles Begehren bezeichnen kann. Als sie ihre Liebe gestehen möchte, gibt sie an, „verrückt“ (G, 135)⁴⁵² nach Charlotte zu sein und fällt in eine Phrasenreihung, „ich möchte, ich glaube, ich könnte ...“ (ebd.), die in eine Ellipse kulminiert. Über das Wesentliche, ihre Liebe zu Charlotte, wird so nicht offen geredet. Heteronormative Sprache kann von Homosexualität nicht adäquat sprechen⁴⁵³, zur Verfügung stehen lediglich Begrifflichkeiten, die queere Begierde in die Nähe von Geisteskrankheiten rücken und pathologisieren. Diese Kritik kann auf die Metaebene der

⁴⁵² Jeremiah liest Charlottes Ausdruck von der Verrücktheit von gleichgeschlechtlichem Begehren mit Luce Irigarays differenz-feministischen Ausführungen zu weiblicher Sprache, welches vom Standpunkt westlicher, rationaler Logik angesehen als ‚verrückt‘ deklariert werden kann (vgl. Jeremiah 2015, S. 455).

⁴⁵³ Vgl. auch ebd., S. 453.

gesamten Erzählung bezogen werden. Wenn heteronormative Sprache wie in Charlottes Analyse funktioniert, kann *Ein Schritt nach Gomorrha* nicht mit Worten von homosexuellem Begehren reden. Über die Hauptfigur wird so auch ein Lektüreschlüssel für die Erzählung entwickelt: Um die Queerness des Textes zu erfassen, muss folglich mehr als nur die Ebene der Rede in den Blick genommen werden.

Neben der Formulierung der Kritik sucht Charlotte einen neuen Sprachgrund zu kreieren. In einer magischen Anrufung im inneren Monolog imaginiert die Protagonistin* eine ursprüngliche Ritualszenerie und beschwört eine alternative Ordnung jenseits von binären Geschlechterrollen. Charlotte erhofft „[n]icht das Reich der Männer und nicht das der Weiber. Nicht dies, nicht jenes.“ (G, 149) Die theoretische Sprachkonzeption der Protagonistin* findet sich nun nicht an ihr selbst exemplifiziert und auf den Handlungsverlauf umgelegt, sondern ironisch gebrochen: Charlottes Kritik und Lösungsversuch erfolgt ja in eben dem Medium, das sie zu überwinden versucht. Und konsequenterweise kann dann in konventioneller Sprache eine queere Utopie eben nur als Sprachkulisse erscheinen. Zudem verweist Weder darauf, dass die Utopie hier nur negativ bestimmt werden kann, da der Geschlechterdualismus bis auf die Ebene der Vorstellung wirkt und das Ausdenken einer anderen Gesellschaftskonzeption verunmöglicht.⁴⁵⁴ Darüber hinaus fällt Charlotte auch hinter ihre eigenen Ideen zurück, denn sie möchte Mara mittels rigider Sprecherziehung in die neue Ordnung führen. Die Macht- und Gewaltstrukturen von heteronormativer Sprache bleiben also eingedenk. Entgegen der ironischen Brechung steht jedoch das Ende der Erzählung im Zeichen von Charlottes Sprachtheorie. Denn lesbische Liebe muss sich ja außerhalb der Sprache ereignen und kann nur angedeutet werden, im „Traum“ (G, 151), der Sphäre der Bildsprache. Da die konventionelle Sprache misogyn ist, muss eine erotische Szenerie zwischen zwei Frauen* abgewertet werden und so findet sich am Ende Maras Rock „verknüllt und unansehnlich vor dem Bett.“ (ebd.) Auch die auffällig überstrukturierte Gestik im Text wird im Einklang mit der Sprachkonzeption beziehungsweise dem Lektüreschlüssel, verständlich.

4.2.3 Begehren offenbaren: Was Hände zeigen

Von Charlottes Körper ist nur sehr reduziert erzählt. Entworfen wird keine konkrete Gestalt. Obwohl der Text um die sexuality der Protagonistin* kreist, bleibt Charlotte äußerlich unbestimmt. Vor dieser Körperleerstelle tritt daher umso stärker hervor, dass Charlottes (und Maras) Hände über den gesamten Erzählverlauf hinweg präsent sind. Diese deuten auf das

⁴⁵⁴ Vgl. Weder 2010, S. 254 f.

Innenleben der Protagonistin*: Als Charlotte ihre Ehe reflektiert und sich eingesteht, dass Franz „von ihrem Körper nichts verstand“ (G, 144), spürt Charlotte bei Maras Berührung „den neuen Hinweis“ (ebd.) – ihr homosexuelles Begehren – deutlich. Die Hände für sich genommen erzählen so eine Geschichte des Begehrens.⁴⁵⁵ So sind gleich zu Beginn des Textes die Hände als vielsagend eingeführt. Mara greift im Treppenhaus auf dem Weg zur Bar Charlottes Arm. Und die Protagonistin* führt diese durch den dunklen Hausgang, damit diese nicht stürzt (vgl. G, 125). Beim Rückweg von der Bar wird dann deutlich, dass es sich dabei um einen Vorwand gehandelt hatte, denn Mara findet „ohne Hilfe, ohne Frage im Dunkel“ (G, 129) den Weg. In der Bar wird dann die Intimität, die zwischen Charlotte und Mara entsteht, im Besonderen über die Hände lesbar: Zunächst sind diese „[i]neinander verschlungen“ (G, 128), dann fährt Mara „heimkehrend, mit ihren Händen unter Charlottes [...]“ (ebd.) und schließlich fühlt Charlotte „den Druck von Maras harten Fingern und erwiderte ihn, ohne zu wissen warum“ (ebd.). Über Charlottes Hände ist von ihrem homosexuellen Begehren zu erfahren, auch wenn ihre Rede oder ihre Gedanken dem Entgegenstehen. Beispielsweise wünscht sich Charlotte „diese kleinen klettenhaften Hände loswerden zu können“ (ebd.), entzieht Mara dann aber nur eine, die „rechte Hand“ (ebd.). Der deiktische Ausdruck eröffnet unter anderem über Gleichklang Assoziationen zu beispielsweise Rechtschaffenheit. Charlotte entzieht Mara also ihre ‚anständige‘ Seite. Auch in der Umerzählung des Märchens *Dornröschen* klingt Begehren jenseits des Heteronormativen über die Hand an. In einer Paraphrase wendet die Protagonistin* diese Gesellschaftserzählung ins queere: Charlotte möchte „geweckt werde[n] von einer anderen Hand.“ (G, 139) Sie wünscht nicht vom üblichen Prinzenkuss zu erwachen, sondern durch die Berührung einer Hand, möglicherweise einer weiblichen*, möglicherweise Maras. Und vor allem möchte Charlotte in einer queeren Ordnung erwachen, „wenn dies nicht mehr gilt – Mann und Frau. Wenn dies einmal zu Ende ist!“ (ebd.) Jeremiah erkennt in der Modifikation des Intertextes „[a] challenge to binarism [that] echoes queer theory“.⁴⁵⁶ Die Erzählung schließt auch mit einer Begehrensgeste: Die beiden Frauen* liegen gemeinsam im Bett, „[m]it den Händen strich eine der andern über die Schultern, die Brust.“ (G, 150 f.) Die erotische Berührung hinterlässt einen letzten Hinweis auf das homosexuelle Verlangen Charlottes. Charlottes Körper, im Speziellen ihre Hände, sind damit auf ihre sexuality funktionalisiert.

⁴⁵⁵ Auch Luca verweist bezüglich der Dynamik der Hände auf eine „secret language meant to communicate love and tenderness“ (Luca, Anca: Colonizing Bodies in Ingeborg Bachmann’s »Ein Schritt nach Gomorrha«. In: Focus on German Studies 8 (2001), S. 53-63. Hier S. 55). Darüber hinaus erkennt Luca die Hände als Symbol eines invertierter Kolonialisierungsprozess der Körper zwischen Charlotte als Vertreterin* der aristokratischen Habsburg-Kultur und Mara, einer Slowenin und damit ehemals von Habsburg okkupierten (vgl. ebd., S. 54 f.). Zu Symbolik der Hände siehe ebd., S. 55-57 und 59.

⁴⁵⁶ Jeremiah 2015, S. 448.

Der Symbol-Aspekt der Hauptfigur steht für queere sexuality, die in einer heteronormativen Gesellschaft keinen Platz findet. Genauer verweist die Protagonistin* auf die schwierigen Bedingungen für Frauen, eine eigene, nicht-heterosexuelle Identität in einer heteronormativen Gesellschaft zu finden beziehungsweise zu realisieren. Strukturell wird diese indirekte Bedeutungsebene erzeugt, indem Charlotte zwar als individualisierte Figur konturiert wird, dennoch sind, wie herausgearbeitet, die Figurenmerkmale sowie die Handlung auf Charlottes sexuality funktionalisiert. Mit Lanser erzeugen diese Ebenen gemeinsam „starke thematische Resonanz“.⁴⁵⁷ Und auch die relationale Verortung Charlottes im Figurenensemble spielt hier mit hinein.

4.3 Charlottes changierende sexuality im Spiegel ihrer Beziehungen

Die Figurenkonstellation, in die Charlotte gestellt ist und die zu ihrer Charakterisierung beiträgt, ist vor allem entlang der Aspekte Queer beziehungsweise Heteronormativität organisiert. Übergeordnet erscheinen Charlotte und Mara⁴⁵⁸ sowie Mara und Franz jeweils als Kontrastfiguren aufeinander bezogen. Charlotte ist in einer heterosexuellen Ehe, Mara⁴⁵⁹ hingegen ist unverheiratet, zumindest wird in der Erzählung nichts Anderslautendes thematisiert. Während die Protagonistin* in Wien beheimatet ist, sei Mara „Slowenin, von der Grenze, jedenfalls aus dem Süden“ (G, 124). Ihre Herkunft erweist sich als unbestimmt und ist auf nichts weniger festgelegt, als auf eine Himmelsrichtung, die mehr wie ein Sehnsuchtsort, denn wie eine tatsächliche geografische Region erscheint.⁴⁶⁰ Während Charlotte als „Frau“ (ebd.) eingeführt ist, wird Mara als Mädchen titulierte. Dadurch wirkt sie in der gesellschaftlichen Hierarchie der Hauptfigur unterlegen, gleichzeitig aber auch noch weniger gesellschaftlich geprägt. So verweist Meyer darauf, dass die ältere der Beiden stärker in den Konventionen der 1950er Jahre und den damit festgelegten Machtverhältnissen verortet ist, wohingegen Mara über die Flexibilität verfügt, Machtdynamik in Beziehungen fluide zu

⁴⁵⁷ Lanser 2018, S. 574.

⁴⁵⁸ Für Jeremiah ist Mara keine eigenständige Figur, sondern „a facet of Charlotte’s own personality“ (Jeremiah 2015, S. 448). Daraus folgt: „Mara is then, at least in part a ghost, a figure of fantasy. The very notion of social identity is unstable here“ (ebd., S. 452).

⁴⁵⁹ Marti weist darauf hin, dass der Name Mara häufig in Texten mit lesbischen Figuren Verwendung findet und Bachmann ihre Erzählung durch die Nutzung des Namens in diese Tradition einschreibt (vgl. Marti 1992, S. 98 f.).

⁴⁶⁰ Meyer erkennt diese Bezeichnung Maras als Exotisierung. Charlotte konstruiere sich so ein Objekt und zeige u. a. dadurch männliches Verhalten. Die Exotisierung diene Charlotte gleichzeitig auch als Abschreckung vor Mara, als „warning to resist any temptation that might be represented by the object Charlotte herself has constructed.“ (Meyer 2007, S. 143)

gestalten.⁴⁶¹ Charlotte ringt um ihre (sexuelle) Selbstbestimmung, reagiert auf Mara zögernd und agiert innerhalb heteronormativer Vorgaben, während Mara in ihrem homosexuellen Begehren gefestigt erscheint und außerhalb heteronormativer Konventionen agieren kann. Beispielsweise fordert sie Nähe, „griff nach Charlottes Arm“ (G, 125), küsst diese (vgl. G, 132) und als sie gehen soll, erklärt Mara wiederholt „Ich bleibe“ (ebd.). Weiter nimmt sie die Zurückweisungen von Charlotte nicht selbstverständlich hin, sondern fordert Erklärungen ein: „Warum willst du mich nicht?“ (G, 130) Dieser Gegensatz zwischen Charlotte und Mara zeigt sich vor allem auch in der Struktur von abgebrochener Rede, welche die Dialoge zwischen den beiden prägt. Erzeugt wird diese Dynamik durch gegenläufige Motive: Während sich Charlotte müht, den Gesprächsverlauf innerhalb heteronormativer Konventionen zu halten, wirkt Mara darauf hin, das Begehren zwischen den Frauen* transparent zu machen. Bereits im ersten Dialog der beiden Figuren äußert Mara, dass sie „das Gefühl [hatte], daß der Mann, der soviel gesprochen hat, auch noch gern geblieben wäre ...“ (G, 125) und platziert damit eine Bemerkung, die auf die Erforschung der Ausgangssituation der Erzählung zielt: Wie kommt es dazu, dass Charlotte und Mara nach der Party allein in Charlottes Wohnung sind? Letztlich bildet diese vor Einsatz der Erzählung geschaffene Konstellation die Grundlage für die sich entfaltende Handlung. Charlotte bricht das Gespräch dann ab, indem sie Maras Andeutung abwehrt und sich zurückzieht. Diese Reaktion zusammen mit dem Erzählkommentar, der die Protagonistin* in dem Moment als „zornig“ beschreibt, eröffnet den Möglichkeitsraum, dass Charlotte die Zweisamkeit der beiden Frauen* herbeigeführt haben könnte und sie damit Architektin* der sich abzeichnenden Begegnung der Nacht ist. In einem weiteren Beispiel konfrontiert Mara Charlotte mit ihrem inkonsistenten Verhalten: „Du hast mich gerufen, [...] hast mich mitgenommen noch einmal in die Nacht, [...] jetzt willst du’s nicht wahrhaben“ (G, 132). Charlottes Replik mündet dann in eine Ellipse „Ich hätte dich ...“ (ebd.) Sie entzieht sich weinend und wehrt den Vorwurf mit der unverbindlichen Bemerkung ab, sie „lade viele Menschen ein.“ (ebd.) Während sich Charlotte also auf konventionelle Positionen zurückzieht und Gespräche abbricht, übertritt Mara diese Gebote und fordert Charlotte heraus. Der Kontrast zwischen den beiden Figuren eröffnet ein Spektrum des Umgangs mit Konventionen und lesbischem Begehren.

Im Besondern ist an der Stelle zu betonen, dass auf Ebene der erzählten Welt keine intersubjektive Wahrnehmung Charlottes installiert. Das Bild der Protagonistin* wird im Wesentlichen durch die partikulare Sicht Maras bestimmt, die ja eine Beziehung mit der Hauptfigur anstrebt. So trägt Mara beispielsweise dazu bei, ein negatives Bild von Charlottes

⁴⁶¹ Vgl. ebd., S. 149 f.

Ehe zu entwerfen, denn sie „könnte das nicht aushalten, allein herumgehen, allein schlafen, allein in der Nacht“ (G, 129). Weiter interpretiert sie Charlottes Versuche ihr gegenüber Distanz zu halten und bezeichnet dieses in leitmotivischer Wiederholung als Lüge (vgl. G, 131 f., 145). Damit impliziert sie, dass Charlotte nicht ihre wahren Empfindungen ihr gegenüber äußert. Auch deutet sie an, dass es Gerüchte über Charlottes Homosexualität gibt, „die Leute sagen allerhand ...“ (G, 133). Mara weitert Charlottes homosexuelles Begehren damit über die Beziehung zu ihr aus. Nicht nur gibt es keine intersubjektive Perspektive auf Figurenebene, auch ist die Erzählfunktion stark zurückgedreht.⁴⁶² Trotz Nullfokalisierung nutzt diese ihren ontologisch-privilegierten Status nicht, um Ellipsen Charlottes zu füllen, deren Reflexionen zu kommentieren oder ihr Verhalten einzuordnen. Die Erzählinstanz erzeugt kein konsistentes Bild der Protagonistin*. Darstellungsformen der Innenwelt wie erlebte Rede oder innerer Monolog dominieren, die Erzählung wird vor allem subjektiv vermittelt. Zentral dabei ist, dass sich die Erfahrung Charlottes eben durch diese Vermittlungsform als subjektive Erfahrung selbst legitimiert und beglaubigt. Jost Schneider hebt das für Bachmann untypische erzählerische Verfahren hervor:

Die Position der Protagonistin wird nicht, wie es sonst bei Bachmann fast durchgängig der Fall ist, von einem superior-externen Standpunkt aus kommentiert und kritisiert, weshalb hier ausnahmsweise eine identifikatorische Lektüre möglich und zielführend ist. Dies mag mit der besonderen Thematik des Werkes zusammenhängen, da unter den gegebenen gesellschaftlichen Umständen eine distanzierende, kritische Darstellung womöglich Beifall aus der falschen Ecke nach sich gezogen hätte.⁴⁶³

Vor allem auch die Strukturierung des Artefakt-Aspekts konstituiert die Queerness der Hauptfigur: Neben den bereits ausgeführten Inkongruenzen zwischen Denken, Rede und Handeln in der Selbstcharakterisierung tragen auch die Fremdcharakterisierung durch Mara sowie der Einsatz der Erzählinstanz maßgeblich dazu bei, Charlotte als queere Figur zu gestalten.

Weiter bilden Mara und Franz einen Kontrast. Im Gegensatz zu Mara ist Franz verheiratet und erscheint heterosexuell – zumindest wird er in keiner anderen Begehrenskonstellation gezeigt. In Einklang mit heteronormativen Rollenerwartungen entspricht er dem Typ des Versorgers. So befindet sich Franz beispielsweise auf Dienstreise und Charlotte berichtet von einer traditionellen Arbeitsaufteilung in der Beziehung. Franz ist lediglich als Ehemann gezeichnet,

⁴⁶² Luca argumentiert entgegengesetzt. Sie zählt die Erzählinstanz in einer problematischen Verschränkung sogar zu den Hauptfiguren: „the textual structure [...] makes it hard to distinguish Charlotte’s voice from both Bachmann’s and from the narrator’s voice. In fact, all three voices could speak at the same time“ (vgl. Luca 2001, S. 59). Und sie führt weiter aus: „When Charlotte investigates the origin and function of language, gender, love, sexuality, power, and culture, she can be viewed both as the narrator and the writer of the story.“ (Ebd., S. 60)

⁴⁶³ Schneider, Jost: Das dreißigste Jahr und Erzählfragmente aus dem Umfeld. In: Monika Albrecht und Dirk Göttsche (Hrsg.): Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Berlin: J. B. Metzler 2020, S. 110-125. Hier S. 117.

dem Charlotte gerecht werden will beziehungsweise muss. Darüber hinaus wird er nicht weiter individualisiert, die Figur geht in der Rollenfunktion auf und ist damit funktionalisiert auf Heteronormativität.⁴⁶⁴ Im Gegensatz zu Mara wird Franz nicht als selbständige Figur präsentiert. Er gehört zwar zum Figurenpersonal der erzählten Welt, jedoch ohne selbst anwesend zu sein. Vermittelt ist Franz ausschließlich über Erzähl- und Figurenkommentare anderer – und damit gänzlich fremdcharakterisiert. Obwohl Franz einen im heteronormativen System festgelegten Platz in Charlottes Leben hat, ist er in der Erzählung nur mittelbar anwesend und über den Modus telling konstruiert. Mara hingegen ringt um einen Platz in Charlottes Leben, ist aber in der Erzählung über showing präsentiert.

Dementsprechend ist die Beziehung zwischen Franz und der Protagonistin* nur vermittelt dargestellt. Figurenkommentare von Charlotte und Mara sowie Erzählkommentare konturieren die Ehe und halten diese so die Erzählung über präsent. Die berichtete Beziehung wird zur Folie, vor der sich der Kontakt zwischen Charlotte und Mara entfaltet. Im Gegensatz zur heterosexuellen Beziehung ist das Verhältnis zwischen den beiden Frauen* in Form von showing dargestellt. Gezeigt wird nicht die eheliche Alltagsrealität, sondern Momente tiefer Versenkung und homosexueller Anziehung. Über den Kontrast von telling und showing wird nun die dargestellte Wirkmacht von Heteronormativität herausgestellt: Obwohl die Beziehung zu Franz lediglich berichtet wird, ist diese Verbindung mit all ihren heteronormativen Implikationen dennoch Prüfstein für die Beziehung zwischen Charlotte und Mara. Gleichzeitig erscheint die lesbische Verbindung durch den Kontrast zur desaströsen Ehe als wünschenswerte Alternative. Dennoch werden die beiden Beziehungsentwürfe nicht scharf gegeneinandergesetzt, denn Charlotte trägt ja durch ihr maskulinistisches Verhalten Gewalt in die Beziehung zu Mara ein. Somit geht es weniger um die Verhandlung der Vorzüge und Nachteile von heterosexuellem und homosexuellem Beziehungsmodell, sondern viel eher um die Schwierigkeit, überhaupt eine Alternative zu heteronormativen Beziehungen zu entwerfen. Auch Schneider bemerkt: Die Erzählung „spielt nicht eine idealisierte homosexuelle Liebe gegen obsoletere Eheideale aus, sondern formuliert eine Kritik an sämtlichen Traditionen und Konventionen, die das eigentlich universale Liebesvermögen auf eine begrenzte Zahl »zulässiger« Beziehungstypen einzuschränken versuchen.“⁴⁶⁵

Letztlich sind diese beiden Beziehungen auch im Kontext sämtlicher Konstellationen zu sehen, in denen die Hauptfigur verortet ist. Alle weiteren Figuren werden nur insoweit konturiert, wie

⁴⁶⁴ Das Stellvertreterdasein der Figur wird schon im Namen markiert: Franz gehört im 20. Jh. zu den populärsten österreichischen Namen. Zudem ist der Name als häufiger Vorname der Regenten verbunden mit der K. u. K. Monarchie (vgl. Raich, Ulrike: Unsere schönsten deutschen Vornamen. Wien: Österreichische Landsmannschaft 2008, S. 74).

⁴⁶⁵ Schneider 2020, S. 117.

sie dazu beitragen, Charlottes sexuality zu komplizieren. Charlottes Ex-Männer stellen negative Erfahrungen dar, Milan bildet eine positive Ausnahme, und das homoerotische Erlebnis mit der Lehrerin verweist auf weitere Facetten bezüglich der sexuality der Protagonistin*. Die unbestimmten Nebenfiguren sind weniger handlungsfunktional, als dass sie einen Hintergrund bilden, vor dem Charlottes sexuality changiert.

4.4 Charlottes inneres Coming-out innerhalb heteronormativer Grenzen

Ein Schritt nach Gomorrha lässt sich als Erzählung von Coming-out verstehen, im Besonderen schildert die Geschichte den inneren Prozess der Protagonistin*. Dabei werden recht zu Beginn verschiedene Coming-out-Marker gesetzt, um von dort einen vielschichtigen Verlauf zu präsentieren, an dessen Ende keine stabile Identität installiert wird, sondern die Unbestimmtheit der Figur steht. So kann die Bar-Szene als Coming-out-Szene identifiziert werden. In die Geschehnisse des Lokals verwoben, findet sich ein narratoriales inneres Coming-out. Mittels intern fokalisiertem Erzählkommentar erklärt die ontologisch privilegierte Instanz Charlottes Begehren bezüglich Mara, denn „sie ging nicht – doch das wußte sie erst später ganz deutlich –, weil sie keinen Augenblick lang das Gefühl hatte, daß Mara tanzte, um zu tanzen [...] Denn sie [Mara, F. P.] sah immerzu her, führte ihren Tanz nur auf, damit Charlotte hinsah.“ (G, 127 f.) Die proleptische Bemerkung, die mittels Parenthese herausgestellt und somit betont wird, nimmt dabei ein inneres Coming-out Charlottes vorweg. Und bereits kurz darauf wird Charlottes gewonnene Einsicht in ihr Begehren als figurales inneres Coming-out präsentiert. Vorbereitet ist dies durch die Äußerung eines Mannes in der Bar, der die beiden Frauen* als Paar erkennt und so vor seinem Begleiter outet: „Ach, die Damen wollen unter sich sein“ (G, 128). Eine Replik der Protagonistin* erfolgt nicht, stattdessen intensiviert sie die zärtliche Berührung mit Mara und bestätigt die Bemerkung des Mannes innerlich: „Ja, so war das. Das war es.“ (ebd.) Durch die Form der Bewusstseinsdarstellung in erlebter Rede überlagern sich hier Figuren- und Erzählrede, wodurch die Äußerung eben als figurales inneres Coming-out Charlottes verstanden werden kann und zugleich als Bekräftigung durch die Erzählinstanz. Durch narratoriales und figurales inneres Coming-out sowie durch das Outing wird die Hauptfigur gleich zu Beginn der Erzählung deutlich als homosexuelle Figur konturiert. Das innere Coming-out bildet nun nicht die Vorbereitung für ein äußeres Coming-out. Zwar wird Charlottes Bereitschaft zu einem figuralen äußeren Coming-out signalisiert, wenn sie in Kauf nimmt, mit Mara in der Bar gesehen zu werden: „Es konnte ihr jetzt gleich sein, ob [...]“

jemand sie ansprach, jemand sie erkannte ...“ (G, 129). Ein deterministischer Stufenprozess, bei dem auf die innere Bewusstwerdung der eigenen sexuellen Orientierung eine Art vollständiges äußeres Coming-out in sämtlichen Lebensbereichen folgt, ist jedoch nicht dargestellt. Ein äußeres Coming-out Charlottes wird in der Erzählung nicht präsentiert. Die Coming-out-Szene in der Bar erscheint eher als Plateau, von dem aus sich im weiteren Handlungsverlauf ein innerer Prozess Charlottes entfaltet, in welchem die Figur in komplizierten Bewegungen Möglichkeiten einer queeren Subjektivität auslotet beziehungsweise mit sich selbst verhandelt. So erinnert sie sich beispielsweise an die zärtliche Episode mit ihrer ehemaligen Geschichtslehrerin, oder die Erzählinstanz kommentiert, dass Charlotte Frauen generell ansprechend findet, „sie rührten sie häufig oder sie erfreuten ihre Augen“ (G, 146).⁴⁶⁶ Auch erinnert sich die Protagonistin* an die erfüllende Verbindung zu ihrem Ex-Partner Milan. Im Verlauf der inneren Auseinandersetzung kehrt sich Charlotte jedoch von heterosexuellen Beziehungen im Allgemeinen und von Franz im Speziellen ab, „sie wußte [...] nicht, warum sie je mit Männern gewesen war und warum sie einen geheiratet hatte.“ (G, 140) Und es ist klar, „daß er von ihrem Körper nichts verstand.“ (G, 144) Unabhängig von Charlottes Erleben nimmt die Erzählinstanz die Entwicklung der Protagonistin* vorweg und verweist mit einem proleptischen Kommentar darauf, dass sich ihre Zuneigung zu Männern als Trug erweisen muss – die Rede ist von einer Hauptfigur, die nur „noch glaubte, dass sie die Männer liebe“ (G, 142). Parallel zu der Abkehr von heterosexuellen Verbindungen lotet Charlotte Möglichkeiten aus, eine Beziehung mit Mara einzugehen. Beispielsweise denkt sie über Sex mit Mara nach und erprobt einen Kuss (vgl. G, 140 f.). So entfaltet der Text eine gegenläufige Bewegung der Abwendung von Heterosexualität und Hinwendung zu Homosexualität.

Gleichzeitig wird Charlottes Prozess des inneren Coming-out als hin- und hergerissen dargestellt. Die Ambivalenzen lassen sich zum einen auf inhaltlicher Ebene erkennen, wenn sich Charlotte mal zärtlich, dann wieder abweisend gegenüber Mara äußert. Zum anderen zeigen sich strukturelle Inkongruenzen, wenn sich Charlottes Rede, Handlungen und Gedanken in Bezug auf Mara widersprechen. Nicht zuletzt fordert Mara Charlotte immer wieder zu einem klaren Bekenntnis ihr gegenüber heraus – „Ach Liebes, liebes Schönes, und du lügst mich nur ein bißchen an, nicht wahr?“ (G, 131, vgl. zudem S. 131 ff.) – und provoziert damit ein figurales äußeres Coming-out. Das klare Bekenntnis der Hauptfigur bleibt jedoch aus. Mara hingegen vollzieht ein figurales äußeres Coming-out, wenn sie gegenüber der Protagonistin* ihr

⁴⁶⁶ Jeremiah hingegen erkennt hierin keinen Begehrensblick Charlottes, sondern sieht diesen mit Irigaray als Kontrollblick (vgl. Jeremiah 2015, S. 455).

Begehren verdeutlicht: „Mein Geliebtes, [...] ich bin verrückt, nach dir verrückt“ (G, 135) und „[d]u bist wunderbar. [...] Nur lieb mich! Lieb mich! [...] laß mich bei dir bleiben.“ (G, 148) Für die Nebenfigur ist also ein äußeres Coming-out möglich, die Ordnung der erzählten Welt erlaubt damit explizit, ein solches zu vollziehen. So konstruiert der Text die Frage, warum dies für die Hauptfigur nicht möglich ist, und bietet mit der Darstellung von Charlottes Reflexionen Antworten an: Charlottes innerer Prozess erfolgt nicht isoliert in einem gesellschaftlichen Vakuum. Zwar werden die Überlegungen vor allem im inneren Monolog und in erlebter Rede präsentiert – wodurch die Gedankenspiele über die Form der Bewusstseinsdarstellung segregiert wirken – inhaltlich ist Charlottes Prozess jedoch mit Kritiken an patriarchaler Gesellschaftsordnung verwoben.

Augenfällig bezüglich der Darstellung des Prozesses ist zudem, dass die Stimme der Erzählinstanz nur sehr reduziert vermittelt wird. Der Prozess des inneren Coming-out ist zuvorderst als subjektiver Prozess illustriert. Wenn die heterodiegetische Erzählinstanz mit Nullfokalisierung am Ende noch einmal deutlich erkennbar das Wort ergreift und die Erzählung schließt, liefert sie keine Einordnung der inneren Vorgänge Charlottes, kommentiert nicht das vorangegangene Geschehen, sondern eröffnet eine doppelte Lesweise des Schlussarrangements des Textes über die Raumanordnung.

4.5 Das Unsagbare verorten: Zwischenraum als Strategie queerer Erzählung

Räumliche Strukturen bilden den Grundriss für die Entwicklung der Intimität zwischen Charlotte und Mara. So lassen sich verschiedene Funktionalisierungen und Semantisierungen der Orte in *Ein Schritt nach Gomorrha* herausarbeiten, die in Beziehung mit der sexuality der Hauptfigur stehen. Die Erzählung setzt ein in einem realitätsbezogenen Raum, der ehelichen Wohnung. Durch den Blick Charlottes ist das Wohnzimmer als „Welt in Rot“ (G, 123) gestaltet, in dieser erscheint das Licht, Einrichtungsgegenstände und Maras Kleidung in „unstimmig vielen Rottöne[n]“ (ebd.). Kulturell signalisiert die Farbe einerseits Gefahren, andererseits ist Rot erotisch konnotiert.⁴⁶⁷ Diese getönte Wahrnehmung der Protagonistin* lässt den Raum zu einem Stimmungsanzeiger werden, der auf ihre Befindlichkeit verweist und proleptisch die

⁴⁶⁷ Auch Jeremiah verweist auf die Konnotation der Farbe Rot unter anderem mit „danger, lust, and destruction“ (ebd., S. 450). Sie stellt darüber hinaus aber auch eine Verbindung zwischen der Farbe Rot und Gebärmutter her und nimmt dies als Ausgangspunkt, um die Erzählung als Versuch zu lesen, Bracha L. Ettinger's Theoretisierung des Matrixial literarisch zu erproben. Meyer verweist ebenfalls auf das breite Konnotationsspektrum der Farbe mit „temptation, seduction, love, passion, life, or hell [and] warning“ (Meyer 2007, S. 142).

ambivalente Beziehung Charlottes zu Mara als zwischen Bedrohung und Begehren vorwegnimmt. Neben dem Wohnzimmer ist mit der Küche ein weiterer äußerer Raum erwähnt, und zwar ein spezifischer Ort des Heims, der typischerweise Frauen vorbehalten ist, zumal der Hausfrau der 1950er Jahre. Entsprechend dieser Rolle erinnert sich Charlotte hier an ihre Verpflichtungen gegenüber ihrem Mann. Die Wohnung, „unsere Wohnung“ (G, 129, 131), kann nun symbolisch verstanden werden als Raum, der auf Ehe, beziehungsweise heteronormative Ordnung verweist – denn eine solche einzugehen, bedeutet, „sich darin ein[zu]richten“ (G, 143). Dementsprechend initiiert Mara ein buchstäbliches Hinaustreten aus dem codierten Raum: Charlotte soll keinen Kaffee kochen, sie sei „heute Abend oft genug in die Küche gelaufen.“ (G, 125) Mara möchte mit der Protagonistin* „weg, weit weg“ (ebd.). Auch Jeremiah erkennt Maras Verhalten hier als “symbolic [...] act, which involves liberation from domesticity”.⁴⁶⁸

Auf dem Weg zur Bar sind zwei weitere realitätsbezogene Orte erwähnt: das Treppenhaus sowie die Wiener Innenstadt. Beide Orte werden dabei zur vordergründigen Legitimierung für Berührungen zwischen den beiden Frauen* eingesetzt. So beschreibt die Erzählinstanz zum einen ein schwach erleuchtetes Treppenhaus, welches den Anlass für Charlotte bildet, Maras Hand zu halten, die Protagonistin* „fürchtete, daß das Mädchen stürzen könne“ (ebd.). Zum anderen wird der Weg durchs menschenleere nächtliche Wien beschrieben: „Sie gingen rasch hinauf bis zur Kärntner Straße, und plötzlich nahm Mara wieder, wie ein furchtsames Kind, Charlottes Hand. Sie hielten einander an den Händen und gingen noch rascher, als verfolgte sie jemand.“ (G, 126) Dass die Gefährdungen, die jeweils aus den Raumsituationen abgeleitet werden, lediglich als Vorwand für die Berührungen zu verstehen sind, ist an den grammatischen Vergleichsstrukturen in den Bemerkungen der Erzählinstanz ablesbar und wird durch inhaltlich widersprüchliche Aussagen deutlich. Denn die Erzählinstanz verweist auf menschenleere Straßen: Dort „ging niemand.“ (ebd.) Wenn jedoch niemand unterwegs ist, kann einem auch niemand folgen. Weiter ist Mara auf dem Rückweg in die Wohnung dann sehr wohl in der Lage, ganz ohne Charlottes Hilfe die Treppen hinaufsteigen, die junge Frau „ging voraus, als wäre sie diese Stiege schon oft hinauf- und hinuntergegangen.“ (G, 129) Herauszustellen ist, dass im privaten Raum aufgrund der heteronormativen Codierung körperliche Annäherung zwischen den Frauen* zunächst nicht möglich ist, während dies im öffentlichen Raum gelingt. Wobei gerade die Folge patriarchaler Ordnung – Gefährdung von Frauen* im öffentlichen Raum – hier zum Sprungbrett für Homoerotik wird. Anzumerken ist noch, dass bezüglich der Beschreibung

⁴⁶⁸ (Jeremiah 2015, S. 449) Meyer spricht sogar davon, dass Mara Charlotte hier aufruft, einen Ort jenseits von Gomorrha aufzusuchen, worin sich bereits Maras Bereitschaft zeigt, sich dem alten Paradigma zu widersetzen (vgl. Meyer 2007, S. 146).

der Innenstadt der Franziskanerplatz hervorgehoben ist. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine realitätsbezogene Beschreibung, sondern die Erwähnung des dortigen Brunnens bildet den Ausgangspunkt für das Zitieren eines literarischen Topos, dem locus amoenus. In erlebter Rede werden neben dem Wasserspender weitere einschlägige Elemente des Topos wie „Wiesen und Wälder“ oder der „Mond“ (G, 125) herbeigewünscht, wodurch das Bild des speziellen Ortes aufscheint, an dem sich seit jeher in der Literatur Liebende treffen. Die einschlägige literarische Tradition ist hier gebrochen und fungiert als deutlicher Hinweis auf die sich abzeichnende Liebesbeziehung zwischen den beiden Frauen*.

Äußere Räume sind damit nie nur realitätsbezogen, sondern immer auch symbolisch zu verstehen, sind Stimmungsanzeiger oder bilden ein Sprungbrett, von dem aus heteronormative Ordnungen unterlaufen werden können. So auch der Bar-Raum, welcher sowohl als Korrespondenz- wie auch als Kontrastraum zur Wohnung gestaltet ist. Auch dieser Raum erscheint in Rot (G, 126: „höllenrot“, „alles rot.“, „Wände rot“, „Rottöne“, „Rachen Rot“; 127: „Rotlicht“) und verweist damit, wie eingangs das Wohnzimmer, auf Charlottes ambivalentes Verhältnis zu Mara zwischen Erotik und Gefahr. Die Symbolik ist hier jedoch durch die Verbindung mit Vokabeln des semantischen Feldes Rausch (G, 125: „Unsicherheit“, „luftloßen und heißen“, „im Rauch, im Rausch“; 127: „Rundherum fluteten und drückten die Tanzenden“, „abrutschend“, „stampften“, „Gefahr“, „Tiefe“, „Alles schwankte, rauchte, dunstete“, „lärmumschlungen tiefer“) intensiviert. Diese Verweise, zusammen mit dem Vergleich mit einem „Höllenraum“ (G, 126) konturieren die Bar kontrastiv zur Wohnung als entrückten Ort. Charlotte „hatte sich unerlaubt aus ihrer Welt entfernt“ (ebd.) – wobei hier „Welt“ als Metapher fungiert für die sie umgebenden heteronormativen Regime wie Ehe und Charlottes existenzielle und umfassende Verankerung in diesen. Der Bar-Raum steht damit jenseits der ehelichen Wohnung und ihren heteronormativen Zwängen. An diesem anderen Ort ist intime Körperlichkeit zwischen der Protagonistin* und Mara möglich. Weibliche* Homosexualität bekommt, metaphorisch gesprochen, einen Platz in der Erzählung. Hier kann Mara ihren Verführungstanz inszenieren (vgl. G, 127 f.) und Charlotte kann dem nachgeben, sie ist „endlich bezwungen [...] folgte ihr bei jeder Bewegung“ (G, 128). Die Bar lässt die Hauptfigur „heimkehren[...]“ (ebd.) in eine alternative Ordnung.

Die neu entstandene Nähe zwischen den beiden Frauen* verändert die Beziehungskonstellation zwischen Mara, Charlotte und Franz. Dieser Wandel wird auch auf Ebene des Raumes beziehungsweise im Raumerleben reflektiert. So ist sich Charlotte nach dem Barbesuch bei der Rückkehr in die Wohnung zunächst im Unklaren über den Satus des ehelichen Appartements. Materiell existiert dieses nach wie vor, durch die neue Intimität zwischen den Frauen* jedoch

kann es symbolisch nicht mehr für Ehe und heteronormative Ordnung stehen, „wo es »unsere Wohnung« aufgehört hatte zu geben. Oder gab es sie noch? Alles stand ja noch an seinem Ort“ (G, 131). Darüber hinaus vermutet sie Franz, der sich im Zug auf der Heimreise befindet, „an der Grenze“ (ebd.). Diese markante Linie bekommt vor dem Hintergrund der Verbindung von Raum und sexuality metaphorische Bedeutung: Die „Grenze“ wird zu Demarkation zwischen Hetero- und Homosexualität, denn Charlotte ist dabei, aus der Ehe hinauszutreten und eine Verbindung mit Mara zu erproben. Der ungeklärte Status der Wohnung wird dann durch Mara entschieden, die das gemeinsame Zuhause von Charlotte und Franz demoliert. Die Verwüstung ist vor allem eine symbolische: Das Zeichen der heteronormativen Ordnung wird beschädigt, die junge Frau verursacht ein „Ausmaß der Zerstörung [...], das so viel größer war“ (G, 134). Die Demolierung der Wohnung durch Mara verweist auf „disruption of the usual domestic order“.⁴⁶⁹ Für die Hauptfigur eröffnen sich nun Möglichkeiten des Erprobens und Experimentierens. Dieser Umstand ist über die Metapher des Entgleisens bestärkt: Charlottes „Gefühle, ihre Gedanken sprangen aus dem gewohnten Gleis, rasten ohne Bahn ins Freie. [...] Sie war frei.“ (G, 134 f.) So wie Züge im Normalbetrieb immer wieder die gleiche Strecke abfahren, bewegte sich die Protagonistin* in der vorgegebenen heteronormativen Ehe-Ordnung. Die Zerstörung des Heims eröffnet neue Wege abseits der gewohnten Bahnen.

Der neue Möglichkeitsraum erweist sich zunächst als innerer. So sind im nachfolgenden zweiten Teil der Erzählung vor allem Charlottes Reflexionen präsentiert. Dabei kann beobachtet werden, wie sich die Hauptfigur zunehmend von realitätsbezogenen Räumen distanziert. Sie weist die sie umgebende Welt als androzentrische aus, es „war gar nicht daran zu denken, daß jemals etwas mit ihr zu tun haben würde in einer Wohnung, solange sie mit einem Mann lebte.“ (G, 137) Und „seine Umwelt“, die „Ordnung, die Franz gehörte“ (ebd.), hält keinen Platz für sie bereit. Entsprechend ruft Charlotte in einer Gegenbewegung innere Räume in Form von Erinnerungen und Imaginationen auf, worunter vor allem „ihr letztes geheimes Zimmer“ (G, 149) hervorzuheben ist. In dem imaginierten Raum bahrt die Protagonistin* Franz sowie sämtliche ehemalige Partner auf und macht sich bereit, das Zimmer final zu verschließen. Die toten Männer sind dabei symbolisch zu verstehen als Verweise auf die heterosexuelle Vergangenheit Charlottes. Entsprechend kann die Absicht, den Raum abzuschließen als

⁴⁶⁹ (Jeremiah 2015, S. 450) Luca hingegen liest die Demolierung der Wohnung mit Bezug auf die Kolonialisierungsdynamik der Erzählung: Mara zerstört als Angehörige der unterlegenen Klasse die Kultur der dominanten Klasse (vgl. Luca 2001, S. 58). Bauer hält in Zusammenhang mit der Zerstörung fest, dass Charlotte Mara zwar später unterwerfen wird, dass Mara hier jedoch deutlich zeigt, dass sie über die Stärke verfügt, die patriarchale Ordnung tatsächlich zu beschädigen, wohingegen Charlotte lediglich darüber reflektieren kann (vgl. Bauer 1998, S. 228).

Versuch verstanden werden, ihre heterosexuelle Vergangenheit hinter sich zu lassen.⁴⁷⁰ Wie schon bei der Demolierung der Wohnung wird auch hier im Zeichen des Raumes Charlottes Loslösen von Heteronormativität angezeigt. Es kommt jedoch nicht zu dieser Überwindung, am Ende der Szene steht eine doppelte Ellipse: Das Zimmer an sich beginnt sich aufzulösen, die Protagonistin* erinnert sich nur an den Schlüssel, der nicht zum Einsatz kommt „unter dem Hemd ...“ (G, 150). Anstelle der symbolischen Überwindung von Heteronormativität, der Herstellung von Eindeutigkeit, ist hier nur auf die Möglichkeit von Überwindung verwiesen. Ein Jenseits von Heteronormativität ist damit Utopie, die eben nicht vollzogen, doch zumindest angedacht werden kann. In der Folge bricht in den imaginären Raum der Protagonistin* die direkte Rede Maras ein. Diese wiederholt in ihrer Äußerung mehrfach das leitmotivische tot des Totenzimmers: „Ich bin tot [...]. Tot, so tot bin ich.“ (Ebd.) Damit nimmt sie Bezug auf Charlottes Gedanken, denn die Protagonistin* überlegt zu dem Zeitpunkt, dass auch Mara „unter den Toten sein“ (ebd.) müsste, wenn diese vom Zimmer erführe. Diese direkte Referenz, die telepathisch anmutet, durchbricht die Grenze zwischen realitätsbezogenem und imaginärem Raum. Vorgänge des inneren Experimentier-Raums Charlottes greifen auf Mara im äußeren Raum aus. Das Moment queerer Strukturierung von Raum findet sich auch graphisch markiert „–“ (ebd.). Entworfen wird so ein Zwischenraum, dessen Status nicht ausschließlich im imaginären und keinesfalls im realen aufgeht. Damit ist die Binarität von äußerem und innerem Raum brüchig. Angezeigt ist dadurch die große Nähe, die zwischen Charlotte und Mara besteht: eine Intimität, die nicht an konventionelle Raumkonzepte gebunden ist.

Die Erzählung endet schließlich im Schlafzimmer. Noch einmal klingt hier das verwobene Verhältnis von realitätsbezogenem und imaginärem Raum an, indem die Szenerie korrespondierend zum Totenzimmer dargestellt ist: In der Farbgebung dominiert wie im Totenzimmer, in dem die „Wände weiß“ (G, 149) sind und die Körper wie „Geister“ (G, 150) aussehen, erneut die Farbe Weiß durch die „weißen Achselspangen und [...] weißen Unterröcke[...]“ (ebd.). Und anstelle getöteter, aufgebahrter Ex-Geliebter finden sich hier die beiden Frauen* in morbider Brautbett-Szenerie: „Sie [...] legten sich nebeneinander – zwei schöne Schläferinnen [...]. Sie waren beide tot und hatten etwas getötet.“ (Ebd.) Im

⁴⁷⁰ Szczepaniak liest Charlottes imaginiertes Zimmer als Referenz auf den Blaubart-Stoff (vgl. Szczepaniak 2009, S. 241-245). Im Mythos verbietet der Herrscher seiner Frau das Öffnen einer geheimen Kammer. Getrieben von Neugierde, übertritt diese sein Gebot und findet dort ermordete Exfrauen Blaubarts. Als der den Regelverstoß bemerkt, will er seine Frau ebenfalls töten und zu den anderen in die Kammer werfen. Mit Szczepaniak wird „[d]as Skandalon von Blaubarts Leichenkammer [...] in die Voraussetzung eines weiblichen Autonomiestrebens verkehrt: Es geht nicht darum, seriell den Tod zu verbreiten (kein Mörderschlachthaus wird hier imaginiert), sondern um eine Abrechnung mit einer toten Form der Mann-Frau-Beziehung“ (ebd., S. 243). Neben dem imaginierten Zimmer erkennt Szczepaniak auch die ungleiche Beziehung zwischen Mara, die sich in Liebe aufopfert und Charlotte, die auf Mara Macht ausübt, sowie die Asymmetrie in der Beziehung zwischen Franz und Charlotte, die sich ihm unterwirft, als Verweise auf den Blaubart-Stoff (vgl. ebd., S. 236-239).

realitätsbezogenen Schlafzimmer wird dann zwar homosexuelle Erotik aufgerufen, die beiden Frauen* „zogen ihre Kleider aus“ (ebd. 150), da „strich eine der anderen über die Schultern, die Brust.“ (G, 151) Homosexuelle Praxis ist jedoch in einen Zwischenraum verlagert: „Dann stürzten sie ab in den Schlaf und in einen gewitterhaften Traum.“ (G, 150) Das Fallen der zwei Frauen in „einen“ Traum kann als rhetorisches Signal dafür gelesen werden, den Traum nicht einfach als solchen zu lesen, sondern als ästhetische Intervention. So ist der Erzählbericht auch dezidiert metaphorisch als Orgasmus-Verweis ausgewiesen, denn das Suffix „haft“ des „gewitterhaften Traum[s]“ (G, 151) stellt in seiner Wortbedeutung eine Vergleichsstruktur aus: Es handelt sich also nicht um einen Gewitter-Traum, sondern um einen Traum, der mit einem Gewitter vergleichbar ist. Um also auf eine orgastische Nacht zu verweisen, wird nicht etwa ein imaginärer Raum aus Figurenperspektive aufgerufen, ein Freiraum, in dem sich Charlotte ihren Tagträumen und Gedankenexperimenten hingeben kann, sondern der metaphorische Verweis erfolgt im ontologisch privilegierten Erzählbericht. Damit handelt es sich nicht um eine Figur, die phantasiert, sondern viel eher um eine Erzählinstanz, die von weiblicher Homosexualität nicht offen sprechen kann und daher das Geschehen in einen Zwischenraum auslagert. Der Status des Traum-Raums geht dabei, wie zuvor beim Totenzimmer auch, weder im Imaginären noch im Realitätsbezogenen voll auf. Nicht im Schlafzimmer – welches Mara ja nicht demoliert hat und damit noch der heteronormativen Ordnung zugehört – sondern jenseits von privatem und öffentlichem Raum errichtet die Erzählinstanz eine queere Alternative. Diese Schlusskonstellation wird in der Forschungsliteratur bisher übersehen, beziehungsweise nicht beachtet, und die relative Explizitheit der Vermittlung von weiblicher* Homosexualität sowie die daraus resultierende Offenheit des Endes der Erzählung damit übergangen. Erkennt man die Vielschichtigkeit des Schlussarrangements jedoch an, kann keine Rede mehr davon sein, dass die lesbische Beziehung scheitert und sich die Hauptfigur auf heteronormative Verhältnisse zurückzieht.⁴⁷¹ Viel eher ist an den Schluss Uneindeutigkeit

⁴⁷¹ Szczepaniak beispielsweise legt den Fokus bezüglich des Endes der Erzählung auf das Weckerstellen Charlottes und die entsprechende Implikation, dass hier ein Zurückkehren der Hauptfigur in die heteronormative Ordnung gezeigt wird (vgl. ebd., S. 244 und 246). Ähnlich Marti, die offenkundig die Sex-Metapher einkassiert: „Die Erzählung endet damit, dass die beiden Frauen merken, dass sie den Zeitpunkt für den Beginn einer Liebesbeziehung verpasst haben. Das Schlussbild zeigt sie schlafend nebeneinander auf dem Bett [...]. Charlotte hat vor dem Einschlafen ihren Wunsch nach einem Weggehen aus der Ehe und nach einer möglichen Frauenbeziehung abgetötet und stattdessen den Wecker gestellt, um rechtzeitig zu Franzens Rückkehr zu erwachen.“ (Marti 1992, S. 97 f.) Auch für Bauer endet die Erzählung mit dem Weckerstellen und dem Hinweis, dass Charlotte Franz nach Plan abholen wird (vgl. Bauer 1998, S. 225). Dezidiert behauptet sie: „It is too late for a »leap« into a sexual relationship with Mara“ (ebd., S. 229) und behandelt die Erzählung entgegen Achberger als „failed homoerotic fantasy.“ (Ebd., S. 224) Das (vermeintlich) fehlende sexuelle Verhältnis ist für Bauer eines der Hauptargumente, weswegen die Erzählung die Möglichkeit utopischer Ambitionen unterminiert (vgl. ebd., S. 225, S. 229, S. 232). Sie erkennt keine Entwicklung der Erzählung „for the story undermines its own brief utopian sentiments and ends with the same images with which it began. There is no indication, that anything has changed or will change in future.“ (Ebd., S. 225) Im Anschluss an Bauer argumentiert Meyer, dass die Erzählung keine

gestellt und die Möglichkeit zur Transgression von Heteronormativität angedeutet. Eine queere Utopie ist damit weder realisiert, noch negiert, sondern in einen Zwischenraum gestellt.

Strukturierung von Raum in *Ein Schritt nach Gomorrha* ist also auf die sexuality der Hauptfigur funktionalisiert. Die besondere Konfiguration unterstützt beziehungsweise ermöglicht dabei das Erzählen von weiblicher* Homosexualität. Entworfen wird eine Architektur, die komplexer ist als die binäre Formel: realer Raum entspricht Heteronormativität versus imaginärer Raum ermöglicht homosexuelles Experimentieren. Diese Dichotomie ist zwar aufgerufen, so, wenn sich Charlotte zunächst in der ehelichen Wohnung nicht auf Intimität mit Mara einlassen kann, jedoch wird sie ebenso unterlaufen, zum Beispiel als durch Maras Demolierung der Wohnung Intimität zwischen den beiden Frauen* dann doch möglich ist, oder wenn Charlotte das imaginäre Totenzimmer mit ihren ehemaligen Geliebten eben nicht abschließen kann. Indem am Ende des Textes die Binarität von realitätsbezogenem und imaginärem Raum brüchig wird und ein Zwischenreich konstruiert ist, kann von weiblicher* Homosexualität erzählt werden. Dieses Spiel mit äußerem und innerem Raum lässt sich letztlich auch als Experimentieren damit lesen, an welchen Orten von welchem Begehren gesprochen werden kann.

Der ortsbezogene Titel *Ein Schritt nach Gomorrha* ist in der Forschung vielfach unterschiedlich auf den Text bezogen und interpretiert worden. Beispielsweise erkennt Jeremiah in der Nennung von Gomorrha einen Hinweis auf „collapse and disorder“.⁴⁷² Weder hingegen liest die Phrase unter anderem als kritischen Kommentar auf heteronormative Geschlechterverhältnisse: Bachmann referiere mit Gomorrha auf den „weit weniger prominenten Teil des Duos [der] wenn überhaupt, nie ohne ihre männliche Partnerstadt und

lesbische Beziehung zeige und erkennt darin das subversive Potential des Textes: Da keine Alternativen zu traditionellen literarischen Formen (konkret der Novelle) zu Verfügung stünden, könnten Beziehungen auch nur in traditionellen Geschlechterdynamiken erzählt werden. Bevor nun eine lesbische Beziehung in der Dynamik einer konventionellen Ehe erzählt würde, schweige der Text lieber von ihr. Das Schweigen von einer lesbischen Beziehung sei damit weniger Reflex auf die repressive Kultur der 1950er Jahre, sondern viel eher dem literarischen Formenkanon geschuldet (vgl. Meyer 2007, S. 134-138). Die Beobachtung vom Verschweigen einer lesbischen Beziehung ist insofern zu unterstützen, als dass „the text ultimately refuses to represent a lesbian relationship structured in any way differently from a traditional marriage.“ (Ebd., S. 138) Kritisiert werden kann an dieser Lektüre jedoch, dass Meyer Hinweise auf die Möglichkeit einer lesbischen Beziehung übergeht und den offenen Schluss der Erzählung außenvor lässt. Nicht zuletzt kann dies einer Übersetzungslücke geschuldet sein, denn Meyer bezieht sich (in ihrer englischsprachigen Analyse) auf die englische Übersetzung, in der die Gewittermetapher am Ende der Erzählung nicht vermittelt wird: „Rather than submitting to the pressure of literary tradition and cultural memory, the text decides not to tell a story at all: a lesbian relationship is not established between the protagonists, and the story and its characters simply »tumbled down into sleep« ([Verweis im Original auf die englische Übersetzung, F. P.]).“ (Ebd., S. 144) Anders hingegen beschreibt Schneider die Erzählung als „Emanzipationsprozess, an dessen Ende die Gewinnung einer neuen Liebes- und Lebensperspektive liegt“ (Schneider 2020, S. 116), ohne diese These jedoch genauer zu begründen respektive zu belegen. Damit argumentiert Schneider zwar in eine andere Richtung, erkennt jedoch ebenfalls die Uneindeutigkeit der Schlusskonstellation nicht an.

⁴⁷² Jeremiah 2015, S. 454.

immer an zweiter Stelle auftritt“.⁴⁷³ Zudem werde über den Titel die Utopie „mit dem Schicksal der Stadt, über die Gott persönlich ein buchstäblich vernichtendes Urteil fällt“, verbunden.⁴⁷⁴ Auch für Szczepaniak dient das biblische Motiv als Hinweis auf göttliche Bestrafung und „Charlotte könnte mit Lot verglichen werden [...] – er und seine Frau wurden gewarnt und zum Verlassen der Stadt aufgefordert.“⁴⁷⁵ Eine ausführliche Diskussion des Titels findet sich bei Meyer, die dessen Polyvalenz herausstreicht: Ihren Überlegungen zufolge ist die Bedeutung von Gomorrha offen. Die Bezeichnung könne beispielsweise für weibliche Homosexualität stehen (wenn Sodom für männliche steht), aber auch für einen veralteten Ort, dessen Regeln überkommen werden müssen. Das „nach“ im Titel sei nicht nur örtlich, sondern auch zeitlich lesbar⁴⁷⁶ sowie als „marker, that refers to a »beyond«.“⁴⁷⁷ Die Titelphrase verweise dann auf eine örtliche und zeitliche Lokalisierung jenseits von Gomorrha: „»[B]eyond Gomorrha« can be interpreted as a phrase that points towards a time and space in which the signifier »Gomorrha« no longer matters – a time and space in which engagement with traditional, »old« tropes is no longer necessary.“⁴⁷⁸ Meine Lektüre von *Ein Schritt nach Gomorrha* stimmt zwar in gewichtigen Punkten nicht mit Meyers Befund überein, da diese ja davon ausgeht, dass sich das kritische Potenzial der Erzählung gerade im Nichtrealisieren einer lesbischen Beziehung am Ende zeigt. Dennoch unterstützt meine Lesweise ihre Ausführungen bezüglich des Titels. Ich möchte hinzustellen, dass die Mehrdeutigkeit, die Meyer herausarbeitet, eben genau auf die konstante Arbeit des Textes an Unbestimmtheit zielt, die eine queer-narratologische Perspektive in den Vordergrund rückt. Zudem markiert „Ein Schritt“ keine radikale Bewegung, sondern eine zögerliche, verhaltene, vorsichtige – ein passendes Bild für ein chiffriertes inneres Coming-out.

Mit der hier vorgelegten Lektüre biete ich eine Ergänzung zu den bisherigen Forschungsbeiträgen, für die am Ende der Erzählung der Rückzug in eine heterosexuelle, heteronormative Ordnung steht. Eine Lesart, die zuvorderst die diegetische Ebene betrachtet, verpasst die narratologische Strukturierung des Textes, die stetig an Unbestimmtheit arbeitet. Unter einer queer-narratologischen Perspektivierung erzählt der Text nicht von Charlotte, die

⁴⁷³ Weder 2010, S. 249.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 251.

⁴⁷⁵ Szczepaniak 2009, S. 236.

⁴⁷⁶ Vgl. Meyer 139-141.

⁴⁷⁷ Meyer 2007, S. 140.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 141.

sich nicht aus den restriktiven Verhältnissen befreien kann, sondern von einer Protagonistin*, die sich nicht festschreiben lässt.

Anhand der Analyse von Figur, Figurenkonstellation, Raum und narratologischem Coming-out habe ich gezeigt, wie die Erzählung eine Verweisstruktur erzeugt, die fortlaufend an einem Changieren zwischen Heteronormativität und Queer arbeitet und so Ambiguität produziert. Im Besonderen die Verschränkung von Doppelbezogenheit der Protagonistin* auf Mara und Franz, Gestik der Hände, Beziehungsbiografie mit homo- und heterosexuellen Erlebnissen sowie von realitätsbezogenem mit imaginärem – oder gequeertem – Raum hält die sexuality der Hauptfigur unbestimmt und generiert ein räumlich brüchiges Coming-out. Der vor allem innere Prozess mündet nicht in eine festgelegte Subjektivität, sondern erscheint als unentscheidbare Aushandlung und verweilt am Ende in einem erzählerisch und strukturell offen gehaltenen Möglichkeitsraum.

Bachmanns Erzählung eröffnet so neue Einblicke in die Funktionslogik von Coming-out. Das herausgearbeitete Schema lässt sich als Erweiterung der klassisch-narratologischen Coming-out Story lesen: Statt eine stabile Identität zu konstruieren, inszeniert *Ein Schritt nach Gomorrha* eine Bewegung hin zu Uneindeutigkeit.

5. Von schwanzlosen Eidechsen: Coming-out in Gabriele Wohmanns *Eine großartige Eroberung* (1964)

Gabriele Wohmanns *Eine großartige Eroberung*, 1964 mit weiteren kürzeren Erzählungen veröffentlicht⁴⁷⁹, zählt zu den frühen Texten der Autorin. Bekannt ist die bundesdeutsche ‚Graphomanin‘ für ihren ‚bösen Blick‘. Bereits zu Lebzeiten prägte die Literaturkritik diesen Ausdruck, der auf Wohmanns „ironisch-satirische Schreibweise, die vermeintlich distanziert-gefühllose Sprache, die Konzentration auf die Schwächen und Misere“⁴⁸⁰, verweisen soll. Unlängst relativiert Sunhild Galter: „Und was den bösen Blick betrifft; nun, es ist ein sehr genauer Blick, der kleinste äußere Details aufnimmt, geringste Regungen bemerkt und dies alles unbestechlich genau wiedergibt.“⁴⁸¹ Sie betont, dass „bei einer inhaltlichen Analyse der Texte festgestellt werden [kann], dass sie gerade gegen die Lieblosigkeit und Kleinkariertheit im Umgang der Menschen miteinander anschreibt. Es ist ein sehr genauer Blick, den sie auf die Schwächen im zwischenmenschlichen Bereich wirft“.⁴⁸²

Setzt man sich weiter mit der Wohmann-Forschung auseinander, muss man feststellen, dass sich diese überschaubar darstellt. Dabei beginnt die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Wohmanns Werk bereits in den 1970er Jahren, während die Schriftstellerin noch vielfach produziert. Ein relativer Forschungsanstieg ist dann beim Übergang zu den 1980er Jahre beobachtbar, am Höhepunkt von Wohmanns Bekanntheit. Beiträge in der jüngeren Forschung sind selten.⁴⁸³ In der zuletzt erschienenen Monografie zur Prosa leistet Grit Dommes einen annotierten Forschungsüberblick⁴⁸⁴, in dem sie kritisch Grundzüge, Errungenschaften und Beschränkungen der Forschungstradition zur Autorin herausstellt. Eine eigene Rubrik erhalten dabei Arbeiten aus feministischer beziehungsweise gendertheoretischer Perspektivierung.⁴⁸⁵ Dommes hält bezüglich dieser Publikationen fest, dass „Wohmanns Texte immer wieder auf

⁴⁷⁹ Erstveröffentlicht in Siegrist, Reinhold (Hrsg.): Erzählungen. Gabriele Wohmann. Im Auftrag des Volksbundes für Dichtung (Scheffelbund). Karlsruhe: Volksbund für Dichtung (Scheffelbund) 1964.

⁴⁸⁰ Häntzschel, Günther: Erzählungen. In: Ders. u. a. (Hrsg.): Gabriele Wohmann. München: C. H. Beck u. a. 1982, S. 16-34. Hier S. 29.

⁴⁸¹ Galter, Sunhild: Weibliche Lebensräume in Gabriele Wohmanns Erzählungen. In: Germanistische Beiträge 39 (2016), S. 59-72. Hier S. 63.

⁴⁸² Ebd. S. 64.

⁴⁸³ Vgl. auch ebd., S. 61.

⁴⁸⁴ Vgl. Dommes, Grit: Prosa von Gabriele Wohmann. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2012 (Historisch-kritische Arbeiten zur Deutschsprachigen Literatur, Bd. 46). Hier 26-36.

⁴⁸⁵ Vgl. ebd., S. 34-37.

eine weibliche Ästhetik oder das in ihnen gestaltete Frauenbild hin“⁴⁸⁶ gelesen wurden.⁴⁸⁷ Weiter zeigt Dommes zwei generelle Tendenzen der Forschung zu Wohmann auf und leitet daraus jeweils Desiderate ab. Erstens nennt sie „die Bemühung um eine Gesamtdeutung [...] des Oeuvres“⁴⁸⁸, woraus sich unter anderem der Auftrag ergebe, spezifische Eigenarten in den Blick zu nehmen: „Ist die Suche nach dem Typischen eingestellt, richtet sich die Aufmerksamkeit auf das Besondere des einzelnen Textes. Dabei trifft man in einem Werk, das in der Tat an Variation und Wiederholung reich ist, durchaus auf Aspekte, die zu den geläufigen Klischees nicht passen“.⁴⁸⁹ Als zweite Tendenz falle „eine Fixierung auf die Fabelebene und damit einhergehend die weitreichende oder völlige Vernachlässigung anderer Textstrukturen auf.“⁴⁹⁰ Hieraus ergibt sich nach Dommes ein weiterer Auftrag für die künftige Forschungsbeiträge, nämlich eben auch Strukturaspekte verstärkt zu berücksichtigen.⁴⁹¹ Mit meiner Untersuchung von *Eine großartige Eroberung* möchte ich den von Dommes aufgezeigten Forschungslücken begegnen. So steht in der nachfolgenden Analyse keine vergleichende Perspektive, sondern ein einzelner Text im Fokus, der in der bisherigen Forschung nicht beziehungsweise nur unzureichend beachtet wurde. Lediglich vereinzelte, äußerst knappe Verweise auf die Erzählung lassen sich finden. Diese Referenzen verbleiben dabei im thesenartigen, wie beispielsweise die Bemerkung von Dagmar Ulbricht:

Da ihr [Wohmanns, F. P.] zentrales Thema der Anfangsphase die Geschlechterproblematik ist, bieten die frühen Erzählungen eine reichhaltige Auswahl an einschlägigen Verhaltensmustern, Problemen, Situationen und Beziehungskonstellationen. [...] Da sind die beiden Frauen aus *Eine großartige Eroberung*, deren lesbische Gemeinschaft wie eine pervertierte Imitation einer traditionellen Mann-Frau Beziehung anmutet.⁴⁹²

⁴⁸⁶ Ebd., S. 34.

⁴⁸⁷ Dommes nennt hier u. a. Knapp, Mona: Zwischen den Fronten. Zur Entwicklung der Frauengestalten Erzähltexten von Gabriele Wohmann. In: Marianne Burkhard (Hrsg.): Gestaltet und Gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur. Amsterdam: Rodopi 1980 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 10), S. 295-318; Jurgensen, Manfred: Deutsche Frauenautoren der Gegenwart. Bachmann, Reinig, Wolf, Wohmann, Struck, Leutenegger, Schwaiger. Bern: Francke 1983, S. 123-196 und Eidukevičienė, Rūta: Jenseits des Geschlechterkampfes. Traditionelle Aspekte des Frauenbildes in der Prosa von Marie Luise Kaschnitz, Gabriele Wohmann und Brigitte Kronauer. St. Ingberg: Röhrig Universitätsverlag 2003 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 80).

Als neuere Arbeiten können exemplarisch hinzugefügt werden: Friesen Blume, Rosvitha: Ein anderer Blick auf den bösen Blick. Zu ausgewählten Erzählungen Gabriele Wohmanns aus feministisch-theoretischer Perspektive. Berlin: Frank & Timme 2007 (Literaturwissenschaft, Bd. 7); Biebuyck, Benjamin: Weiblichkeit und Oppressivität. Drei Frauentypen in der Erzählprosa Gabriele Wohmanns. In: Bart Philipsen, Clemens Ruthner, Daniel de Vin (Hrsg.): Was bleibt? Ex-Territorialisierung in der deutschsprachigen Prosa seit 1945. Tübingen u. a.: A. Franke 2000, S. 133-152; Galter 2016.

⁴⁸⁸ Dommes 2012, S. 38.

⁴⁸⁹ (Ebd., S. 39) Eine äußerst knappe, selektive Forschungszusammenstellung findet sich auch bei Friesen Blume 2007, S. 7 f.

⁴⁹⁰ Dommes 2012, S. 39.

⁴⁹¹ Vgl. ebd., S. 40.

⁴⁹² Ulbricht 1982, 109 f.

Mit dieser Generalisierung gehen jedoch sämtliche Abweichungen, Brüche und Nuancierungen im Verhältnis der Protagonistinnen*⁴⁹³ verloren. Bei Dirk Pollerberg erhält die Darstellung von einer Nebenfigur, dem Professor, kurze Aufmerksamkeit und wird zum Beleg für „die Vermutung, daß Gabriele Wohmann Figuren einführt, nur um sie zu diffamieren und sie dem Ekel preiszugeben“. ⁴⁹⁴ Der Professor sei nicht handlungsrelevant. ⁴⁹⁵ Pollerberg übersieht dabei die Dimensionen sexuality und gender sowie die Funktionalität der Nebenfigur auf Ebene der Figurenkonstellation.

Über eine erste umfassende Analyse von *Eine großartige Eroberung* hinaus, stellt meine Lektüre auch erstmals in der Wohmann-Forschung Queerness in den Mittelpunkt – und zwar nicht nur auf diegetischer Ebene, sondern auch bezüglich der, laut Dommes, wenig beachteten Ebene der Textstruktur. Aus queer-narratologischer Perspektive kann die genuin queere Anlage der Hauptfigur herausgestellt werden, deren sexuality über verschiedene Textstrategien immer wieder destabilisiert ist. Zuvorderst über die Verzahnung der narratologischen Ebenen Figur, Figurenkonstellation und Raum entwirft die Erzählung ein spezifisches Modell von Coming-out jenseits des klassischen Narrativs, welches ich als *brüchiges inneres Coming-out* bezeichne und das im Besonderen gender verhandelt.

Im Zentrum von *Eine großartige Eroberung* stehen die 36-jährige Gymnastiklehrerin* Tilli und ihre ambivalenten Entwicklungen mit und in der Beziehung zu ihrer Partnerin* Pullmann über die Dauer der erzählten Zeit von circa einem Jahr. Der Erzähltext beginnt in medias res, als die Protagonistin* bereits bei Pullmann eingezogen ist und ihr kleines Gymnastikstudio aufgegeben hat, um die Partnerin* beim Aufbau ihrer Arztpraxis zu unterstützen. Nach Elaboration der Ausgangssituation samt Rückverweis zur ersten gemeinsamen Reise des Paares nach Paris, fokussiert der Text zwei Konstellationen, in denen die Frauen* in Beziehung zu jeweils einem Mann geraten.

Mit wirtschaftlicher Etablierung von Pullmanns Praxis bestimmt diese, dass Tilli wieder ihrem ursprünglichen Beruf als Gymnastiklehrerin* nachgehen soll. Hierfür vermittelt Pullmann Tilli Räumlichkeiten und einen alten, ehemaligen Musikprofessor, der die Turneinheiten am Klavier begleitet. Nach kurzer Zeit fasst Pullmann den Plan, dass sich das Paar mit dem Professor anfreunden soll, um einen vergünstigten Preis für seine musikalischen Dienste zu erhalten.

⁴⁹³ Wie bereits in Fußnote 4 erläutert, fungiert der Genderstern (*) in dieser Arbeit sowohl als sprachpolitisches wie auch als analytisches Instrument. In diesem Kapitel markiert er entsprechend Figurenbezeichnungen, bei denen geschlechtliche Zuschreibungen narrativ destabilisiert oder in Bewegung gesetzt werden.

⁴⁹⁴ Pollerberg, Dirk: Formen des Leidens. Studien zu Gabriele Wohmanns Erzählungen. Wuppertal: Diss. 1984. Hier S. 172.

⁴⁹⁵ Vgl. ebd.

Pullmanns Unmut über die verursachten Kosten ruft eine kurzzeitige Verstimmung Tillis hervor. In der Folge besänftigt Pullmann die Partnerin* durch zärtliche Berührungen. Dies bildet den Einsatzpunkt für eine Analepse, in der eine Auseinandersetzung zwischen den Frauen* erzählt wird, in welcher Pullmann Tilli vorhält, nie Intimität einzuleiten. Schließlich kommt der Professor regelmäßig freitagabends zu Besuch. Die Protagonistin* lehnt den Professor jedoch eigentlich ab, empfindet ihn als Störung in der Beziehung und gerät in eine Sinnkrise. Der Partnerin* hingegen bereiten die Treffen Freude und sie bestimmt eine Fortführung des neuen Arrangements.

Zum Frühjahr fahren die beiden Frauen* dann auf eine von Tilli geplante Reise nach Italien. In den ersten Tagen besichtigen sie Florenz. Als das Paar aufgrund unterschiedlicher Vorlieben getrennt die Stadt erkundet, trifft Tilli auf den Italiener Alessandro Stronti. Während dieser ein näheres Kennenlernen forciert, beharrt Tilli zunächst auf Distanz, geht dann aber doch mit ihm in eine Bar. Im Folgenden überlistet der neue Bekannte Tilli, indem er bereits vor der verabredeten Zeit vor dem Hotel auftaucht, wodurch es zu einem überraschenden Treffen der drei kommt. Zusammen erkunden sie mit dem Auto die Umgebung. Im Wald initiiert Stronti in Pullmanns kurzzeitiger Abwesenheit einen Kuss mit Tilli. Im weiteren Verlauf wertet Tilli Stronti dann ab und die beiden Frauen* reisen weiter nach Sizilien. Hier taucht Stronti plötzlich auf und bereits nach wenigen Tagen möchte Pullmann ihn loswerden – es kommt zur Auseinandersetzung zwischen den Frauen*. Im Weiteren deutet Pullmann Strontis Interesse an Tilli unter anderem als bloßes Amusement, dies verändert die Dynamik zwischen den Frauen*. Tilli fühlt sich von Pullmann verstanden und bekennt sich in inneren Reflexionen zur Partnerschaft – und zu sich selbst. Um die Freundin* zu belohnen, macht sich Tilli auf den Weg zur Eisdiele. Mit neuem Selbstbewusstsein genießt sie den Spaziergang und die Straßenatmosphäre. Zurück in der Unterkunft betritt sie Pullmanns Zimmer – und findet ihre Partnerin* eng umschlungen mit Stronti auf dem Bett vor. Die Schlusszene zeigt Tilli allein in ihrem Hotelzimmer über die Motive Pullmanns nachsinnend beim Eisessen.

5.1 Tilli: Relativierungsgestus und uneindeutige sexuality

Die Erzählung situiert die Hauptfigur in homosexueller wie heterosexueller Konstellation, welche jeweils über verschiedenen Ebenen – Figur, Figurenkonstellation, Coming-out und Raum – widersprüchlich gestaltet sind. Bezüglich der Figur ist mit Benjamin Biebuyck zunächst anzumerken, dass „die meisten Hauptgestalten in Wohmanns Gesamtwerk Frauen [sind], die auf oft eigensinnige Weise von den sozialen und politischen Spannungsverhältnissen

zwischen den Geschlechtern Zeugnis ablegen“.⁴⁹⁶ So auch Tilli. Als „Widerspruch“ (E, 41)⁴⁹⁷ gelabelt, ist die Protagonistin* entlang konfligierender Linien konzipiert. Schon ihr Name Mathilde lässt sich auflösen zu „mächtige Kämpferin“⁴⁹⁸ – ein Gegensatz zu der Figur, die ihre Macht allzu oft abgibt und sowohl von ihrer Partnerin* als auch von der Erzählinstanz mit dem verniedlichenden Kosenamen Tilli bezeichnet wird. Ambivalenz, Unbestimmtheit und Offenheit erweisen sich dabei als zentrale Charakteristika.

Die sexuality der Protagonistin* wird dabei über den gesamten Handlungsverlauf hinweg immer wieder Festschreibungen entzogen. An verschiedenen Punkten der Erzählung finden sich Referenzen auf Eindeutigkeiten gesetzt, um sie dann im weiteren Verlauf wieder zu destabilisieren. Über die Hauptfigur erscheint sexuality so weniger als feste Kategorie, denn als fragwürdige und hinterfragbare Größe. Als zentrale Strategie sind dabei Widersprüche zwischen Denken, Reden und Handeln sowie innerhalb der Gedanken, der Rede und des Handelns der Protagonistin* zu identifizieren. Diese Diskrepanzen im Ausdruck von Tillis sexuality sind dabei mit einem generellen Kennzeichen der Hauptfigur verwoben, einem Revisions- beziehungsweise Relativierungsgestus.⁴⁹⁹ Gymnastik beispielsweise „paßte zu ihr“ (E, 43), während an späterer Stelle ihre Gedanken in erlebter Rede dieser Einordnung widersprechen, Gymnastik sei „nur Ersatz“ (E, 50) – die Aussage bezüglich der Neigung ist dadurch stark zurückgenommen. In einem weiteren Beispiel gibt Tilli ihren Beruf auf „und merkte da erst, daß sie ihn fast geliebt hatte.“ (E, 43) Dieser Hang zur Relativierung prägt maßgeblich den Aspekt fiktives Wesen der Hauptfigur und zeigt sich insbesondere auch bezüglich der sexuality der Protagonistin*. Eingeführt ist diese in einer lesbischen Beziehung mit ihrer Partnerin* Pullmann, mit welcher sie sich in heteronormativer Manier ein gemeinsames Leben aufbaut. Das Verhältnis zwischen den beiden Frauen* wird zunächst als Liebesbeziehung ausgegeben, was sich jedoch unmittelbar durch Tillis Gedanken, dargelegt in erlebter Rede, relativiert findet: „Sie liebte Pullmann, redete sich ein, diese sei nicht bloß Ersatz.“ (ebd.) Über diese Inkonsistenz ist Tillis Verhältnis zu ihrer Partnerin* zwischen Liebe und Substitution situiert, der Status der Beziehung nicht eindeutig. In der Konsequenz

⁴⁹⁶ Biebuyck 2000, S. 133.

⁴⁹⁷ Nachfolgend zitiere ich Belege aus dem Primärtext im Fließtext in Klammern unter der Sigle E anhand von Wohmann, Gabriele: *Eine großartige Eroberung*. In: Reinhold Siegrist (Hrsg.): *Erzählungen*. Ebenhausen bei München: Langewiesche-Brandt 1966, S. 41-66.

⁴⁹⁸ Kohlheim, von Rosa und Volker von Kohlheim (Hrsg.): *Duden. Das große Vornamenlexikon*. Mannheim u. a.: Duden 1998. Hier S. 198.

⁴⁹⁹ Pollerberg attestiert den Wohmannschen Frauenfiguren einen „Entwertungsgestus“ (Pollerberg 1984, S. 123 f.), welcher für Abbau bzw. Entzug von Begehren verantwortlich sei: „Der typische Entwertungsprozeß enthält eine Denk- und Empfindungsweise, die dem, was man nicht erlangen kann, obwohl man es sich erhofft, jeden Wert abspricht und die Unerreichbarkeit damit kompensiert.“ (Ebd. S. 124) Zumindest in Bezug auf *Eine großartige Eroberung* ist es eher der Revisions- oder Relativierungsgestus, wie nachfolgend in der Analyse dargestellt, der zum Modus des Sich-in-Beziehung-Setzens wird.

reflektiert die Protagonistin* ihr Verhältnis zu ihrer Partnerin*. Zunächst bekennt sie sich zu ihr: „Pullmann war ganz in ihrer Halbheit und sie genügte.“ (E, 50) Zum einen ist dem Paradox ‚Ganzheit in Halbheit‘ eine Relativierung inhärent: Pullmann ist zwar ganz, also ausreichend, jedoch auf Basis ihrer Halbheit beziehungsweise ihrem Ungenügen.⁵⁰⁰ Zum anderen findet sich der Aussage gleich darauf ein widersprechendes Gefühl beiseitegestellt: „Jedenfalls bevor der Professor auftauchte, hatte Tilli nicht alle acht Tage um die gleiche Zeit gespürt, daß Pullmann nicht genügte.“ (Ebd.)⁵⁰¹ Durch die Widersprüche erscheint die lesbische Beziehung stark relativiert und letztlich nicht ausreichend. In einer weiteren Wendung revidiert Tilli jedoch die vorherige Aussage. Auslöser ist eine Auseinandersetzung mit ihrer Partnerin*, in welcher Pullmann ihre Sicht auf Strontis Motive bezüglich Tilli äußert (vgl. E, 63 f.). Zwar bleibt offen, ob Pullmann mit ihrer Einschätzung tatsächlich Strontis Motive abbildet, unabhängig davon entsprechen Pullmanns Ausführungen anscheinend Tillis Einschätzungen bezüglich Stronti und nun genügt doch Pullmann als Gegenüber.⁵⁰² Die lesbische Beziehung wird bestätigt: „Pullmann hatte sie gerettet. Pullmann wußte alles, sah alles. Pullmann, nur Pullmann. Wie einfach. [...] Tilli freute sich auf zu Hause.“ (E, 64) Diese Gedanken in erlebter Rede stehen entgegen der vorherigen Abwertung der Beziehung zu ihrer Partnerin*.⁵⁰³ Der relativierende

⁵⁰⁰ Bezüglich der Phrase führt Eidukevičienė für den späteren Roman Wohmanns *Ach wie gut, dass niemand weiß* (1980) aus: „Schonungslos behandelt die Autorin die in den 70er Jahren (vor allem in feministischen Kreisen) große Aufmerksamkeit erregende Frage weiblicher Homosexualität. Sie kritisiert besonders deutlich die Tatsache, daß manche feministischen Frauen »homosexuell aus ideologischen Gründen« [...] werden. Die modischen Tendenzen, befreite weibliche Sexualität auf lesbische Liebe festzulegen, betrachtet sie als »Halbheiten«“ (Eidukevičienė 2003, S. 292).

⁵⁰¹ Eidukevičienė hält fest: „Die meisten Frauenfiguren Wohmanns empfinden ein ständiges Bedürfnis nach Liebe, aber nur aus ihrer üblichen Lebenssphäre herausgeholt wagen sie, ihre Bedürfnisse wahrzunehmen und zuzulassen.“ (Ebd., S. 156) Und auch Ulbricht verweist auf die Notwendigkeit der Durchbrechung der Alltagsstruktur, um andere Begehren zu formulieren: „Dies kann unter Umständen ein Hinweis darauf sein, daß die Protagonistinnen [...] stark außenorientiert sind und nur herausgelöst aus ihren üblichen Sozialkontakten eigene Bedürfnisse wahrnehmen und zulassen können, während diese im normalen Leben den real oder auch nur vermeintlich an sie gestellten Erwartungen zum Opfer fallen. Nur ohne die Irritation der vertrauten Umwelt, die als bedrohliche Sanktionsgewalt erlebt wird, ist es den Frauen offensichtlich möglich, ihren Wünschen nach einer Liebesbeziehung und ihren verdrängten erotischen Begierden nachzugehen.“ (Ulbricht, Dagmar: Frauengestalten. In: Günther Häntzschel u. a. (Hrsg.): Gabriele Wohmann. München: C. H. Beck u. a. 1982, S. 106-134. Hier S. 114 f.) Auch hier lässt sich beobachten, dass Tilli ihr Bedürfnis nach Zuwendung durch einen Mann erst formuliert, nachdem ihr Alltag durch die Besuche des Professors aufgebrochen ist. Schon Pollerberg verweist auf eine Kontraststruktur, die sich durch Wohmanns Werk zieht, zwischen äußerlich entspannten Zeiten bspw. im Feierabend oder Urlaub und innerem Befinden v. a. bezüglich zwischenmenschlicher Beziehungen (vgl. Pollerberg 1984, S. 44 ff.). Diese Kontraststruktur wirft die Frage auf „wie es nun wirklich aussieht hinter den Fassaden der bürgerlichen Wohlstandswelt, was wirklich geschieht zwischen Partnern“ (ebd., S. 46).

⁵⁰² Eidukevičienė stellt mit Bezug auf Pollerberg (1984) scheiternde Kommunikation als Thema bei Wohmann heraus: „Die Störungen in den Beziehungen werden vor allem darin erkennbar, daß die Partner nicht auf die Äußerungen des jeweils anderen eingehen, so daß die gegenseitige Kommunikation selten zustande kommt. [...] Die in sich selbst gefangenen Figuren sind unfähig, einander etwas mitzuteilen oder einander zu verstehen.“ (Eidukevičienė 2003, S. 251) Untypischerweise kann hier, insofern sich Tilli von ihrer Partnerin* verstanden fühlt, die Rede von gelungener Kommunikation sein. Entsprechend kommt es dann auch zur Bestätigung der Partnerschaft.

⁵⁰³ Eidukevičienė benennt mögliche Gründe für das Ausbleiben von Folgen der Entdeckung: „Die Konflikte werden vermieden oder unterdrückt [...]. Insbesondere die Frauenfiguren empfinden die Gestörtheit innerhalb der Beziehungen zu ihren Partnern und leiden darunter, aber da sie unfähig sind, etwas zu verändern, akzeptieren sie

beziehungsweise revisionistische Gestus Tillis destabilisiert durchgehend ihr Verhältnis zu ihrer Partnerin. Obwohl sie in einer Beziehung mit Pullmann lebt, erscheint ihre sexuality so nicht als eindeutig lesbische.

Auch die Beziehungen zum Professor und zu Stronti sind durch den relativierenden beziehungsweise revisionistischen Gestus der Protagonistin* geprägt, was die sexuality der Hauptfigur weiter komplexiert. Bezüglich der Beziehung mit dem Professor ist Tilli zunächst äußerst bewegt, in Kontakt mit einem Mann zu treten: „Das Überwältigende war der Mann, ein – wenn auch vielleicht sonderbares, unansehnliches, gar lächerliches – Exemplar jener Gattung, deren Angehörige fern und unerreichbar, ganz und gar tabu waren.“ (ebd.)⁵⁰⁴ Dabei ist die Überwältigung durch den abwertenden parenthetischen Einschub unmittelbar abgeschwächt, der Mann ist zwar eindrucksvoll, jedoch minderwertig. Dieser Relativierungsgestus setzt sich fort, wenn die Protagonistin* abmisst, welche Rolle der Musiker in ihrem Leben einnehmen kann: Er „war alt, etwas zu alt für die Wirklichkeit, nicht zu alt für ein Spiel, für eine Dosis Täuschung, für ein paar Gramm Betrug an den eigenen Gefühlen. Es tat ziemlich gut.“ (E, 48 f.) Die „Wirklichkeit“ steht dabei für eine wahrhaftige Paarbeziehung, während „Spiel“ auf ein rein inszeniertes Verhältnis verweist. Der Professor ist also nicht gänzlich Beziehungsuntauglich, denn fürs Nachspielen respektive Imitieren von Partnerschaft kommt er sehr wohl in Frage. Ausgelöst durch den regelmäßigen Kontakt mit dem Musiker scheint im weiteren Handlungsverlauf der Wunsch Tillis nach einer heterosexuellen Beziehung auf: „Sie hatte den Professor nicht so gern wie Pullmann [...]. Sie machte sich schön für ihn [...]. Sie glaubte jeden Freitag an ein Wunder. Daß der Professor sich verjüngt habe. Oder daß er, viel besser, einen jüngeren Verwandten, einen reizenden, aber anspruchslosen Neffen mitbringe, daß ein männliches Auge sie sähe, ein männliches Ohr sie höre. Rettung“ (E, 50). Die Körperteile Auge und Ohr stehen dabei pars pro toto für einen Mann. Tilli mag den Professor also, nur im Vergleich zu Pullmann eben weniger. Sie will ihm äußerlich gefallen, gleichzeitig wünscht sie sich, dass er jünger wäre – nur um diesen Änderungswunsch bezüglich des

ihr Dasein in Resignation und Frustration. Mangelnde Aggressionsbereitschaft der Frauenfiguren läßt sich vor allem durch ihre Ich-Schwäche erklären, aber auch dadurch, daß emanzipatorische Befreiungsprozesse als Abweichungen von der gesellschaftlichen Norm in der Welt der Wohmannschen Figuren keineswegs toleriert werden können, weil sie zu den Verunsicherungen der Handelnden selbst (Gesichtsverlust, Alleinsein etc.) und zu den Beschädigungen der anerkannten Strukturen führen würden.“ (Ebd., S. 255)

⁵⁰⁴ Eidukevičienė bemerkt: „Bei der Betrachtung der Männerbilder in den Texten Wohmanns fällt sofort auf, daß im Unterschied zu den Heldinnen feministisch orientierter Autorinnen die Frauenfiguren Wohmanns meistens nicht das Verhalten oder das Denken der männlichen Figuren kritisch bewerten, sondern ihre äußere Erscheinung“ (ebd., S. 262). Auch wenn Tilli an der Stelle das Äußere des Professors kritisiert, enthält die Kritik dennoch eine feministische Schlagseite. Letztlich referiert Tillis Bemerkung auf die fehlende Passung des Professors in Klischees attraktiver Männlichkeit.

Musikers unmittelbar darauf weiter zu relativieren, denn sie wünscht sich gleich einen anderen Mann. In gestaffelten Bewegungen verschiebt sich Tillis Begehren zunehmend ins Abstrakte. Die Beziehung zu Stronti ist ebenfalls durch Inkonsistenzen zwischen Reden, Gedanken und Handlungen der Protagonistin* und dem damit verbundenen Relativieren beziehungsweise Revidieren geprägt. Beim ersten Aufeinandertreffen wehrt Tilli die Begegnung im inneren Monolog ab: „Nur nicht mit ihm diskutieren, nicht vertraulich werden, keine Anteilnahme, von oben herab, ganz kalt.“ (E, 56) Kurz darauf wird die Abwehr relativiert: „Kindisch kam sie sich vor, viele Jahre jünger und doch zu alt, zu alt.“ (E, 57) Das Nachdenken über die Altersrelation zwischen ihr und Stronti in der erlebten Rede bildet einen impliziten Hinweis darauf, dass sie eine mögliche Paarbeziehung mit Stronti erwägt. Befand die Protagonistin* zunächst den Professor als zu alt für ein Verhältnis mit ihr, so ist sie nun zu alt für Stronti. Weiter wertet Tilli Strontis Aussehen als „gewöhnlich“ (E, 58), um die Aussage in Folge zu relativieren, denn der Mann „dufte“ (ebd.) und „verrücktes Zeug fiel ihr ein“ (ebd.) im Beisammensein – ein Euphemismus, um das Tabu sexueller Fantasien nicht explizit zu benennen. Die ambivalente Haltung gegenüber Stronti zeigt sich auch in ihrem Blick, der „unbereitwillig und doch allzu bereit“ (E, 57) ist. Über das Polyptoton sind die Phrasen ‚nicht bereit sein‘ und ‚bereit sein‘ paradox verschränkt. Als Stronti eine Begegnung mit Tilli arrangiert, ist diese im Beisammensein „unglücklich“ (E, 61). Seinen Versuch, sie unter dem Vorwand eines florentinischen Brauches zu küssen, wehrt sie zunächst ab. Dabei stehen ihre Handlungen im Widerspruch zu ihren Gedanken, wonach Tilli den Kuss möchte: „Sie sah ihn böse an und wollte sich abwenden. [...] Sie wehrte sich mit Faustschlägen gegen seine Brust, blieb aber stumm aus Angst vor Pullmann. Schlagend, gepeinigt, wollte sie den Kuß.“ (Ebd.) Tillis Empfinden relativiert damit unmittelbar ihr Handeln, die Protagonistin* wehrt sich und äußert gleichzeitig heterosexuelles Verlangen. Tillis Reflexionen über den Kuss lassen dabei offen, ob ihr der Kuss gefallen hat oder nicht: „Geküßte Lippen, unverschämt geküßt, auch das Kinn, sogar die Nase. Sie dachte immer wieder daran: seine Zähne hatten ganz leicht zugebissen. Ihre Sommersprossen befeuchtet von einer brutalen warmen Zunge, neugierig und gemein.“ (E, 62) In ihren Gedanken in erlebter Rede bewertet sie die Berührungen widersprüchlich, Adjektive des Übergriffs wie „unverschämt“, „brutal[...]“ oder „gemein“ stehen in scharfem Kontrast zu den Adjektiven der Zärtlichkeit „leicht“, „warm[...]“ und „neugierig“. Der Kuss ist damit eine ambivalente heterosexuelle Erfahrung. Dieses gespaltene Verhältnis zeigt sich auch in Tillis weiterem Verhalten. Einerseits gibt sie im Gespräch mit Pullmann an, dass sie Stronti „unsympathisch“ (ebd.) findet und dass er ihr den Urlaub „verdirbt“ (ebd.). Andererseits

„erwartete sie, was endlich eintraf“ (E, 63), nämlich dass Stronti in ihrer zweiten Urlaubsdestination Sizilien auftaucht.

Eine Auseinandersetzung mit Pullmann bildet dann für die Protagonistin* den Anlass, ihre Einstellung Männern und vor allem Stronti gegenüber zu reflektieren. Sie verwirft ihre heterosexuellen Wünsche: „Worauf hatte sie nur im vergangenen Winter gewartet, wonach sich verzehrt –“ (E, 64). Die rhetorische Frage, auf die die Erwiderung Heterosexualität lauten muss, beantwortet die Hauptfigur sich selbst gegenüber, indem sie abwertende Begrifflichkeiten als Synonyme setzt: „törichte Hoffnungen, gemeine Krankheit, Gift, Erniedrigung. Sie würde nie mehr an diese Dinge denken.“ (Ebd.) So wie Tillis Gedanken zuvor heterosexuelle Wünsche transportieren, werden diese nun gedanklich verworfen und somit revidiert. Letztlich ist damit nicht nur der Professor, sondern auch der jüngere und besser aussehende Mann Stronti für eine Verbindung ungeeignet. Die Beziehungen zu den beiden Männern sind also, wie die zu Pullmann, durch den relativierenden beziehungsweise revisionistischen Gestus der Protagonistin* geprägt. Optionen auf heterosexuelle Verhältnisse werden aufgerufen, um die Etablierung von stabiler Heterosexualität dann zu unterlaufen.

Eine weitere Textstrategie, die dazu beiträgt, die sexuality der Hauptfigur nicht festzulegen, und die eng verbunden ist mit ihrem spezifischen Gestus, ist die Verwendung uneindeutiger Anreden gegenüber ihrer Partnerin* Pullmann sowie die Nutzung mehrdeutiger Synonyme zur Benennung der Partnerschaft. So greift Tilli im Denken und Reden auf distanzierende Bezeichnungen zurück. Sie nutzt beispielsweise die Anrede „Kamerad“ (E, 45) – eine militärisch konnotierte Anrede für Männer oder Jungen – oder spricht Pullmann über ihren Nachnamen an. Auch wenn sie sich nach der Auseinandersetzung zu ihrer Partnerin* bekennt, nutzt sie keine eindeutigen Anreden, sondern nur verniedlichende Kosenamen wie „Pull. Männchen. Pulli“ (E, 64). Die Verbindung reflektiert Tilli da als „gute kleine Gemeinschaft“ (E, 65), wobei die vieldeutige Bezeichnung „Gemeinschaft“ sowohl auf Paarbeziehungen als auch auf unverbindlichere Arrangements verweist und damit sowohl intime als auch platonische Beziehungsformen umfasst. Wenn Tilli gegenüber Stronti auf ihre Partnerin* als „Freundin“ (E, 57) verweist, greift sie erneut auf eine doppelt konnotierte Bezeichnung zurück, die ebenfalls sowohl platonisch als auch romantisch verstanden werden kann. Die ambigen Bezeichnungen jedenfalls tragen ein Moment von Relativierung in die Verbindung zu Pullmann ein. Dafür, dass hier explizit mit Mehrdeutigkeit gespielt wird, liefert Pullmanns Rede einen Hinweis. Sie erhofft sich vom Professor einen „Freundschaftspreis“ (E, 47) für seine musikalischen Dienste und expliziert, was sie in dem Fall unter Freundschaft versteht, nämlich „Gastlichkeit, etwas wie unpersönliche Freundschaft ohne Intimität etcetera“ (ebd.). Offenbar

benötigt der Freundschaftsbegriff Klärung. Indem die Protagonistin* eindeutige Anreden vermeidet, verzichtet sie auf eine Festschreibung des Beziehungsstatus. Stattdessen wählt sie mehrdeutige Synonyme, wodurch sie ein Moment von Offen- beziehungsweise Unbestimmtheit in die Verbindung einträgt – die sexuality Tillis bleibt unbestimmbar.

5.2 Tilli als Figur des gender-Widerspruchs

5.2.1 Reptil-Leitmotiv und verkörperte Relativierung

So, wie Tillis sexuality nicht eindeutig festlegbar ist, passt sich auch ihr gender nicht reibungsfrei in heteronormative Vorgaben ein. Von Beginn an findet sich gender als brüchige Kategorie gestaltet und wird über den Aspekt des fiktiven Wesens der Hauptfigur als kulturell verfasst ausgestellt. Der Körper beziehungsweise das Erscheinungsbild der Protagonistin* ist dabei vorrangig auf diese Verschiebungen hin funktionalisiert. „Mathilde war emanzipiert und weiblich“ (E, 41), erklärt die auktoriale Erzählinstanz eingangs, um unmittelbar darauf diese Weiblichkeit zur Disposition zu stellen. Denn einerseits entspricht Tillis Aussehen heteronormativen Vorstellungen von Weiblichkeit, wenn ihre „Haare hübsch fielen und sanft das dünne Gesicht [...] umrahmten“ (ebd.), auch sieht dieses „unter dem puritanischen Haarschnitt noch weiblicher aus als gewöhnlich.“ (E, 53) Andererseits „hätte eher Tilli den männlichen Teil ihrer Gemeinschaft stellen können“ (E, 41), denn Tilli ist „knochig, die weiblichen Merkmale hatten ihren Auftritt verschlafen“ (ebd.). Mit dem „mageren Leib“ (ebd.) und den „schmale Lippen“ (E, 42) weist das Aussehen der Protagonistin* männlich konnotierte Attribute auf. Die körperliche Erscheinung der Hauptfigur changiert also zwischen den Geschlechter-Codes und weist sowohl weiblich als auch männlich konnotierte Charakteristika auf.

Verdichtet zeigt sich Tillis fehlende gender-Passung in den leitmotivisch vielfach wiederholten Metaphern und Vergleichen, die Tilli als „Reptil“ (E, 42, 43, 55 u. a.), „Eidechse ohne Schwanz, Frosch ohne Feuchtigkeit“ (E, 42, 58, 63, 64 u. a.) beziehungsweise „Froschiges“ (E, 43) bezeichnen. In dem Leitbild verschränken sich zwei Ebenen, eine persönlichkeitsbezogene und eine genderbezogene: Auf ersterer ist der Reptil-Verweis auf Tillis distanzierte Haltung ihrer Umwelt gegenüber zu beziehen. Denn Tilli „fühlte sich ein bißchen kühl an, bewegte sich leise“ (E, 42) und sie ist „glücklich oder traurig [...], als würde sie von nichts wirklich angerührt“ (E, 55). Bezüglich der gender-Ebene ist der Reptil-Verweis auf den Relativierungsgestus zu beziehen. Denn ohne Schwanz fehlt dem Körper der Eidechse das Wesentliche, das, was sie als

Eidechse erkennbar macht. Entsprechend fehlt auch dem Frosch das Wesentliche, wenn er, wie mit dem Polyptoton gesprochen, nichts „Froschiges“ aufweist, also keine Eigenschaften hält, die ihn erst zum Frosch machen. Damit ist Tilli als eine Frau* markiert, der wesentliche Attribute fehlen, die sie erst als Frau lesbar machen. Die genderbezogene Ebene weist darüber hinaus noch eine doppeldeutige Lesart auf, wonach der „Schwanz“ der Eidechse für das männliche Glied steht. Tillis Aussehen ist maskulin*, aber ohne männliches Genital. Entsprechend steht die fehlende Feuchtigkeit des Frosches dann für Lubrikation – oder deren Fehlen. Tilli ist damit eine Frau*, die sexuell gehemmt ist. Über das Leitbild Reptil ist Tillis widersprüchliche gender-Performanz sowie der für sie charakteristische Relativierungsgestus konserviert und im Text immer wieder aufgerufen.

Die Hauptfigur ist sich dabei der Performativität von gender bewusst. Die fehlende Passung ihrer äußeren Erscheinung zu stereotypen Ideen von Weiblichkeit qualifiziert Tilli als „Frau nur mit dem Gefühl, fand sie. Etwas fehlte, sie nannte es ungern: Körper.“ (E, 41) Das „Gefühl“ steht dabei pars pro toto für Identität sowie Verhalten und der „Körper“ für die äußere Erscheinung. Tilli weiß, dass Weiblichkeit unter anderem über Verhalten und Aussehen produziert wird – und ihr Aussehen, beziehungsweise ihre gender-Performanz passt eben nicht widerspruchsfrei zu ihrem sex. Die Hauptfigur weist also, mit Butler, eine Friktion in der gender-Matrix auf. Und diese fehlende Passung fühlt sie als Mangel, leidet unter dem „Zwiespalt“ (E, 43), empfindet sich als „diskrepant“ (ebd.). Aufgrund der Inkongruenz begreift sich Tilli dann in dehumanisierendem Gestus als „etwas anderes“ (E, 41). Anhand der Hauptfigur ist so das Gewaltpotential heteronormativer gender-Vorgaben durch Ein- und Ausschlüsse offenkundig.

Entsprechend zeigt sich an der Protagonistin* die patriarchalen Gesellschaften eingeschriebene Misogynie. Denn Frau-sein bedeutet für die Protagonistin* minderwertig zu sein: „Sie kam sich lächerlich vor und überflüssig, wie ein verächtliches mißratenes Abfallprodukt aus der Rippe eines Mannes, unter so vielen wohlgeratenen und sehr begehrten Abfallprodukten.“ (E, 55) Tilli vergleicht Frauen* mit Abfallprodukten über den Bezug auf eine biblische Erzählung im Buch Mose⁵⁰⁵, wonach Gott Eva aus der Rippe Adams erschafft. Dabei setzt sie eine weitere Unterscheidung und kontrastiert sich als „mißratenes“ mit anderen, „wohlgeratenen Abfallprodukten“. Frauen* sind also immer Abfall, Beiprodukte des Mannes, ihre widersprüchliche gender-Performanz qualifiziert sie dabei im besonderen Maß als minderwertig.

⁵⁰⁵ 1. Buch Mose, Kap. 2-5

Die Protagonistin* verbleibt jedoch nicht auf dieser Ebene, sondern durchläuft eine Art Entwicklung, welche wiederum auf Möglichkeiten der Veränderung misogynen Tendenzen verweist. Über den Handlungsverlauf hinweg zeigt sich eine Veränderung im Blick der Hauptfigur auf sich selbst anhand dreier kontrastierbarer Spiegelszenen. Zunächst betrachtet sich die Protagonistin* nach dem ersten Aufeinandertreffen mit Stronti in abwertender Distanz:

Vor dem Spiegel blieb sie stehen, steif aufgerichtet ihrem Abbild gegenüber. [...] Entsetzt bemerkte sie, daß der Farbstich über der linken Augenbrauche verwischt und verdorben war, am Ausgangspunkt der Nasenwurzel ganz verschwunden. Nackt lag das helle Auge im bräunlichen Gesprenkel, sehr Vogelähnlich. Ja, sah sie nicht aus wie eine Pute. [...] Wie häßlich, häßlich. So hat er mich gesehen. (E, 58 f.)⁵⁰⁶

Den Anlass für die massive Selbstabneigung bildet das verschmierte Make-up. Das Schminken, also gerade die kulturelle Praxis, die gemeinhin dazu dient, Körper als weiblich auszuweisen, funktioniert hier nur fehlerhaft. Tilli kann ihre ‚Widersprüchlichkeit‘ nicht kosmetisch kaschieren und vermutet damit, vor dem männlichen Blick nicht zu bestehen.⁵⁰⁷ Nachdem sich die Protagonistin* von Stronti distanziert und zu ihrer Partnerin* bekennt, erfolgt der zweite Blick in den Spiegel, diesmal „mit wohlwollender Nachsicht“ (E, 65). Während der dritten Selbst-Bespiegelung am Ende der Erzählung unmittelbar vor der Schlusszene, weicht der Blick von außen einer Innenschau. Tillis Gefühle treten in den Vordergrund: „Vor den Spiegel stellte sie sich [...]. Lang betrachtete sie sich. Sie empfand die Kühle ihres Gesichts und einen undefinierbaren Schmerz.“ (E, 66) Der Blick auf den eigenen Körper, der zu Beginn noch auf gender-Performanz fixiert war, verliert mit der Abwendung von Stronti und der Hinwendung zur Partnerin* die Härte und weicht schließlich einem subjektiven Blick nach innen. Die Protagonistin* ist am Ende zwar nicht glücklich, jedoch in Verbindung mit sich und ihrer Widersprüchlichkeit dargestellt.

⁵⁰⁶ Tilli referiert an dieser Stelle auf ihre Sommersprossen. Pollerberg verweist in seiner Untersuchung zu Leidensformen bei Wohmann explizit auf *Eine großartige Eroberung* und Tillis Ekel vor ihren Epheliden, worin er psychologisierend und letztlich zu reduziert einen „Bezug zu [...] Kontaktangst“ (Pollerberg 1984, S. 173) erkennt.

⁵⁰⁷ Pollerberg beobachtet die Selbstabwertung beziehungsweise Abscheu vor dem eigenen Körper als Motiv im Wohmannschen Werk und erkennt darin eine Form der Ich-Schwäche des Figurenpersonals (vgl. ebd. S. 108). Psychologisierend liefert er eine Begründung, obwohl er zuvor umsichtig Problematiken psychologisierender Zugriffe auf fiktive Texte herausstellt (vgl. ebd., S. 102-105): „Mangelndes Selbstbewußtsein, d. h. mangelnde Ich-Stärke, und blockierte Aggressionsfähigkeit lassen die Figur jedoch nicht die bedrückende Situation kritische abwägen bzw. auf den Partner zugehen, um eine Lösung des Konfliktes zu bewerkstelligen; dieser bleibt vielmehr ungelöst, die Spannung wird nicht aufgehoben, und die Figur sucht den Grund allen Übels zunächst bei sich selbst, macht sich und ihre Körperlichkeit dafür verantwortlich, nicht geliebt zu werden, und nimmt sich vollends in ihr durchaus pessimistisch-abwertendes Weltbild auf.“ (Ebd., S. 109) In Bezug auf *Eine großartige Eroberung* muss hier angemerkt werden, dass Tillis Abwertung ihrer Physis als Ausdruck soziokultureller Anforderungen an gender-Performanz zu verstehen sind.

5.2.2 Weibliche Unterordnung und Relativierungsgestus

Ebenso wie der Körper beziehungsweise das Aussehen der Protagonistin* ist auch ihr Verhalten funktionalisiert auf widersprüchliche gender-Performanz. Als Gymnastiklehrerin* übt sie einen klassisch weiblichen Beruf aus. Passend zu den gender-Anforderungen, die sie zunächst an ihr Aussehen stellt, geht es auch in ihrem Job um die kulturelle Formung von Körpern: „Das paßte zu ihr: Gymnastik, geschmeidigkühle Bewegung der Glieder, [...] das die biegenden und streckenden, sanft schwitzenden Leiber dirigierte.“ (E, 43) Sie unterrichtet Kurse in „Rhythmischer Erziehung und Körperkultur“ (E, 46). In der Ausübung der typisch weiblichen Tätigkeit zeigt sich jedoch widersprüchliche gender-Performanz, wenn sie in den Stunden „leise kommandierend“ (E, 43) ruft oder „[f]reundlich streng“ (ebd.) anleitet. Ihr Verhalten vereint damit stereotyp weibliche Aspekte von Unterordnung und Zugewandtheit mit stereotyp männlichen Aspekten von Dominanz und Härte.

In Beziehungen jedoch – und zwar unabhängig, ob in Verbindungen mit Frauen* oder Männern – übernimmt Tilli die weibliche Rolle. Verbunden damit ist dabei immer auch Ein- und Unterordnung unter männlich konnotierte Macht. So beginnt die Protagonistin* sich in der Beziehung mit Pullmann zu schminken, denn diese „verbot [ihr], sich mit Anstrengung häßlich zu machen.“ (E, 42) Tilli nimmt also in der Partnerschaft die Kulturtechnik auf, die über heteronormative Ein- und Ausschlüsse gemeinhin Frauen vorbehalten ist und dazu dient, Weiblichkeit auszustellen.⁵⁰⁸ Ergebnis der Kosmetik ist aber nicht die Herstellung von eindeutiger Weiblichkeit, sondern „aufdringliche Kontrastwirkungen“ (ebd.) und „bunter Aufruhr“ (ebd.). Auch zieht sich die Hauptfigur in der Beziehung mit Pullmann gemäß der heteronormativen Frauenrolle aus dem öffentlichen Leben zurück. Sie gibt ihren Beruf auf, um die Partnerin* bei der Gründung ihrer Arztpraxis zu unterstützen, wirkt dort in typischer Arztfrauen-Manier als Sprechstundenhilfe und übernimmt die Hausarbeit sowie die „Rubrik »Ästhetik«“ (E, 52), worunter beispielsweise das Dekorieren des gemeinsamen Heims oder die Reiseplanung fallen.

Entsprechend heteronormativen Beziehungsvorgaben ist die Gemeinschaft der beiden als Tauschgeschäft strukturiert. Im Gegenzug für die Unterstützung, die Tilli Pullmann angedeihen lässt, partizipiert sie an deren ökonomischem Aufstieg. Pullmann lässt sich dabei – was bezüglich ihres gender noch genauer ausgeführt wird – dem Wohmannschen Männerpersonal zuordnen, wie Rūta Eidukevičienė es charakterisiert: „Mit ihrer Spießigkeit und Normenfesthaltung verkörpern diese Männer die Sicherheit, auf die Eigenschaften, die auch die

⁵⁰⁸ Für eine vertiefte Auseinandersetzung mit Schminke und gender vgl. Butterfield, Charli: *Made Up. A History of Identity and Gender Expression Through Makeup and Style*. New York 2024. Insbesondere S. 1-46.

meisten auf den sozialen Status bzw. die soziale Sicherheit, auf die Stabilität und Ordnung fixierten Heldinnen Wohmanns hochschätzen“.⁵⁰⁹ Die Beziehung zu Pullmann geht dabei jedoch explizit über den Sicherheitsaspekt und einen reinen Tauschhandel hinaus, besitzt eine emotionale Komponente, denn „Tillis Entschädigung“ (E, 44) für die Unterstützung Pullmanns, ist „ihre eigene Welt, die sich verbessert hatte, seit sie ihr nicht mehr allein gehörte.“ (Ebd. 44) Das Verhältnis zwischen der Protagonistin* und ihrer Partnerin* ist geprägt von heteronormativer Machtasymmetrie. Tilli agiert „[w]ie ein Sklavenmädchen für seinen Retter, den es als Helden vergötterte“ (E, 43). Und als sie und Pullmann beschließen, den Vormittag im Urlaub getrennt zu verbringen, ist Tilli „wie ein Kind, das zum ersten Mal den Schutz seiner Gouvernante verläßt“ (E, 55 f.). Durch Vergleiche mit einem Kind wirkt die Hauptfigur unselbständig, während Pullmann als eigenständig gezeichnet ist. So bestimmt Pullmann, wann und unter welchen Umständen Tilli wieder in ihren Job zurück geht: „Du sollst nicht länger das Hausmädchen bei mir spielen. Nicht mehr wie meine Sklavin rumhetzen und tun, was ich sage.“ (E, 45) Paradoxerweise dient der Sprechakt, der inhaltlich auf die Auflösung der Machtasymmetrie zielt, gerade der Reproduktion des Machtungleichgewichts. Denn Tilli erwidert „Ja, wenn du meinst“ (ebd.) und folgt sogleich, entsprechend heteronormativen Geschlechtervorgaben, der Weisung. Zwar finden sich Momente des zaghaften Aufbegehrens der Protagonistin*, „[e]manzipiert“ (E, 41) – ein Attribut, das die Erzählinstanz Tilli beistellt – verhält sich diese jedoch nicht. So klagt Pullmann, dass Tilli „nichts Schmeichlerisches, nichts vom schnurrenden Kätzchen, das mit Bettelaugen auf Liebkosungen wartet“ (E, 48) hätte. Pullmann impliziert mit dem Katzen-Vergleich, dass sich Frauen über eine instinktive oder natürliche Veranlagung auszeichnen und zu Intimität einladen. Die Protagonistin* widerspricht zwar in der Sache und stellt die einseitige Vorstellung einer Frauen-Natur zur Disposition: „»Es gibt auch Frauen ohne Katzennatur«, wehrte Tilli sich“ (ebd.). Unmittelbar darauf jedoch begreift sie, gemäß der weiblichen Rolle, den Umstand, dass sie Pullmanns Erwartungen an Weiblichkeit nicht entspricht, als ihre „Unfähigkeit“ (ebd.). Ein Ausbruch aus der heteronormativen Beziehung findet bis zum Schluss nicht statt.⁵¹⁰

⁵⁰⁹ Eidukevičienė 2003, S. 263.

⁵¹⁰ Eidukevičienė bezieht ironische Konstellationen wie diese auf Wohmanns Verhältnis zum Feminismus: „Besonders deutlich kommen die satirischen Elemente in den Texten zum Ausdruck, in denen Wohmann weibliche Scheinemanzipation bzw. pseudo-feministische Positionen ironisiert. Durch die Gestalten der vermeintlich modernen und emanzipierten Frauen offenbart sich die Kritik der Autorin an hektischem, falsch verstandenem Selbstverwirklichen der Frau.“ (Ebd., S. 288) Einordnend fügt sie hinzu: „In diesem Zusammenhang soll nicht behauptet werden, daß ihre [Wohmanns, F. P.] Einschätzung der Frauenbewegung trotz häufiger Satire nur negativ zu beurteilen ist: Sie befürwortet emanzipatorische Tendenzen, aber das bedingungslose Ideologische und Kämpferische lehnt sie eindeutig ab.“ (Ebd. S. 295) Dem beizustellen ist die positive Einschätzung Friesen Blumes bezüglich des feministischen Gehalts Wohmannscher Erzählungen, welcher auch in *Eine großartige Eroberung* beobachtet werden kann: „auch wenn es [das Wohmannsche Werk, F. P.] sich nicht um programmatische Literatur

Auch in den Beziehungen zum Professor sowie zu Stronti schickt sich die Protagonistin* in weibliche Rollenmuster. Als Hausfrau bewirtet sie die Freitagabende mit dem Musiker, „machte sich schön für ihn“ (E, 50) und auch in Bezug auf den Italiener denkt sie, „schön müßte sie unbedingt sein vor ihm, obwohl sie sich nichts aus ihm machte, denn er gefiel ihr nicht“ (E, 58). Pullmann dominiert dabei die Beziehungen Tillis zu den beiden Männern. Obwohl Tilli den Kontakt zum Musiker abbrechen möchte, bestimmt die Partnerin*: „Es soll alles so weitergehen und mir ist's recht.“ (E, 52) Andererseits initiiert Pullmann den Abbruch der Verbindung von Tilli und Stronti, sie gibt an: „Ich überlege, wie wir ihn loswerden.“ (E, 63) In der Folge reklamiert Pullmann dann die Deutungshoheit über Strontis Motive Tilli gegenüber: „er will dich hochnehmen, er ist zur Abwechslung mal auf was aus, was ihn sonst kalt läßt. Ein bißchen was von Perversion“ (E, 64) Tatsächlich leitet dies dann Tillis Abwendung vom neuen Bekannten ein. Doch nicht nur Pullmann dominiert die Protagonistin*, sondern auch Stronti. Beispielsweise wird die Hauptfigur von den beiden auf den Beifahrerplatz im Cabrio dirigiert „Tilli stolperte ins Auto, wollte sich neben Pullmann zwängen, wurde lachend von beiden gehindert.“ (E, 60)

Jedoch zeigen sich Momente zaghaften Aufbegehrens der Hauptfigur, wobei sie sich sofort wieder unterordnet. So rückt Stronti bei der ersten Begegnung nicht sofort Tillis Buch heraus, worauf diese verhalten aufbegehrt: „Lassen Sie den Unsinn!“ (E, 57) Unmittelbar darauf begibt sie sich jedoch unter seine Führung, was durch die dreimalige variierte Wiederholung der Phrase „Sie ging mit“ (ebd.) herausgestellt ist. In einem weiteren Beispiel im sizilianischen Wald, bevor es zum Kuss kommt, dominiert Stronti die Protagonistin* auch körperlich: „Sie [...] wollte sich abwenden. Er packte ihre Arme und zog sie an sich. Sie stolperte gegen ihn. Schlagend, gepeinigt, wollte sie den Kuß.“ (E, 61) Durch die zuvor installierten Muster von Relativierung beziehungsweise Revision sowie Aufbegehren und Unterordnen bleibt offen, ob sich hier diese für Tilli typische Bewegung der Relativierung wiederholt findet, ob die Unterordnung als Reflex auf männlich konnotierte Macht zu lesen ist, oder ob die Protagonistin* den Kuss tatsächlich will. Letztlich wird durch den körperlichen Übergriff Machtasymmetrie in heteronormativen Beziehungen auch als physisches Gewaltpotential

im engeren Sinne einer engagierten Literatur handelt. Ich denke, dass ihre Literatur in gewisser Weise jene dem Feminismus am meisten resistente Gesellschaftsschicht darstellt. Ihre Figuren sind in der Regel keine Vorbilder emanzipierter Frauen und sie gelangen auch nicht zu einem feministischen Selbstbewusstsein. Ganz im Gegenteil: die meisten befinden sich noch in den patriarchalen Schranken befestigt und ahnen nicht einmal, wie unterdrückt sie sind. Gerade deshalb ist ihr [Wohmanns, F. P.] »Streit« mit dem Feminismus so augenfällig und verwandelt sich in eine Art Denunziation, nicht gegen den Feminismus, aber gegen die sture Resistenz ihm gegenüber. In diesem Sinn behaupte ich, dass die Literatur Gabriele Wohmanns viel mehr in den deutschen Kontext des Feminismus gehört, als die meisten (deutschen) Kritiker oder auch Wohmann selbst es zugeben.“ (Friesen Blume 2007, S. 63)

ersichtlich. Die Hauptfigur reproduziert in ihrem Verhalten stereotype Weiblichkeit und passt sich vor allem auch durch die Unterordnung in ihren Beziehungen in heteronormative Beziehungsideale für Frauen ein. Mit Eidukevičienė kann die „männliche Überlegenheit gegenüber der ich-geschwächten weiblichen Persönlichkeit [...] in diesen Fällen als typisches Element der patriarchalischen Geschlechterordnung aufgefaßt werden, das von der Autorin notiert, aber keinesfalls ausdrücklich kritisiert wird.“⁵¹¹ Wobei bezüglich des Kritikpotentials hier widersprochen werden kann. Nicht zuletzt, indem die Protagonistin* selbst in der Beziehung mit einer Frau* den Rollenmustern folgt, wird die umfassende Wirkmächtigkeit des heteronormativen Regimes deutlich. Tilli steht kein alternatives Beziehungsmuster zur Verfügung.

Die Selbstcharakterisierung lässt die Protagonistin* inkohärent und fluide erscheinen und bedingt die queere Anlage der Hauptfigur mit. Wie bereits bezüglich ihrer sexuality ausgeführt, zeichnet sich die Hauptfigur vor allem durch den Gestus des Relativierens beziehungsweise Revidierens aus. Indem Gedanken, Rede und Handeln Tillis sich widersprechen, ist ihre sexuality letztlich nicht festlegbar und bleibt uneindeutig. Zudem stellt die Protagonistin* ihre nicht-heteronormative gender-Performanz aus, wenn sie sich unter anderem wiederholt in erlebter respektive indirekter Rede in Beziehung zum Leitmotivkomplex des Reptils setzt. Die Hauptfigur schreibt sich damit keine heteronormativ intelligible Identität im Sinne Butlers zu, sondern attestiert sich selbst Unstimmigkeiten und Brüche.

Auf Ebene des Aspekts Artefakt wird die Queerness der Hauptfigur nicht nur durch diese Selbstcharakterisierung, sondern auch durch die Erzählinstanz konstruiert. Ebenso wie Tilli betont auch die heterodiegetische Erzählinstanz die widersprüchliche gender-Performanz der Protagonistin* – besonders markant in ihrer Einführung zu Beginn der Erzählung. Zudem übernimmt die Erzählfunktion trotz Nullfokalisierung keine einordnende Klärung oder Festlegung von Tillis sexuality, sondern lässt Widersprüche, Brüche und Ellipsen stehen oder erzeugt diese erst. So bezeichnet sie zum Beispiel die beiden Frauen* im Italienurlaub als „alleinstehend“ (E, 54). Inhaltlich ist die Aussage insofern korrekt, als die Wortbedeutung darauf verweist, nicht verheiratet zu sein. Ausgeklammert bleibt dabei jedoch, dass sich die Protagonistin* in einer eheähnlichen Partnerschaft befindet. Der Beziehungsstatus der Hauptfigur bleibt nicht zuletzt auch hierdurch unklar. An anderer Stelle deutet die Erzählinstanz homosexuelles Begehren Tillis an, indem sie eine Frage aufwirft, welche sie explizit unvollständig beantwortet: Tillis „Augen, die sanft baten – um was? Gewiß um Sanftheit, unter

⁵¹¹ Eidukevičienė 2003, S. 263.

anderem.“ (E, 48) Mit der ersten Teilantwort bezieht sich die Erzählinstanz darauf, dass sich die Protagonistin* nach Pullmanns Vorwurf, sie verdiene nicht genug, vertragen möchte. Gleichzeitig impliziert „Sanftheit“ auch Zärtlichkeit, und da Pullmann Tilli in der Szene liebevoll berührt, eröffnet die zweite elliptische Teilantwort die Option, dass Tilli sich hier auch homosexuelle Intimität wünscht. Unkommentiert bleibt ebenso Tillis Widersprüchlichkeit bezüglich des Kusses mit Stronti. Die Erzählinstanz legt die Hauptfigur nicht fest, ordnet Widersprüche nicht ein, sondern lässt Brüche stehen beziehungsweise betont diese.

5.3 Uneindeutigkeit und Figurenkonstellation

5.3.1 Uneindeutigkeit als Strukturmerkmal: Pullmanns gender- und sexuality-Entwurf

Das Figurenensemble, in das die Protagonistin* gestellt ist, und das die Hauptfigur mit charakterisiert, ist dabei auf Tillis sexuality funktionalisiert, wie zu zeigen sein wird. Zunächst ist festzuhalten, dass korrespondierend zur Protagonistin* auch Pullmanns gender nicht widerspruchsfrei in Bezug auf heteronormative Vorgaben gestaltet ist. Diese Friktion transportiert bereits ihr Name beziehungsweise ihre Namenlosigkeit – denn ein Vorname, welcher in der Regel gender-spezifisch vergeben wird, ist nicht genannt. Die Figur findet sich über den gesamten Handlungsverlauf ausschließlich über den Nachnamen beziehungsweise über Variationen desselben adressiert. Bei Pullmann handelt es sich um ein Kompositum aus dem englischen Wort *pull* für Deutsch ziehen sowie dem deutschen Wort Mann. Frau* Pullmann heißt also übersetzt ungefähr ‚Ziehmann‘. Der Name ist somit eine vielsagende Bezeichnung, insofern er ihre maskuline gender-Performanz, vor allem ihr dominantes Verhalten, herausstreicht und salient hält.

Weiter sind Pullmanns Körper beziehungsweise Aussehen sowie ihr Verhalten sowohl weiblich als auch männlich codiert. Denn Pullmann ist „unter einem starken Busen männlich“ (E, 41) und „in ihrem starken weiblichen Körper steckte der Mann“ (ebd.). Zum einen ist so die Femininität von Pullmanns Körper ausgestellt, gleichzeitig findet sich diese jedoch durch die Verwendung des Adjektivs „stark“, welches maskulin konnotiert ist, gebrochen. Zudem ist der weibliche* Körperbau Pullmanns damit kontrastiert, dass diese beim Gestalten ihres Aussehens auf männlich codierte Styles zurückgreift. So trägt sie die Frisur „kürzer als die Freundin, schminkte sich nicht“ (E, 43) und „versteckte sich [...] in kuttenartigen Kleidern, dickmaschigen Wolljacken“ (E, 42). Deziert stellt sie nicht die Femininität ihres Körpers aus: „Pullmann fühlte so absichtlich maskulin, daß sie der üppigen Weiblichkeit ihrer Figur nie mit

den üblichen Tricks Reiz verschaffen wollte.“ (E, 41) Entsprechend mimt sie in ihrem Verhalten meist bräsige Männlichkeit. Sie verfügt über eine „tiefe robuste Stimme“ (E, 41 f.), „trank, rauchte, aß gern und viel“ (E, 43) und macht „derbe Witze [...]“ während sie allerdings handarbeitete.“ (E, 42) Pullmanns vornehmlich maskulines Gebaren steht so stellenweise gegen stereotyp weibliche Tätigkeiten.

Mit Tilli und ihrer Partnerin* präsentiert die Erzählung also zwei Figuren, deren widersprüchliche gender-Performanz ein Spektrum an Abweichungen, Brüchen und Uneingepasstheiten in heteronormative Geschlechterkonzeptionen aufspannt. Dabei betont der Text den unterschiedlichen Umgang der beiden Figuren mit den Nonkonformitäten. Denn im Gegensatz zur Protagonistin* kommt Pullmann mit den Irritationen besser zurecht: „Eine harmonische Beziehung von Innen und Außen kam ihr unnötig vor. Widersprüche störten sie nicht im geringsten; [...] Sie war in ihrer Halbheit ganz“ (E, 41 f.). Und da war kein „Beweis dafür, daß Pullmann nicht ebenfalls Zeiten der inneren Not oder der Bitterkeit durchgemacht, daß sie nicht genau wie die Freundin den Zwiespalt gespürt hätte, der ihr aufgezwungen war. Aber selbst wenn sie immer noch kleine Krisen absolvierte, so war es ihr doch viel besser als Tilli gelungen, sich im Unabänderlichen zurechtzufinden.“ (E, 43)⁵¹² Indem die beiden Figuren explizit hinsichtlich ihrer Haltungen zu Abweichungen von heteronormativen gender-Konzeptionen verglichen werden, demonstriert der Text unterschiedliche Formen der Handhabung dessen. Bezeichnenderweise ist mit Pullmann die Figur besser gerüstet, die in ihrem Verhalten einen maskulinen Habitus reproduziert. Die männlich agierende Figur bewältigt die patriarchalen Strukturen also besser.

⁵¹² Eidukevičienė erkennt in den Wohmannschen Frauenfiguren einen pathologischen Typus: „Die Darstellung der Frauenfiguren ist im Werk Wohmanns weitgehend konstant. Unverkennbar ist die Tendenz zur Typisierung von weiblichen Persönlichkeitsstrukturen. Sowohl die früheren als auch die späteren Frauenfiguren können aufgrund ihrer Verhaltens- und Empfindungsweisen einem Typus zugeordnet werden, nämlich dem Typus einer ich-schwachen, narzißtisch gestörten Persönlichkeit. Zu diesem Typus gehören auch die Frauenfiguren, die eine dominierende Rolle spielen bzw. sich in einer überlegenen Position in der Familie- oder Zweierbeziehung befinden: Diese Frauenfiguren [...] leiden unter denselben unbewältigten Konflikten wie auch die schwächeren Frauenfiguren, nur daß diese Konflikte nicht so deutlich zum Ausdruck kommen. [...] Es handelt sich m. E. im Werk Wohmanns um einen die Identitätsstörungen empfindenden Frauentypus, unabhängig davon, welche Position (überlegene oder unterlegene) die Frau in einer bestimmten Lebenssituation hat.“ (Eidukevičienė 2003, S. 295) Zumindest für *Eine großartige Eroberung* muss dieser Befund kritisch betrachtet werden. Denn der Text selbst öffnet keinen Referenzrahmen der Diskussion psychiatrischer Strukturen oder Diagnosen. Wohl aber thematisiert die Erzählung hier explizit das Bedingungsverhältnis von Heteronormativität und Leidenspotenzialen. Auch Knapp hält fest, dass „ihr [das der Protagonistinnen*, F. P.] Leiden aus einer von männlichen Spielregeln bestimmten Realität resultiert.“ (Knapp 1980, S. 298) Auch kann damit Ulbrichts Befund relativiert werden, der besagt, dass „die Frauenfiguren Gabriele Wohmanns nicht an ihrer objektiven Lebenssituation, nicht an ihrer Umwelt sondern vorrangig an sich selbst leiden, da Berufswelt, eigene Familie, Kinder, Haushalt, wenn überhaupt, dann nur als äußerer Rahmen vorkommen, der für die Aussage der Texte weitgehend bedeutungslos beliebt, scheint es wenig sinnvoll, die imaginierten Frauen mit der soziologisch erfaßbaren Realität der Frau zu konfrontieren.“ (Ulbricht 1982, S. 107 f.) Die Protagonistin* und ihre Partnerin* leiden eben doch genau an der heteronormativen Verfasstheit der Gesellschaft.

Korrespondierend zur Protagonistin* zeigt auch Pullmann im Kontakt mit dem Professor weibliches Rollenverhalten. Beispielsweise trägt sie „ein richtiges Kleid mit einem Gürtel, den sie – entgegen ihrer Gewohnheit, gutes Aussehen der Bequemlichkeit aufzuopfern – um drei Löcher zu eng schnallte, ja, sie stieß den blanken Messingdolch in ein noch nie zuvor benutztes Loch, so daß der Gürtel zwängte und schmerzte.“ (E, 49) Pullmann trägt mit dem Kleid also eine Klamotte, welche dezidiert weiblich codiert ist, und opfert ihr Wohlbefinden, um dem femininen Idealbild von schmaler Taille zu entsprechen. Außerdem legt Pullmann im Zusammensein mit dem Professor Wert auf damenhaftes Benehmen, sie „ertappte sich bei der Gewohnheit zu schmatzen.“ (Ebd.) Im Kontrast zu Tilli, „die sich aus triftigeren Gründen als die Zuschauerin Pullmann“ (E, 50) für den Professor zurechtmache, handelt es sich bei Pullmanns weiblicher Performanz um ein bewusstes „Spiel“ (E, 48). Laut Tilli wird Pullmann „leicht auch zur Darstellerin [...]: mit lebendigem geflacker in den Augen, ohne Gefühl, trat sie zum Professor auf die Bühne, um über ihn und sich selber zu lachen.“ (E, 50) Für Pullmann ist das Reproduzieren heteronormativer Date-Konventionen ein theatralischer Akt. So übernimmt Pullmann, anders als Tilli, auch im Kontakt mit dem Mann nicht umfänglich die weibliche Rolle. Bezüglich ihrer maskulinen* Performanz wahrt sie vor allem ihre Dominanz. Zum Beispiel stellt Pullmann den Kontakt mit dem Professor her oder, genauer, sie schenkt gewissermaßen ihrer Partnerin* ein Musikinstrument mitsamt dem dazugehörigen Musiker, dem Mann: „Du kriegst ein Klavier. Und einen vertrockneten, gammeligen Exprofessor dazu, der es beklimpert.“ (E, 45) Auch initiiert sie die freitagabendlichen Treffen.

In der Beziehung zu Stronti geriert Pullmann sich ebenfalls maskulin*. Beispielsweise fordert sie, dass sich Stronti ihr vorstellt: „Darf man vielleicht auch wissen –“ (E, 59). Oder sie erwartet, dass sich Stronti genauer erklärt: „«Was für ein Künstler?», fragte sie streng.“ (E, 60) Und sie kommandiert ihn ab zum Einkaufen (vgl. E, 63). So ist Pullmann fähig, in Kontakt mit Männern sowohl in weiblich als auch männlich gelesenen Schablonen zu agieren.

Ebenso wie bei der Hauptfigur, ist auch Pullmanns sexuality nicht festlegbar. Eingeführt wird Pullmann in einer lesbischen Partnerschaft. Dabei ist gleich zu Beginn verdeutlicht, dass sich Pullmanns Interesse an Frauen* nicht nur spezifisch auf Tilli bezieht, sondern auf Frauen* generell, denn sie „sah gern anmutige Bewegungen, bei Frauen, lockerfallendes glänzendes Haar, nette Kleider.“ (E, 42) Der Protagonistin* gegenüber verhält sie sich dominant, aber auch zärtlich. So kreiert sie Momente der Verbundenheit, „nahm Tillis Finger in ihre Hand, brummte zärtliche tiefe Laute“ (E, 64) nach der Auseinandersetzung bezüglich der Motive Strontis. Oder Pullmann beruhigt die Protagonistin* über Berührungen, nachdem sie ihr implizit vorwirft, finanziell nicht genügend zur Partnerschaft beizusteuern.

Sie sprang vom Sessel auf lief hinüber zur Freundin, beugte sich und brachte ihr Gesicht in die Nähe des anderen, des gekränkten, verwundeten. Wohltuend drückten ihre Hände die schmalen Schultern, wärmten das magere Fleisch über den kantigen Knochen, braunsprossig unter der hellen Bluse. Die lebhaft problemlose Wange rieb sich an Tillis Kinn [...] (E, 48).

Der physische Kontakt ist im Modus des showing vermittelt. In der Umschreibung findet sich dabei immer ein Körper von den beiden Frauen* entpersonalisiert und von der jeweiligen Figur abgespalten. Während Pullmann zu Tilli geht und diese berührt, erscheint der Leib der Protagonistin* als unspezifisch. Wenn Pullmann ihr Gesicht an Tillis reibt und der Körper der Hauptfigur personalisiert ist, wirkt Pullmanns Körper entpersonalisiert – es ist, als würde eine Backe agieren. Diese Strategie erzeugt Distanz in den intimen Gesten und reduziert die Provokation durch das Tabu der erotischen Berührungen. Es ist nicht nur von zärtlichen Gesten, sondern auch von Sex die Rede. Sexualität zwischen den beiden Frauen* wird aber nicht gezeigt, sondern im Modus des telling vermittelt: „Wenn es zu Intimität kam, zwischen diesen beiden, so ging sie jedesmal von der Jüngeren aus, von der robusten Pullmann. Sie hatte sich manchmal darüber beschwert, niemals fange Tilli an, zärtlich und anschmiegsam, immer müsse sie selber die einleitenden Gesten machen.“ (Ebd.) Die Erzählinstanz merkt also explizit an, dass sich Sex zwischen den beiden Frauen* wiederholt ereignet. Erzählt wird dabei nicht die tabuisierte lesbische Praxis, sondern der weniger anstößige Streit, wenn Pullmann Tilli Passivität vorwirft.

Pullmann wird jedoch nicht nur in eine lesbische Beziehung zu Tilli, sondern auch in Beziehung zu Männern gesetzt. Dabei bleiben Pullmanns Motive gegenüber diesen unklar. Sowohl der Professor als auch Stronti werden von Pullmann stark abgewertet. Sie spricht beispielsweise vom „vertrockneten, gammeligen Exprofessor“ (E, 45), evoziert ein ekliges Bild vom alten Mann, denn er „schäumt ein bißchen aus den Mundwinkeln und riecht nach feuchtem Hundefell“ (E, 46). Und Stronti „geht [ihr] allmählich auf die Nerven, der glutäugige“ (S. 63). Dennoch sei er „ganz nützlich, bei all seiner schmalzigen Gewöhnlichkeit.“ (E, 61 f.) Und die Nützlichkeit der beiden Männer steht zunächst auch im Vordergrund für Pullmann. Vom Musiker erhofft sie sich einen günstigeren Tarif für die Begleitung von Tillis Gymnastikstunden und Stronti ist als Chauffeur willkommen. Das Verhältnis Pullmanns zu den beiden Männern, das zunächst also durch Abwertung und Nutzen geprägt ist, gestaltet sich im Handlungsverlauf zunehmend kompliziert. Der Professor „hätte ihr gefehlt, wenn er nicht mehr jeden Freitagabend, fortan ohne Nelken und ohne Diätbrot, aber mit bleibender vergnügter Gier eingetroffen wäre.“ (E, 50) Pullmann verteidigt den Musiker regelrecht gegen Tilli: „Aber ich will dir mal sagen, wie’s in mir aussieht. Mein Ziel, die kleine freundschaftliche Erpressung, hab ich längst aus den Augen gelassen. Er soll von mir aus so viel nehmen, wie er will. Ich hab ihn gern, er amüsiert mich, macht mir einfach Spaß, ich mag die Freitagabende, mit ihm.“ (E,

51 f.) Die persönliche Äußerung verbürgt einerseits Zuneigung zum Professor, andererseits eröffnen die Vokabeln „amüsiert“ und „Spaß“ einen Bezug zur Spiel-Metapher, die, wie bezüglich Pullmanns gender angeführt, deren Verhältnis zu Männern mitprägt. Und auch das Verhältnis zwischen Pullmann und dem Italiener wird mit dem Ende der Erzählung unklar, wenn Tilli „Pullmann auf dem Bett neben dem Spötter und Don Juan [...] ganz dicht an der Seite des glutäugigen Gauners und Schlaumeiers in einer Umarmung“ (E, 65 f.) im Hotelzimmer vorfindet. Pullmann ist damit in eine heterosexuelle Szenerie mit Stronti gesetzt. Der Situation geht in der Erzählung kein Moment des Begehrens oder gar der Annäherung voraus. Die intime Zweisamkeit zwischen Pullmann und Stronti findet sich damit auf Ebene des Handlungsverlaufs nicht ausreichend motiviert und erzeugt so eine überraschende Wendung. Dieses Moment der Unklarheit wird von Tilli unterstrichen, wenn sie zwei Deutungsebenen eröffnet, auf denen Pullmanns Verhalten verstanden werden kann. Sie trauert um „Schutz, den sie verloren hatte. Oder den sie gerade jetzt in diesem Augenblick nachdrücklich empfing, Pullmann, die sich an ihrer Stelle ins Wasser wagte? Für sie durchs Feuer ging?“ (E, 66) In fragendem Gestus sucht Tilli Motivationen Pullmanns zu umreißen.⁵¹³ Eine eindeutige Antwort erfolgt nicht, stattdessen eröffnet sie zwei Optionen: Die erste Möglichkeit ist, dass Pullmann Interesse an Stronti hat, wodurch Tilli Pullmann verliert. Die zweite Möglichkeit ist, dass Pullmann sich mit Stronti einlässt, damit sich zwischen Stronti und Tilli nichts weiterentwickelt, wodurch Tilli vor Stronti geschützt wäre. Den ersten Fall unterstützt der Handlungsverlauf nur schwach, wenn Pullmann eben ein ambivalentes Verhältnis zum Professor entwickelt und sich damit eine gewisse Sympathie Pullmanns für einen Mann erkennen lässt. Auch der zweite Fall, die These, dass es um den Schutz Tillis geht, findet sich durch die Figurenkonzeption Pullmanns nur teilweise unterstützt. Denn Pullmann versteht sich zwar als Retter Tillis, sie gibt beispielsweise die Losung aus: „nichts wird dir je passieren.“ (E, 62) Sie dominiert Tilli aber auch und insofern ist Pullmann eben auch Unterdrückerin* Tillis. Aus welchen Motiven Pullmann hier agiert, kann nicht geklärt werden. Zentral ist nun, dass die Wendung vor allem auf Ebene der Figurenkonzeption motiviert ist. Denn ein vordringliches Charakteristikum Pullmanns ist, dass sie sich mit Widersprüchen arrangieren kann, wie bereits bezüglich Pullmanns gender ausgeführt. Es ist typisch für

⁵¹³ Eidukevičienė bemerkt bezüglich Wohmanns Tendenz zu offenem Schluss: „Die Geschichten Wohmanns sind handlungsarm und tragen den Charakter des Episodischen, deswegen kommt es in ihnen zu keinen deutlichen Schlußlösungen. Anders als viele feministische Autorinnen [...] bleibt Wohmann auf der Ebene der Bewußtseinsinhalte und begrenzt sich auf die Schilderung der inneren Zustände (Gefühle, Eindrücke, Ansichten, Denkweisen etc.) der Frauenfiguren, wobei diese weitgehend auf die Aktionen verzichteten, die zur konkreten Veränderung ihrer (Krisen)Situationen führen könnten.“ (Eidukevičienė 2003, S. 285)

Pullmann, mit heteronormativen Annahmen zu brechen beziehungsweise nicht widerspruchsfrei einordbar zu sein. Und eine solche Ambivalenz stellt auch das intime Beisammensein mit Stronti dar. Letztlich wird Pullmanns sexuality mit dieser Begegnung destabilisiert. Die bisher in lesbischer Verbindung gezeichnete Figur ist nun in eine heterosexuelle Konstellation gestellt.

Darüber hinaus ist so auch Strontis sexuality zunehmend uneindeutig: Deutlich ausgestellt ist dies zunächst, wenn Pullmann Stronti deviantes Verhalten vorwirft, denn „er ist zur Abwechslung mal auf was aus, was ihn sonst kalt läßt. Ein bißchen was von Perversion“ (E, 64). Das normabweichende Verhalten des Italieners besteht hier darin, dass er Interesse an Tilli zeigt, die ja in ihrer gender-Performanz nicht heteronormativen Konventionen entspricht. Der Mann begehrt also eine Frau*, die nicht eindeutig weiblich lesbar ist. Darüber hinaus trägt nun der Schluss weitere Komplexität in die sexuality der Nebenfigur Stronti ein, wenn er sich in intimer Pose mit Pullmann im Hotelzimmer befindet. Denn Pullmann entspricht bezüglich ihrer gender-Performanz eben auch nicht heteronormativen Konventionen von Weiblichkeit. Nicht nur über die Hauptfigur, auch über Pullmann und Stronti problematisiert die Erzählung so Ideen von stabiler sexuality.

Anzumerken bezüglich Pullmann ist noch, dass diese maßgeblich dazu beiträgt, die Hauptfigur als queer zu konstruieren. Denn eine Fremdcharakterisierung Tillis erfolgt zuvorderst und fast ausschließlich über Pullmanns Perspektive. Zu beachten ist dabei, dass dieser Blick von einem spezifischen Interessenprofil geprägt sein muss, denn immerhin ist Pullmann ja in einer Partnerschaft mit Tilli. Pullmann betont auch die widersprüchliche gender-Performanz der Protagonistin*, zum Beispiel wenn sie Tilli ihre Sicht auf Strontis Motive expliziert: „Bist nicht besonders attraktiv, ja, verzeih, nicht für den üblichen Männergeschmack, keine Kurven, kein Getue etcetera, und bist ein bisschen verschrullt, wie ich, nur anders“ (E, 63). Darüber hinaus prägt Pullmann maßgeblich die heterosexuellen Implikationen der Hauptfigur, wenn sie „argwöhnische Fragen“ (E, 62) nach dem Kuss mit Stronti stellt oder Tilli bezüglich ihrer Motive gegenüber dem Italiener befragt: „Du benimmst dich übrigens höchst sonderbar. Wie ein Pensionatsgänschen. Bist du etwa verliebt?“ (E, 63) Paradoxerweise trägt ausgerechnet die Partnerin* durch ihre Perspektive entscheidend zur Konstruktion von Tillis heterosexuellem Begehren – und damit zur Widersprüchlichkeit der Hauptfigur – bei.

5.3.2 Figurenkonstellation als Argument: Narrative Revision der „Notbehelf“-These

Neben Pullmann sind auch die Nebenfiguren Professor sowie Stronti auf die sexuality der Protagonistin* funktionalisiert. So gibt Tilli an, dass ihre nicht-heteronormative gender-Performanz „[e]in Grund mehr für ihren engen Zusammenschluß mit Pullmann [sei]. Bei Männern konnte sie keinen Erfolg haben, ihre eigenen Hemmungen verdarben immer gleich am Anfang das Spiel. Sie hielt sich für nicht auserwählt.“ (E, 41) Impliziert ist damit, dass die lesbische Beziehung zu Pullmann eher ein Behelf, denn freie Wahl ist. Die Hauptfigur wird so zunächst mit dem Vorurteil des Lesbisch-Seins aus Notwendigkeit verknüpft.

Mit dem Professor ist dann die erste männliche Figur in die Erzählung eingeführt, die potenziell zum heterosexuellen Partner für Tilli werden kann. Die Protagonistin* erkennt ihn als „ein Exemplar jener Gattung, deren Angehörige fern und unerreichbar, ganz und gar tabu waren.“ (E, 46) Tillis nicht-heteronormative gender-Performanz erzeugt dabei eine Verkehrung: Wo in heteronormativen Kontexten für Frauen* andere Frauen* das verbotene Geschlecht darstellen, sind hier Beziehungen zu Männern der Regelverstoß. Der Professor mimt im Kontakt mit den beiden Frauen* die Rolle des Gentlemans, allerdings mit Makeln. Wenn er zu Besuch kommt, bringt er Blumen mit, spricht in „lobendem Tonfall“ (E, 49) und „schaumigen Bemerkungen“ (ebd.), lobt Tillis „hausfrauliche Qualitäten mit den erzieherischen“ (ebd.), stellt sich aber beispielsweise beim Essen ungeschickt an, wenn er sich mit „Petersilie [plagt], die ihm lästig war“ (ebd.). Jenseits vom Verhalten nach Rollenklischee und Makel ist über den Professor wenig bekannt, er wird nicht weiter konturiert. Eidukevičienė stellt die flache Konzeption der Männerfiguren als Tendenz in Wohmanns Werk heraus.⁵¹⁴ Obwohl der Musiker Tilli zugewandt ist, kommt es zu keiner Beziehungsaufnahme. Das „Bumsen der beiden Tambourins“ (E, 46), eine doppeldeutige Bemerkung der Erzählinstanz, ist alles, was sich zwischen den beiden während des Gymnastikunterrichts ereignet. Dass keine heterosexuelle Beziehung entsteht, liegt weniger am Professor, wie Tillis Kommentar bezüglich ihrer Chancenlosigkeit bei Männern intendiert, sondern viel eher an ihrem relativierenden Gestus. Denn obwohl der Professor als Gentleman einem männlichen Typus entspricht, ist er nicht Tillis Ideal bezüglich Männlichkeit. Sie hofft auf einen „jüngeren [...], einen reizenden, aber anspruchslosen“ (E, 50) Mann. Der Professor ist insofern auf Tillis sexuality funktionalisiert, als mit der Figur gezeigt wird, dass Tilli eben nicht per se chancenlos bei Männern ist. Darüber

⁵¹⁴ Vgl. Eidukevičienė 2003, S. 261 f.

hinaus werden am Professor Tillis Gründe ersichtlich, weswegen dieser Mann dann doch nicht in Frage kommt und was ihre Vorstellungen sind.

Mit Stronti liefert die Erzählung den zweiten Mann, der als heterosexueller Partner Tillis fungieren könnte. Denn Stronti ist komplementär zum Professor gestaltet, insofern er jünger ist und besser aussieht und damit die von Tilli formulierten Ansprüche an Männer erfüllt. Kontrastiv zum Musiker entspricht der Italiener dem Typus des südländischen Verführers: „braungebrannt, etwas vulgär lachend. Schwarzes krauses Haar auch an den nackten Armen.“ (E, 56) Stronti fordert Treffen mit Tilli und sogar einen Kuss ein. Jenseits des Rollenklischees ist Stronti nicht weiter konturiert. Auch der gutaussiehende „Don Juan“, wie Stronti wiederholt von Pullmann und der Protagonistin* bezeichnet wird, hat – ebenso wie der äußerlich unattraktive, aber zuvorkommende Professor – letztlich keine Chance bei Tilli. Ihre Entscheidung zugunsten der Partnerin* verweist auf eine klare Positionierung, die die heterosexuelle Option ausschließt. Die Figur Stronti wird dabei insofern auf Tillis sexuality funktionalisiert, als er den Gegenbeweis zur zuvor angeführten Begründung liefert: Tilli hätte durchaus Chancen bei Männern. Dass jedoch auch der Italiener, der ihren vermeintlichen Anforderungen entspricht, ausgeschlossen wird, entlarvt die Argumentation gegen den Professor als vorgeschoben und unterstreicht die innere Bewegung der Hauptfigur in Richtung lesbisch konnotiertes Begehren. Vor Ulbrichts Ausführungen erscheint das Ideal, das Tilli bezüglich eines Mannes ausgibt, gewichtiger, als eine konkrete Verbindung zu einem Mann einzugehen: Das

Motiv der nie versiegenden Sehnsucht der Protagonistinnen nach einer Liebesbeziehung zu einem Mann ist die tiefe Hoffnung auf Veränderung des Lebens und des Lebensgefühls. Der Liebe eines Mannes wird die Kraft zugeschrieben, nicht nur die äußere, sondern auch die innere Einsamkeit und Kälte zu überwinden. Die Sehnsucht nach Erlösung kann jedoch nur der unerreichbare, idealisierte Mann erfüllen, nicht ein realer.⁵¹⁵

Mit dem Professor und Stronti sind zwei Figuren in die Handlung eingeführt, mit denen Tillis Behauptung bezüglich ihrer Chancenlosigkeit bei Männern widerlegt wird. Gleichzeitig findet sich damit auch die Implikation unterlaufen, dass Tillis lesbische Beziehung lediglich ein Notbehelf in Anbetracht fehlender heterosexueller Optionen darstellt.⁵¹⁶

⁵¹⁵ Ulbricht 1982, S. 115.

⁵¹⁶ Wie bereits eingangs aufgenommen, übersieht Pollerberg in seiner äußerst knappen Betrachtung des Professors die Dimensionen gender und sexuality sowie die Relevanz der Figur bezüglich der Figurenkonstellation, wie sie hier dargestellt ist, wenn er aus der Darstellung des Professors lediglich „ein pessimistisches und mit gewissen Elementen des Ekels durchsetztes Menschenbild [...], eine Art »Autorenekel«“ (Pollerberg 1984, S. 172) herausließt.

Darüber hinaus ist die von Tilli selbst aufgestellte These vom lesbischen Verhältnis aus Mangel an Alternativen auch relativiert durch das Spannungsverhältnis zwischen Pullmann und Stronti. Die beiden Figuren, zwischen denen sich die Protagonistin* im Handlungsverlauf verortet, sind in gewissem Sinn kontrastiv angelegt. Die Erzählung inszeniert dabei einen Vergleich entlang heteronormativer Parameter – durch die Figuren selbst, die sich gegenseitig kommentieren, beziehungsweise durch implizite Gegenüberstellungen auf Ebene der Erzählinstanz. Als Tilli Stronti zum ersten Mal begegnet, stellt sie fest: „In engen Hosen war er viel mehr Mann als Pullmann in weiten.“ (E, 56) Im Gegensatz zu Pullmann, einer Frau*, Ärztin* und Partnerin* Tillis, ist Stronti ein Mann, „Lebenskünstler“ (E, 60) und Urlaubsabenteurer. Beide verhalten sich Tilli gegenüber dominant. Pullmann entspricht damit heteronormativen Idealen eines verlässlichen Versorgers – mit Ausnahme ihres genders. Stronti hingegen ist über den Beruf beziehungsweise Lebensstil eine unstete Komponente beigegeben. Stronti stellt den Unterschied beim ersten Aufeinandertreffen mit Pullmann heraus: „Sie sind Doktor und ich bin Künstler.“ (Ebd.) Wenn sich Tilli am Ende für die Partnerin* entscheidet, entscheidet sie sich zwar für die lesbische Beziehung, aber auch, und vielleicht vor allem, für die konventionelle Beziehungsoption, insofern Pullmann eben die verlässliche Versorgungspartnerschaft bereithält. Pullmann bietet, unter dem paradoxen Vorzeichen, dass sie eine Frau* ist, eine Partnerschaft nach heteronormativem Ideal. Damit erfolgt jedoch keine eindeutige lesbische Positionierung.

5.4 „Und sie genügte. Meistens“ – Tillis inneres Coming-out

Eine großartige Eroberung präsentiert den Prozess des inneren Coming-out der Protagonistin*. Zu Beginn der Erzählung finden sich unterschiedliche Marker von Coming-out etabliert, um ausgehend von dort im weiteren Handlungsverlauf schlaglichtartige Einblicke in einen ambivalenten inneren Prozess zu gewähren. Die Einführung der Hauptfigur erfolgt in Verbindung mit der Reflexion ihrer sexuality. Tilli sieht ihre Widersprüchlichkeit respektive nicht-heteronormative gender-Performanz als einen „Grund mehr für ihren engen Zusammenschluss mit Pullmann.“ (E, 41) Dem Hinweis auf die lesbische Partnerschaft folgt Tillis Absage an heterosexuelle Bindungen: „Bei Männern konnte sie keinen Erfolg haben, ihre eigenen Hemmungen verdarben immer gleich am Anfang das Spiel. Sie hielt sich für nicht auserwählt.“ (Ebd.) Dass die Protagonistin* aber nicht allein auf innere Prozesse festgelegt ist, wird unmittelbar darauf deutlich. Mit dem Erzählkommentar bezüglich einer „offiziellen Gemeinschaft mit Pullmann“ (E, 42) erfolgt ein narratorialer Hinweis auf ein äußeres Coming-

out. Denn das Adjektiv „offiziell“ verweist letztlich darauf, dass Tilli und Pullmann füreinander und gegenüber anderen erkennbar als lesbisches Paar leben.

Im Folgenden läuft die Erzählung dann aber nicht auf ein figurales äußeres Coming-out zu, sondern entwickelt einen inneren Prozess in komplexe Bewegungen mit homo- aber auch heterosexuellen Bestrebungen. In einem figuralen und narratorialen inneren Coming-out hält die Protagonistin* fest: „Sie liebte Pullmann, redete sich ein, diese sei nicht bloß Ersatz.“ (E, 43) Die erlebte Rede offenbart Tillis Bewusstseinsvorgänge, wobei der überlagernde Erzähltext den Figurentext dabei letztlich bekräftigt.

Das lesbische Liebeseingeständnis oder innere Coming-out steht dabei nicht uneingeschränkt da, sondern ist eben mit dem für Tilli typischen Gestus der Relativierung beziehungsweise Revision im selben Satz gleich angezweifelt. Im weiteren Verlauf lotet die Hauptfigur dann aus, inwiefern der Professor für eine Beziehung respektive sexuelle Verbindung in Frage kommen, hegt dies jedoch gleich wieder ein:

Ja, er würde ihr fehlen, wenn er nicht mehr erschiene, aber sie empfand, daß es besser wäre, wenn er wegbliebe. [...] Sie mit Pullmann wieder alleine liebe. Pullmann war ganz in ihrer Halbheit und sie genügte. Meistens. Jedenfalls bevor der Professor auftauchte, hatte Tilli nicht alle acht Tage um die gleiche Zeit gespürt, daß Pullmann nicht genügte. Und daß auch der Professor nicht genügte, keineswegs. (E, 50)

Und auch das Liebesbekenntnis zu Pullmann ist damit weiter relativiert. Entsprechend antwortet Tilli auf Strontis Frage „Allein hier?“ (E, 57) – die auf Tillis Beziehungsstatus zielt und insofern ein äußeres Coming-out provoziert – gemäß ihres relativierenden Sprachgestus mit „einer Freundin.“ (Ebd.) Ein eindeutiges figurales äußeres Coming-out erfolgt also nicht, die mehrdeutige Erwiderung kann sowohl im Sinne von platonischer Freundschaft wie auch im Sinne einer Liebesbeziehung verstanden werden.

Nicht nur Strontis Frage, auch Äußerungen Pullmanns zielen auf die Offenlegung von Begehren. Während der gemeinsamen Autofahrt mit Stronti ruft sie: „»Eine großartige Eroberung. Tillilein!«“ (E, 60) Pullmanns Äußerung bildet damit die titelgebende Phrase der Erzählung. Vor dieser Kontextualisierung erscheint diese vielschichtig: Zunächst fokussiert sie Tillis heterosexuelles Begehren – allerdings mit einer ironischen Implikation, denn Pullmann äußert sich über Stronti negativ und auch der Handlungsverlauf lässt Stronti eher als Antiheld und Schwerenöter und weniger als tolle Partie erscheinen. Darüber hinaus hebt der Titel Tillis nicht-heteronormative gender-Performanz hervor, denn der heteronormativen Konvention nach werden Frauen von Männern erobert. Pullmann trägt in die Phrase ein queeres Moment ein, wenn Tilli den Mann erobert haben soll. Im Weiteren provoziert Pullmann dann die Offenlegung von Tillis heterosexuellem Begehren: „Du benimmst dich übrigens höchst sonderbar. Wie ein Pensionatsgänschen. Bist du etwa verliebt?“ (E, 63) Darauf reagiert Tilli weder bestätigend noch widerlegend, sondern mit einer Gegenfrage und der Abwertung

Strontis: „»Wieso?« Tilli fuhr empört auf. »Er ist mir widerlich, wirklich.«“ (Ebd.) Im Verlauf des Dialoges kommt es dann allerdings zum Wendepunkt. Tilli bekennt sich zur lesbischen Beziehung und ihrer nicht-heteronormativen gender-Performanz und verwirft ihre heterosexuellen Bestrebungen: „Pullmann, nur Pullmann. Wie einfach. Worauf hatte sie nur im vergangenen Winter gewartet, wonach sich verzehrt [...]. Sie würde nie mehr an diese Dinge denken. [...] Eidechse ohne Schwanz, warum nicht, dann war sie eben so ein Exemplar, so eingerichtet. [...] Ja: Pull.“ (E, 64) Das innere Coming-out erfolgt in erlebter Rede mit Einschüben im inneren Monolog. Zentral dabei ist, dass es sich bei dieser Textstelle um eine der wenigen direkt widergegebenen Bewusstseinsvorgänge der Hauptfigur handelt.

Das figurale Bekenntnis bleibt aber in seiner Eindeutigkeit so nicht stehen. Im inneren Monolog führt sie die Reflexionen später fort: „Pullmann und ich, eine gute kleine Gemeinschaft aus Notwendigkeit, und alles ist gut. [...] Pullmann eifersüchtig, ich in Not, eine rettet die andere, sie mich mehr als ich sie, allerdings.“ (E, 65) Die lesbische Partnerschaft erscheint damit nicht unbedingt als Liebesbeziehung, sondern eben auch begründet in Notwendigkeit. Worin genau die Notwendigkeit besteht, bleibt offen – ob es sich, wie die Erzählung zwar explizit benennt, zugleich aber auf der Handlungsebene relativiert, um Tillis mangelnde Erfolgsaussichten bei Männern handelt, oder ob ein anderer Beweggrund maßgeblich ist, wird nicht weiter ausgeführt. Nicht nur über diese Verweisstrukturen spielt der Text mit Offenlegen und Verschleiern von Begehren. Auch Raumstrukturierung und das Schlussarrangement tragen Unbestimmtheit in die sexuality der Protagonistin* ein.

5.5 Codierte Räume und chiffriertes Begehren

Räume in *Eine großartige Eroberung* dienen der Ausstellung heteronormativer Strukturen. Die Erzählung entwirft eine topografische Strukturierung, in der private Orte als Möglichkeitsräume für homosexuelles Begehren erscheinen, während öffentliche Räume eine chiffrierte Artikulation queerer Praxis erfordern. Jedoch kann an dieser Stelle keineswegs argumentiert werden, dass privater Raum mit Freiheit für die Protagonistin* gleichzusetzen ist. Biebuyck arbeitet diesbezüglich heraus:

Die Privatisierung des Erzählstoffes könnte für weibliche Protagonisten eine besondere Bedeutung erhalten: sie bietet ihnen ja die Möglichkeit, sich in der Sicherheit eines Eigenraumes frei, unabhängig von den herrschenden gesellschaftlichen Hierarchien, zu entfalten. Wohmanns Erzählungen enttäuschen aber sofort diese anfängliche Erwartung: der Privatraum ist nicht der Ort, an dem persönliche Gleichberechtigung und spontane Selbstfindung realisierbar sind. [...] Hier stellt sich heraus, daß der Privatraum selbst *entprivatisiert* ist: in ihm setzt sich die gesellschaftlichen Strukturen der Verschwörung

und der Unterdrückung hemmungslos und sogar überspitzt fort, weil niemand gegen diese Strukturen Widerstand leisten will.⁵¹⁷

Die gemeinsame Wohnung der Protagonistin* und ihrer Partnerin* ist deutlich heteronormativ codiert. Entsprechend patriarchalischer Rollenvorgaben zieht Tilli zu Pullmann – und nicht umgekehrt. Die Raumzuschreibung folgt ebenfalls dieser Logik, wenn von „Pullmanns Wohnzimmer“ (E, 62) die Rede ist, obwohl beide dort leben. Wie bereits im Hinblick auf Tillis gender-Performanz ausgeführt, übernimmt sie im Sinne traditioneller Geschlechterrollen die Verantwortung für Dekoration und Haushalt. In einem heteronormativen Heim darf ein Mann nicht fehlen, und so dient der Professor den beiden Bewohnerinnen* als eine Art heteronormatives Inventar, da er für sie „jeden Freitag auf seinen Sofaplatz gehörte“ (E, 50). Konsequenterweise bleibt Tillis und Pullmanns Zuhause dann aber der heteronormativ konnotierten Zweierbeziehung vorbehalten. Im Haus kommt es nicht zu sexuellen Kontakten mit anderen, dies ist in die Fremde und den öffentlichen beziehungsweise halböffentlichen Raum verlagert, wie noch zu zeigen sein wird.

Gemäß heteronormativer Machtlogiken wird der Frau durch den Mann Zugang zu Räumen eröffnet, insbesondere zu öffentlichem Raum. In dieser Logik kann auch Tilli, die innerhalb der heteronormativ codierten Beziehung die weiblich konnotierte Rolle übernimmt, ihren räumlichen Radius über ihre Partnerin* erweitern. Angeschlossen an Pullmanns Praxis bekommt Tilli „ein größeres Zimmer“ (E, 45) für ihren Gymnastikunterricht, auch kann sie durch Pullmann in den Urlaub fahren und andere Länder erkunden. Tillis „eigene Welt [...] verbessert“ (E, 44) beziehungsweise vergrößert sich.

Über die normative Codierung hinaus fungieren die erzählten Räume auch als Stimmungsanzeiger. In besonderer Weise liefert Tillis Raumerleben Hinweise auf ihr heterosexuelles Begehren. So ist ihr „heiß und etwas schwindlig“ (E, 58) beim Beisammensein mit Stronti in der „kühltemende[n] Mauernische“ (E, 57) des Kellerlokals. Ähnliches erlebt sie mit ihm im florentinischen Wald: „Der Schatten tat gut. Aber ihre Haut blieb heiß und pochend“ (E, 61). Die Wahrnehmung von Hitze ist also nicht auf die objektiven räumlichen Gegebenheiten zurückzuführen, was als Hinweis auf Tillis heterosexuelles Begehren bezüglich Stronti lesbar ist. Nach dem Kuss „roch die Luft brenzlich.“ (E, 62) Und vor Strontis Ankunft auf Sizilien zeichnet Tilli die Insel düster und depressiv: „Blinzelnd betrachtete sie das milchige Meer: schwappend wie eine schwere häßliche Suppe. Abends spiegelte es alle Schattierungen von Rot, bevor es tiefblau und schließlich grauschwarz wurde und unheimlich gegen die Steine klatschte. Es gefiel ihr nicht.“ (E, 63)

⁵¹⁷ Biebuyck 2000, S. 140.

Mit Tillis Bekenntnis zu sich und Pullmann ändert sich das Raumerleben dann zum Positiven. Vorher noch reflektiert ihre Wahrnehmung des öffentlichen Raums heteronormative Machtstrukturen, wenn sie die Objektifizierung der Frau* herausstreicht: Die Rede ist unter anderem von „beschämende[n] Diagnosen“ (E, 54), „abschätzenden Blicken“ (ebd.) und „böse[n] Absichten überall. Bedroht kam sie sich vor [...] Spott lärmte um sie her, heißer räuberischer Spott.“ (E, 56) Nachdem Tilli dann ihre Widersprüchlichkeit annimmt, reflektiert sich das auch auf Ebene des Raumes: Die Protagonistin* kann sie sich für einen Moment ermächtigen:

Unten auf der Straße steckte die schläfrige Ekstase der Nacht sie nicht an, oh nein, sie nicht, das war vorbei. Jedem das Seine. Sie hatte jetzt keine Angst vor den Leuten. Sie ging nicht sofort in die Eisdiele hinüber, sondern längs der Häuser, gestreichelt von der Glut, die in den Mauern hockte. Das alles erst jetzt zu genießen, wenige Tage vor der Abreise, was für ein Jammer. [...] In ihrer zufriedenen Ruhe ertrug sie jetzt alles, was sie vorher beleidigt hatte: die anzüglichen Männer, Weindunst, Atemstöße, Gelächter. Sie hielt dem stand, mitunter sogar schon mit vorsichtigem Vergnügen und Neugier. (E, 65)

Zu betonen ist dabei, dass die heteronormative Raumlogik erhalten bleibt, denn „was sie vorher beleidigt hatte“ ist nach wie vor da.

In dem Zusammenhang ist auch auf die Kontrastierung von öffentlichem und privatem Raum in der Erzählung zu verweisen. So ist homosexuelle Intimität zwischen den Partnerinnen* im privaten Raum möglich. Die Frauen* leben zusammen und über Pullmanns Äußerungen bezüglich Tillis fehlender Katzen-Natur wird explizit auf Sexualität zwischen den beiden verwiesen. Weiter führt die erste Reise des lesbischen Paares nach Paris, der symbolträchtigen Stadt der Liebe. Von Intimität im Urlaub ist in der Erzählung dann nicht weiter berichtet, eine Anspielung auf Homosexualität erfolgt jedoch im Privaten: Tilli klebt zu Hause Fotos in ein Album, unter welche „lustig-anzügliche Zweiteiler“ (E, 44) kommen.

Öffentlicher Raum ist der Platz für heteronormative Praxis. Konsequenterweise trennen sich Pullmann und Tilli in Florenz zur Stadterkundung, was erst den heterosexuellen Handlungsstrang der Erzählung mit Stronti ermöglicht: Auf der Straße vor der Unterkunft „entging [sie] ihm nicht.“ (E, 59) Entsprechend ereignet sich der Kuss mit ihm auf einer Waldlichtung im Freien, wobei ihm gerade der Ort als Grund für die heterosexuelle Intimität dient: „In den Lichtungen von Vallombrosa muß man sich küssen. Das Mysterium von Florenz!“ (E, 61)

Da öffentlicher Raum heteronormativen Strukturierungen unterliegt, müssen Tilli und Pullmann sich im Urlaub zwei separate Hotelzimmer nehmen. Wiederholt liefert die Erzählinstanz den relevanten Kontext hierzu, weist darauf hin, dass die Partnerinnen* „alleinstehend“ (E, 54), eben nicht verheiratet sind. Und gemäß den sittlichen Vorgaben der Zeit ist ein gemeinsames Absteigen in der Unterkunft damit eben nicht möglich. Dass das Paar

auf diese heteronormative Forderung des öffentlichen Raumes reagieren muss und daher in getrennten Zimmern wohnt, bildet den Einsatzpunkt für die Schlusswendung. Tilli möchte ihre Partnerin* nach dem Streit „mit etwas Besonderem belohnen.“ (E, 64) Dieses „Besondere“ meint zum einen eine Schlüssel Speiseeis, zum anderen eröffnet sich implizit über weitere Andeutungen die Möglichkeit, dass damit auch Sex gemeint sein kann. Denn als Tilli vom Eisholen zurück ins Hotel kommt, „stieg die in den zweiten Stock, knöpfte unterwegs mit der klammen linken Hand das Strandkleid halb auf, denn es war schwül im Haus und still auf den Fluren.“ (E, 65) Tilli entblößt also ihren Körper, bevor sie bei der Partnerin* eintritt, was als Versuch verstanden werden kann, Pullmann aufzureizen. Der beigegefügte Erzählkommentar in Bezug auf das heiße und menschenleere Haus hat dann eine doppelte Funktion: Zum einen dient er als profane Begründung und Legitimierung für Tillis Verhalten, zum anderen ist er als Hinweis auf die Nacktheit Tillis zu verstehen, die ja immerhin so viel von ihrem Körper zeigt, dass es für fremde Augen unangemessen wäre.

Statt in Sex zwischen Tilli und ihrer Partner*in kulminiert die Erzählung schließlich in ein vielschichtiges Schlussarrangement. Tilli entdeckt in Pullmanns Zimmer überraschenderweise die Partnerin* mit Stronti im Bett. Diese – wie bereits besprochen – auffällig unmotivierte Wendung lässt sich nicht nur mit der Figurenkonzeption Pullmanns, sondern auch über die Raumstrukturierung erklären, denn der Text konstruiert das Hotel als Ort, der Homosexualität ausschließt, Heterosexualität hingegen nicht. Um von homosexueller beziehungsweise queerer Praxis zu erzählen, muss der Text dann auf eine symbolische Ebene wechseln: Das abschließende Bild inszeniert die Protagonistin* (wieder in widersprüchlichem, relativierendem Gestus) als Figur, in der sich Hetero- und Homosexualität queer überlagern.

Sie [...] setzte sich auf ihr Bett und stellte das kühle Porzellan [den Eisbehälter, F. P.] zwischen ihre auseinander gespreizten Schenkel. Langsam beknabberte sie die Waffel, Pullmanns Waffel. Ihre schiebende Hand trieb das flache mürbe Backwerk zwischen die gleichmäßig greifenden und zermalmenden Zähne. Dann benutzte sie die andere Waffel als Löffel und leckte das Eis; kühl, wässrig. (E, 66)

Die Häufung von Vokabeln des lexikalischen Feldes pornografischer Sexualität wie „auseinandergespreizten Schenkel“, „schiebende Hand trieb“ oder „leckte“ eröffnet eine allegorische Lesart des Schlusses. So stehen die Waffeln im übertragenen Sinn für Genitalien. Entsprechend ist mit der „schiebende[n] Hand“ die das Stanitzel, die spitze Tüte, das Glied, in den Mund führt, das Bild einer Fellatio aufgerufen. Die „andere[...] Waffel als Löffel“, das dreieckige Hörnchen, die Vulva, das zum „lecken“ dient, referiert auf den Cunnilingus. Das Schlussbild fungiert so als chiffrierte Aussage: Die Protagonistin* praktiziert queere Sexualität. Auf der Ebene der eigentlichen Handlung jedoch sublimiert sie. Anstelle der ursprünglichen

Intention mit ihrer Partnerin* zu schlafen, ist Tilli allein und eisessend in ihrem Zimmer.⁵¹⁸ Der Text muss – in Konsequenz der heteronormativen Raumstrukturierung – auf die symbolische Ebene wechseln, um von queerer sexuality der Hauptfigur zu erzählen.

Eine großartige Eroberung zeigt nicht die Etablierung einer stabilen Identität, trotzdem generiert der Text aus der Mitte der 1960er Coming-out – und zwar jenseits des Blueprints der Coming-out Story. Mit diesem klassisch-narratologischen Inventar lässt sich die spezifische Konzeption der Wohmannschen Erzählung nicht angemessen erfassen – das Modell muss daher erweitert werden: Über die Verzahnung von verschiedenen narratologischen Ebenen – wie Figur, Figurenkonstellation und Raum – in Verbindung mit dem narratologischem Coming-out erzeugt der Text eine Struktur, die fortlaufend Ambiguität produziert und Changieren zwischen Heteronormativität und Queer ausstellt. Insbesondere das Zusammenspiel von Relativierungsgestus der Hauptfigur, Reptil-Leitbild und widersprüchlicher gender-Performanz, der durch die Figurenkonstellation erzeugten, narrativen Revision von Tillis heterosexuellem Begehren sowie der heteronormativen Raumstrukturierung halten die sexuality der Hauptfigur uneindeutig. Auf diese Weise entsteht ein brüchiges inneres Coming-out, das eng mit der Verhandlung von gender verknüpft ist: Der innere Prozess endet nicht in einer stabilen Subjektivität, sondern manifestiert sich als widersprüchlicher Vorgang.

Die hier vorgestellte Modellierung ist als Erweiterung des gängigen Coming-out-Schemas zu verstehen. Wohmanns Erzählung eröffnet eine alternative Perspektive auf Coming-out, indem sie dieses nicht als Übergang zu einer gefestigten Identität, sondern als eine Funktion der Unbestimmtheit lesbar macht. Damit entwirft die Erzählung eine Variante von Coming-out, wie sie sich in unterschiedlichen Ausprägungen in literarischen Texten der 1950er und 1960er Jahre erkennen lässt.

⁵¹⁸ Eidukevičienė benennt mögliche Gründe für das Ausbleiben von Folgen der Entdeckung: „Die Konflikte werden vermieden oder unterdrückt [...]. Insbesondere die Frauenfiguren empfinden die Gestörtheit innerhalb der Beziehungen zu ihren Partnern und leiden darunter, aber da sie unfähig sind, etwas zu verändern, akzeptieren sie ihr Dasein in Resignation und Frustration. Mangelnde Aggressionsbereitschaft der Frauenfiguren lässt sich vor allem durch ihre Ich-Schwäche erklären, aber auch dadurch, daß emanzipatorische Befreiungsprozesse als Abweichungen von der gesellschaftlichen Norm in der Welt der Wohmannschen Figuren keineswegs toleriert werden können, weil sie zu den Verunsicherungen der Handelnden selbst (Gesichtsverlust, Alleinsein etc.) und zu den Beschädigungen der anerkannten Strukturen führen würden.“ (Eidukevičienė 2003, S. 255)

6. Wir – ich – du: Brüchiges inneres Coming-out in Barbara Frischmuths *Die Klosterschule* (1968)

Barbara Frischmuths erster Roman *Die Klosterschule* (1968) entsteht im Kontext der '68er-Bewegung und weist dementsprechend einen sozialkritischen Impetus auf. Zentrale Thematiken bilden Erziehung und Disziplinierung durch Sprache sowie die damit verbundene Frage nach Möglichkeiten der Freiheit in einem restriktiven heteronormativen und patriarchalischen System. Die wissenschaftliche Rezeption von Frischmuths Debüt setzt in den 1980er Jahren ein, wobei ihr späteres Werk deutlich mehr Beachtung findet. Dennoch erscheinen fortlaufend Beiträge, die sich mit dem Erstling befassen – nicht zuletzt belegt die Präsenz entsprechender Aufsätze in aktuellen Sammelbänden⁵¹⁹ zu Frischmuths Schaffen das anhaltende Interesse und den bestehenden Diskussionsbedarf.

Die Sichtung der Forschungsbeiträge zeigt, dass der Roman bislang vorwiegend feministische und sprachkritische Lektüren angeregt hat, die den Roman im Kontext von Macht, Disziplin und Identität analysieren. Die sprachkritische Dimension von *Die Klosterschule* wird in mehreren Beiträgen hervorgehoben: Beispielsweise verortet Donald G. Daviau den Roman im Kontext einer spezifisch österreichischen Sprachskepsis der 1960er-Jahre und liest ihn als ein Text-Experiment im Anschluss an Wittgensteins Sprachphilosophie.⁵²⁰ In dieser Linie verortet auch Christa Gürtler ihre Überlegungen und erkennt den Text als „Quasimontage“⁵²¹, in der katholische Sprachbausteine mit der Sprache der Mädchen verwoben wird. Diese Verfahrensweise qualifiziert sie als Unterschied zur Tradition der Internatsliteratur. Darüber hinaus stellt sie Sprach- und Sozialkritik, Fragen zu Freiheit beziehungsweise autoritärer Erziehung in den Kontext der '68er-Bewegung. In vergleichender Perspektive mit Thomas Bernhards *Die Ursache* (1975) analysiert Thomas Rothschild ebenfalls das Internatsmotiv und legt dabei besonderes Augenmerk auf sprachliche Disziplinierung.⁵²² Stefan Krammer verbindet den Text mit Performativitätstheorien (John L. Austin, Butler) und Foucaults

⁵¹⁹ Vgl. Babka, Anna und Peter Clar (Hrsg.): Im Liegen ist der Horizont immer so weit weg. Grenzüberschreitungen bei Barbara Frischmuth. Wien: Sonderzahl 2016; Babka, Anna, Silvana Cimenti und Peter Clar (Hrsg.): »Ich schreibe also bin ich«. Schreibweisen bei Barbara Frischmuth. Wien: Sonderzahl 2019; sowie Babka, Anna u. a. (Hrsg.): Und die Wolken fallen fast aus allen Wolken. Kindheit in der Literatur von Barbara Frischmuth. Wien: Sonderzahl 2024.

⁵²⁰ Vgl. Daviau, Donald G.: Neuere Entwicklungen in der modernen österreichischen Prosa. Die Werke von Barbara Frischmuth. In: Modern Austrian Literature 13 (1980), H. 1, S. 176-216.

⁵²¹ Gürtler, Christa: Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth. Stuttgart: Heinz Akademie Verlag 1985. Hier S. 132.

⁵²² Vgl. Rothschild, Thomas: In die entgegengesetzte Richtung. Barbara Frischmuth *Die Klosterschule* und Thomas Bernhard *Die Ursache*. In: Silvana Cimenti und Ingrid Spörk (Hrsg.): Barbara Frischmuth. Graz u. a.: Droschl 2007, S. 85-102.

Machtbegriff, um zu zeigen, wie sich Disziplinierungspraktiken – etwa durch Sprache, Strafe und Rituale – an Körper und Geist der Schülerinnen wiederholen und zugleich ein subversives Potenzial freilegen und damit zur Sprach- und Machtkritik beitragen.⁵²³ Auch feministische Lektüren setzen an der Verbindung von Macht, Disziplin und Identitätsbildung an: Arnold Blumer arbeitet den Zusammenhang von patriarchaler und religiöser Ordnung heraus und zeigt, wie die Schülerinnen zur Objektkontrolle erzogen werden.⁵²⁴ Arletta Szmorhun verbindet feministische und psychoanalytische Perspektiven und untersucht das Zusammenspiel von Körper, Sozialität und Psyche unter disziplinierenden Machtstrukturen im Kontext weiblicher Adoleszenz.⁵²⁵ Anna Babka stellt *Die Klosterschule* in Beziehung zu Frischmuths Poetik weiblichen Schreibens und betont dabei Parallelen zu Luce Irigarays Dekonstruktionsverständnis.⁵²⁶ Anna Zeillinger ergänzt diese Ansätze um eine Lesart, die – gestützt auf Konzepte von Hélène Cixous und Emmanuel Levinas – den Text als Bewegung von kollektiver Zurichtung hin zu individueller Subjektwerdung deutet.⁵²⁷

Auffällig ist, dass die Thematik queerer sexuality – obwohl sie in mehreren zentralen Kapiteln des Romans, „Antonius und Kleopatra“, „Das Fleisch und das Blut“ und „Der Geist und das Fleisch“ deutlich präsent ist – bislang nicht systematisch untersucht wurde. Die meisten Beiträge sparen den Aspekt aus, lediglich vereinzelt finden sich kurze Referenzen: Zum Beispiel verweist Blumer lediglich auf den Ausschnitt der Sexualaufklärung⁵²⁸, Rothschild setzt einen Randkommentar zum Verhältnis von rigider Sexualmoral und Katholizismus⁵²⁹, Szmorhun und Krammer verweisen auf die Thematik der Erkundung von (homosexueller) Sexualität im Kontext adoleszenter Figuren⁵³⁰ und Zeillinger deutet queere Konstellationen zwischen Schülerinnen an⁵³¹, ohne deren Implikationen weiter zu vertiefen.

⁵²³ Vgl. Krammer, Stefan: Poetik der Iteration. Ritual und/als Performanz in Barbara Frischmuths *Die Klosterschule*. In: Babka, Anna, Silvana Cimenti und Peter Clar (Hrsg.): »Ich schreibe also bin ich«. Schreibweisen bei Barbara Frischmuth. Wien: Sonderzahl 2019, S. 59-72.

⁵²⁴ Vgl. Blumer, Arnold: Kulturelle Fremde in der Frauenliteratur am Beispiel von Barbara Frischmuths *Die Klosterschule*. In: Manfred Jürgensen (Hrsg.): Frauenliteratur. Autorinnen, Perspektiven, Konzepte. Bern u. a.: Peter Lang 1983, S. 181-195.

⁵²⁵ Vgl. Szmorhun, Arletta: Internat als Zuchtungsanstalt. Zur weiblichen Adoleszenz im Roman *Die Klosterschule* (1968) von Barbara Frischmuth. In: Carsten Gansel und Pawel Zimniak (Hrsg.): Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2011 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 280), S. 383-395.

⁵²⁶ Vgl. Babka, Anna: Mit Medusa lachen. Schreibweisen kultureller und sexueller Differenz bei Barbara Frischmuth. In: Dies., Silvana Cimenti und Peter Clar (Hrsg.): »Ich schreibe also bin ich«. Schreibweisen bei Barbara Frischmuth. Wien: Sonderzahl 2019, S. 155-168.

⁵²⁷ Vgl. Zeillinger, Anna: Wie sich aus der Ordnung schreiben. Leben geben in und mit Barbara Frischmuths *Die Klosterschule*. In: Babka, Anna u. a. (Hrsg.): Und die Wolken fallen fast aus allen Wolken. Kindheit in der Literatur von Barbara Frischmuth. Wien: Sonderzahl 2024, S. 77-100.

⁵²⁸ Vgl. Blumer 1983, S. 191.

⁵²⁹ Vgl. Rothschild 2007, S. 94.

⁵³⁰ Vgl. Szmorhun 2011, S. 385, 368 f. und Krammer 2019, S. 67 sowie S. 70 f.

⁵³¹ Vgl. Zeillinger 2024, S. 91.

Eine umfassende Untersuchung der Verhandlung von sexuality in *Die Klosterschule* ist damit Desiderat. Diese Forschungslücke bildet den Ausgangspunkt meiner Analyse: Mit einer queer-narratologischen Lektüre möchte ich an die bestehenden Beiträge anschließen und diese um eine Perspektive erweitern, die Fragen nach Begehren – beziehungsweise nach dem Verhältnis von Begehren und Textstrukturen – systematisch in den Blick nimmt. Aus queer-narratologischer Perspektive lässt sich die genuin queere Anlage der Hauptfigur herausarbeiten, deren sexuality über verschiedene Strategien uneindeutig gehalten wird. Insbesondere durch die Verzahnung der narratologischen Ebenen – Figur, Figurenkonstellation, Raum – in Verbindung mit den Begrifflichkeiten des narratologischen Coming-out erzeugt der Text eine spezifische Struktur jenseits des klassischen Coming-out-Schemas, die vor allem durch das Zusammenspiel mit Stimme realisiert wird und die ich als *brüchiges inneres Coming-out* bezeichne.

Barbara Frischmuths *Die Klosterschule* besteht aus 14 Kapiteln. Präsentiert ist keine durchgängige Handlung, sondern Schlaglichter, in denen das Leben in einem katholischen Mädcheninternat beleuchtet wird. Der Schulalltag ist dabei iterativ erzählt, was die Regelmäßigkeit des klösterlichen Lebens ausstellt. Durchbrochen wird diese Erzähltechnik durch exemplarische Einblicke in singulative Geschehnisse.⁵³² Vermittelt ist dabei vor allem die Repression der Schülerinnen durch katholische Erziehungsideologie sowie das Verhalten der Mädchen zwischen Anpassung und Auflehnung beziehungsweise Absonderung. Verwoben findet sich dieser Komplex mit den Themen der Sprachkritik sowie queeren Begehrenskonstellationen und Sexualverhalten. Protagonistin des Romans ist eine namenlose Klosterschülerin, die gleichzeitig als homodiegetische, intern fokalisierte Erzählstimme fungiert. Dadurch entsteht eine starke Nähe zwischen erzählendem und erlebendem Ich. Diese Nähe wird allerdings durchbrochen, denn über weite Passagen hinweg referiert die Erzählerin auf sich selbst im Plural – als ‚wir‘ – und inszeniert sich so als Teil einer Schülerinnenschaft. Der Text spielt damit systematisch mit dem Verhältnis von Individuum und Kollektiv. In der folgenden Analyse wird an den relevanten Stellen auf die genaue Ausgestaltung dieses Verhältnisses zwischen Erzählinstanz – Figur – Gruppe – eingegangen. Ausgehend von der theoretischen Grundlegung meiner Arbeit, die die Figur als Trägerin queerer Strukturen fokussiert, richtet sich mein Hauptinteresse dabei auf die Konzeption der Hauptfigur und deren queerer Gestaltung.

⁵³² Generell zur Strategie der Wiederholung in *Die Klosterschule* vgl. Krammer 2019.

Nebenfiguren sind die Freundinnen und Mitschülerinnen der Protagonistin, Milla, Christa und eine ominöse Geliebte sowie Internats- und Kirchenpersonal. Die erzählte Zeit wird nicht eindeutig definiert, erstreckt sich jedoch mutmaßlich über den Verlauf eines halben Jahres. Denn lückenhaft kann eine Chronologie über die Angabe von Jahreszeiten und Riten rekonstruiert werden: Die Prosaskizzen setzen ungefähr im Winter ein. Die erste und einzige konkrete Datumsangabe verweist im Zusammenhang mit dem Adventsbrauch des Krampus-Besuchs auf den Vorabend des 6. Dezember. Später genannte Gartenaktivitäten wie Völkerballspielen und Sitzen im Gras können als Hinweise auf das Frühjahr gelesen werden. Den die Skizzen abschließenden Brief verfasst die Protagonistin dann mit Beginn des Sommers. Mit dem Zeitverlauf einhergehend sind inhaltliche Entwicklungen angedeutet: Ist die Protagonistin zu Beginn Klosterschülerin, ist die Schullaufbahn zum Schluss der Erzählung beendet. Offenbart die Protagonistin im Handlungsverlauf ihre Beziehung mit einer Mitschülerin, scheinen die beiden am Ende getrennt und die Geliebte von der Schule verwiesen. Zudem wird auf körperliche Reifung angespielt, wenn gegen Ende der Erzählung die Periode der Protagonistin einsetzt. Die Entwicklungsmomente, die auf Diegese-Ebene präsentiert werden, sind damit vor allem religiöse sowie sexuality- und beziehungsbezogene.

6.1 Die uneindeutige sexuality der Hauptfigur

6.1.1 Queerness durch Iteration und „Es ist alles möglich“

Über den Handlungsverlauf hinweg wird zunehmend das queere Begehren der Hauptfigur erkennbar. Die Ausgestaltung erfolgt dabei vor allem über als singulativ erzählte Geschehnisse, wobei jeweils deren wiederholender Charakter betont ist. Die Erzählstimme führt sich zu Beginn als Teil eines Kollektivs ein: „Wir, Angehörige der katholischen Jungschar, Zöglinge des Klosters, Schülerinnen der Ober- und Unterstufe“ (K, 7).⁵³³ Die Hauptfigur erscheint zunächst nicht als individuelle Stimme, sondern als Mitglied einer religiösen Gemeinschaft. Durch das einleitende Personalpronomen „Wir“ ist die Zugehörigkeit zur Klostersgemeinschaft markiert – eine Gemeinschaft, die stark ideologisch geprägt ist. Bereits zu Beginn wird so die starke Verhaftung der Protagonistin in einem kollektiven, religiösen Bezugssystem deutlich – eine Positionierung, die auf Fremdbestimmung und Unterordnung verweist und wenig Raum für autonome Subjektivität lässt. Beim ersten Mal, wenn die Protagonistin mit dem

⁵³³ Verweise auf Barbara Frischmuths *Die Klosterschule* (1968) werden nachfolgend im Fließtext unter der Sigle K zitiert nach Frischmuth, Barbara: *Die Klosterschule*. St. Pölten u. a.: Residenz Verlag 2004 [1978].

Singularpronomen „ich“ (K, 15) adressiert wird und sie sich somit aus dem Kollektiv löst, ist sie händchenhaltend beim Spaziergang mit ihrer Freundin Milla unterwegs. Da bereits bekannt ist, dass alle Schülerinnen beim Spazieren „Hand in Hand, zwei und zwei, Schritt für Schritt“ (K, 12) gehen, ist die Berührung in dem Kontext nicht weiter auffällig beziehungsweise als Teil einer inszenierten militärischen Formation zu sehen, die auf die Herstellung von Ordnung zielt.⁵³⁴

Die erste Darstellung einer homosexuellen Begegnung der Protagonistin erfolgt dann mit einem Kuss, beziehungsweise Küssen, zwischen ihr und eben der Mitschülerin Milla. Iterativ wiedergegeben, wird betont, dass es sich dabei um eine regelmäßige Freizeitbeschäftigung handelt: „Das spielt sich folgendermaßen ab: Wir gehen in die Buchenlaube, am Nachmittag zwischen vier und fünf oder am Sonntag während der Spielzeit.“ (K, 59) Die Protagonistin wird – zumindest vordergründig – von Tendenzen homosexuellen Begehrens entoben, indem der Vorgang als „Spiel“ (K, 60) beziehungsweise Sport ausgegeben wird. So fungiert eine weitere Mitschülerin quasi als Schiedsrichterin: „Die Zeiten werden in eine Liste eingetragen, die zu führen und vor den Blicken Neugieriger zu schützen Christa auf sich genommen hat [...]. Nach und nach werden wir enorme Übung bekommen. Es wird den Tag geben, an dem wir die Zahl Hundert hinter und lassen. Dann sind wir nicht mehr zu schlagen.“ (Ebd.) Entsprechend wird das Kuss-, Training‘ in der Forschungsliteratur, ohne Einbezug des strukturellen oder symbolischen Potenzials, beispielsweise psychoanalytisch als „unzulässiges Probehandeln“⁵³⁵ oder als „eher technisch als lustvoll“⁵³⁶ gelesen. Unmittelbar darauf jedoch wird die sexuelle Ebene unter der Sport-Ebene deutlich, durch das singulativ erzählte Geschehen, wenn Schwester Theodora die drei Schülerinnen entdeckt: „Ich habe euch schon öfter beobachtet, sagt sie, was wir ihr nicht abnehmen. Das hätten wir schließlich merken müssen. [...] Neu ist uns nur, daß sie fragt, ob wir denn abwegig veranlagt wären, wobei mir sofort der Seitenweg [...] zu unserem Versteck einfällt.“ (K, 61) Auf die Frage der Ordensfrau antwortet die Protagonistin nicht, sondern assoziiert der wörtlichen Entsprechung von „abwegig“ folgend, einen Nebenpfad. Dass es sich hier um eine ironische Bemerkung handelt, dass die Hauptfigur durchaus die metaphorische Bedeutung von „abwegig“ als pervers kennt, wird in einem späteren Kapitel deutlich, wenn nämlich das „Versteck“ (K, 72) als eben genau jenes enthüllt

⁵³⁴ Vgl. Krammer 2019, S. 66; auch Szmorhun 2011, S. 393 und Luserke, Schule erzählt. Literarische Spiegelbilder im 19. und 20. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, S. 112 f.

⁵³⁵ Szmorhun 2011, S. 387.

⁵³⁶ Zeillinger 2024, S. 91.

wird, in welchem sie sich mit ihrer Geliebten trifft, in dem sich also queeres Begehren ereignet.⁵³⁷

Das homosexuelle Begehren, das im Kuss-Spiel noch chiffriert ist, findet sich im Versteck dann explizit dargestellt. In iterativem Gestus wird erzählt, dass sich die Protagonistin häufig mit einer bis zum Schluss anonym bleibenden Schülerin, aufgerufen über das Personalpronomen „du“ (ebd.), draußen an einem geheimen Ort in der Natur trifft und sie „einander erzählen, fragen oder vorlesen“ (ebd.). Genauer tauschen sich die beiden über Sexualität aus und tragen sich erotische Geschichten vor. Dabei sind die geheimen Gespräche als Sublimation ausgewiesen, als eine Beschäftigung, die Sex ersetzt, weil „nicht Strafe droht, noch Pranger. [...] Da ist reden besser, erzählen, lesen, in verbotenen Büchern, in der Bibel“ (ebd.). Die Äußerung der Protagonistin macht zudem deutlich, dass es auch sexuelle Praxis zwischen den beiden Schülerinnen gibt. So kommentiert die Hauptfigur eine Bibelerzählung über Sex: „ein schönes Spiel, das der und die oder der und der oder die und die oder du und ich gern spielen.“ (Ebd.) Das „schöne Spiel“ firmiert hier als Metapher für Geschlechtsverkehr und lädt so das Kuss-Spiel mit Milla und Schiedsrichterin Christa rückwirkend erotisch auf. Das homosexuelle Begehren der Protagonistin, das im Kuss-Sport zunächst angedeutet ist, wird im Versteck also konkretisiert.

Darüberhinausgehend arbeitet die Hauptfigur hier darauf hin, heteronormative Vorgaben von sexuality zu überwinden. Der Konjunktiv ‚und‘ kann sprachlogisch eine Reihung oder eine Zusammenfassung im Sinne von ‚miteinander‘ impliziert. An der Stelle ist aufgrund des Kontexts eine Lesweise als Zusammenbinden plausibel, denn in diesem Satz werden mittels ‚und‘ Paarungen gebildet, die dann mittels ‚oder‘ gereiht werden, sodass ‚und‘ hier nicht die Funktion der Aufzählung zukommt. Diese Reihung der bestimmten femininen und maskulinen Artikel evoziert ein Spektrum möglicher Beziehungsformen – von heterosexuell über schwul bis lesbisch. Aufgrund der affirmativen Konnotation der uneigentlichen Rede werden die Konstellationen von der Protagonistin als potenzielle Beziehungsformen qualifiziert.

⁵³⁷ Meine Argumentation stützend, erkennt Blumer einen ironischen Gestus der Erzählerin, welcher es dieser gestatte, sich in Distanz zur Kultur des Internats zu bringen (vgl. Blumer 1983, S. 193). Auch Gürtler verweist auf die ironische ausgeprägte Sprachebene: „Die komplizierte Montagetechnik lässt kaum Zweifel daran, dass hier nicht aus der naiven Perspektive einer Schülerin erzählt wird, also eine Rollenprosa vorliegt, sondern aus jener einer Erzählerin, in der die kindlichen Aussagen ironisiert werden.“ (Gürtler 2006, S. 135) Dementgegen übersieht Luserke diese ironische Ebene, für ihn weiß die „Ich-Erzählerin [...] mit dieser Anspielung nichts anzufangen“ (Luserke 1999, S. 111). Ganz allgemein finde sich Ironie im realen Raum des Internats, welcher diese Art des kritischen Denkens unterbinde, nicht (Vgl. ebd., S. 110). Krammer hingegen erkennt den Kommentar als naiven: „Die Abwegigkeit ihrer Handlungen, die ihnen von der Erzieherin zugeschrieben wird, ist für sie selbst allein durch den abwegigen Ort der Handlung bestimmt.“ (Krammer 2019, S. 67) Dennoch verweist er ebenfalls auf die Möglichkeit, die Verbindung zwischen der Protagonistin und Milla als homoerotisch zu lesen. Als Belege führt er neben den Küssen auch die gemeinsam verbrachte Nacht der beiden im Schlafsaalbett an (vgl. ebd., S. 70 f.).

Weiter wird singulativ erzählt, wie die Protagonistin ihr Gegenüber auffordert, die für sie vorstellbaren Beziehungsgefüge zu erweitern: Fünf Mal wiederholt die Hauptfigur die Phrase „Stell dir vor“ (K, 73 ff.), die als Marker für freie Imagination gelesen werden kann⁵³⁸ und listet heterosexuelle, lesbische sowie schwule Formationen, aber auch weitere Präferenzen wie Sodomie und Inzest: „Versuch es mit einem Stier, einem Schwan, einem Bären, wie in Sagen und Göttergeschichten. [...] Versuch es dir vorzustellen. [...] Dann stell dir vor, einen Vater mit seiner Tochter, eine Mutter mit ihrem Sohn, einen Bruder mit seiner Schwester.“ (K, 74 f.) Leitmotivisch wiederholt sie die Formel „Es ist alles möglich.“ (Ebd.) Damit zielt die Hauptfigur auf die Verschiebung der Grenze zwischen ‚normal‘ und ‚pervers‘ und überschreitet heteronormative Vorstellungen von Intelligibilität.

Dass die Mädchen sich bewusst sind, dass sich diese freizügigen Gedanken jenseits des in der Klosterordnung Erlaubten bewegen, wird über die Wiederholung der Formulierung „Das ist nicht normal.“ (K, 74) deutlich.⁵³⁹ Die Protagonistin appelliert so für eine inklusive Vorstellung von Sexualität, welche Hetero- wie Homosexualität und weitere Formen inkludiert. Dieses Konzept von sexuality wird hier nicht nur über die inhaltliche Ebene, sondern auch über die Ebene der Konstellation aufgenommen. So befindet sich die Protagonistin zusammen mit ihrer Geliebten in einer homosexuellen Formation, gleichzeitig wirbt die Hauptfigur aber auch für die heterosexuelle Vorstellung: „Und ich dann mit deinem Bruder und du dann mit meinem Bruder.“ (K, 75) Die sexuality der Protagonistin erscheint damit auf kein bestimmtes gender festgelegt und fluide.

Auch am Ende des Romans situiert sich die Protagonistin sowohl in homo- als auch in heterosexuellen Konstellationen. Das letzte Kapitel bildet ein einmontierter Brief an die Geliebte, die das Internat verlassen hat. Dieser zeigt die anhaltende Bezogenheit der Protagonistin auf die ehemalige Mitschülerin. So vermittelt die Hauptfigur durch den Brief ihre privaten Gedanken. Sie berichtet beispielsweise von ihren Regelverstößen, wie der Kontaktaufnahme mit einem Ministranten oder einer Nacht in Millas Bett, und erzählt sie von ihrem Zweifel am Glauben. Trotz expliziten Verbots schickt die Hauptfigur den Brief ab und drängt darauf, mit der Adressatin in Kontakt zu bleiben: „Du mußt mir wieder schreiben.“ (K, 88) Neben dieser starken Bezogenheit der Hauptfigur auf die Geliebte, die über den Brief transportiert wird, enthält das Schriftstück aber auch zwei Binnenerzählungen, welche heterosexuelle Interessen der Hauptfigur zeigen: Zum einen berichtet die Protagonistin von

⁵³⁸ Vgl. Krammer 2019, S. 71.

⁵³⁹ Vgl. ebd.

einer Erkundigung der Präfektin zu heterosexuellen Begegnungen der Schülerin über die Sommerferien:

Ich sei doch vom Land, und wenn Burschen und Mädchen so miteinander schwimmen gingen [...], da könne schon etwas vorkommen, und ob ich denn standhaft geblieben sei. [...] Dann wollte sie wissen, ob mich jemand nur berührt hätte oder ob ich mich auch hätte küssen lassen. [...] Ich habe widersprochen und gesagt, es war nichts – was hätte denn sein sollen – und sie dabei angeschaut, daß sie rot geworden ist. (K, 83)

Der Einschub in direkter Rede dient der Inszenierung von Unwissen gegenüber der Erziehungsinstanz – eine Strategie, die sich bereits zuvor bei Schwester Theodoras Frage nach der vermeintlichen abwegigen Veranlagung zeigt. Die Verneinung bezüglich heterosexueller Vorgänge in den Ferien erscheint damit zumindest hinterfragbar. In der andern Intradiege erzählt die Hauptfigur von einem Brief, den sie einem Ministranten zusteckt.

So zeigt sich die sexuality der Protagonistin über den Handlungsverlauf hinweg als queer und fluide. Dargestellt ist die Hauptfigur in homosexuellen Konstellationen mit Milla sowie mit einer anonymen Geliebten, ebenso finden sich aber auch heterosexuelle Interessen der Hauptfigur vermittelt. Die homosexuellen Geschehnisse werden dabei iterativ wiedergegeben, als sich wiederholend dargestellt und damit als gelebter Alltag ausgewiesen. Während die heterosexuellen Interessen singulativ erzählt sind und damit sporadische Einzelgeschehen bilden. Die sexuality der Protagonistin erscheint damit unbestimmt. Darüberhinausgehend vertritt die Hauptfigur ein inklusives Konzept von Sexualität, das über Homosexualität hinausgeht und weitere Präferenzen miteinschließt.

6.1.2 Strategien der Fragmentierung und Anonymisierungsverfahren

Verschiedene Strategien, die den Artefakt-Aspekt der Hauptfigur betreffen, unterstützen deren queere Anlage – teilweise stehen diese Strukturen dabei auch im Dienst eines Anonymisierungsverfahrens. Nennenswert sind insbesondere der Einsatz von Personalpronomen und -deiktika, Selbstschau, (Selbst-)Äußerungen sowie ambivalente Sprecherinnenschaft.

Beispielsweise verweist die Hauptfigur auf sich vor allem über Personalpronomen wie ‚ich‘, ‚wir‘ oder ‚uns‘. Zentral ist, dass sie dabei über weite Passagen hinweg in einem kollektiven Protagonisten aufgeht, wenn sie sich mit den Pluralpronomen adressiert. Dieser Referenzgebrauch erzeugt eine sprachliche Vergemeinschaftung. Dann hebt sie sich aber auch wieder als einzelne Protagonistin aus dieser Masse. Krammer hebt diesbezüglich vor allem psychoanalytisch informierten Formationen, wie den Blick in den Spiegel, den Freiraum im

Traum oder den Brief hervor, welche die Individualisierung gelingen lassen.⁵⁴⁰ Zudem erscheint durch dieses Changieren zwischen Kollektiv und Singular die Hauptfigur brüchig. Im Besonderen wird über die Nutzung der Pronomen bei der Interaktion der Protagonistin mit der Geliebten im Versteck ein Spiel entfaltet – genauer ein Versteck-Spiel: Über die gesamte Darlegung des Beisammenseins der beiden Mädchen hinweg, erfolgt die Anrede der Figuren ausschließlich mittels der Personaldeiktika ‚ich‘ und ‚du‘. Hierdurch wird ein Zirkelschluss angestoßen, der nicht auflösbar ist: Das Ich ist nur festlegbar in Relation zum Du, da dies jedoch umgekehrt ebenso gilt, bleiben die Figuren in dieser Hinsicht unbestimmbar. Der ausschließliche Gebrauch der Personalpronomen kann zudem als Anonymisierungsstrategie gelesen werden, durch die die Protagonistin (ebenso wie die Geliebte) buchstäblich unbenannt und damit unbekannt bleiben.⁵⁴¹ Genauso wie das Treffen des Paares im Versteck, trägt auch die Nutzung von Personaldeiktika dazu bei, dass die Figuren anonym bleiben. Homosexuelles Begehren und Handeln können so letztlich nur Figuren zugeschrieben werden, die nicht ‚erkannt‘ werden können.

Ein weiteres Beispiel dafür, wie die Selbstcharakterisierung die Hauptfigur nicht als kohärentes Subjekt, sondern als brüchige, fragmentierte Instanz erscheinen lässt – und die zugleich ihre Nicht-Erkennbarkeit unterstützt –, zeigt sich bei ihrer Selbstbeschreibung im Spiegel. Die Figur erkennt sich nicht als einheitliches Subjekt, sondern erfährt sich in Teile zergliedert und fragmentarisch. Sie benennt zwei Faktoren, die ihr Selbstbild prägen: das Medium – „Es gibt mehrere Arten von Spiegeln.“ (K, 19) – und die spezifische Inszenierung, die sie in diesem Medium vornimmt. So existieren „viele Arten, sein Bild im Spiegel festzuhalten.“ (Ebd.) Grundlegend existiert damit kein gegebenes, bloß einzufangendes Bild; vielmehr sind (Selbst-)Bildnisse auf den aktiven Prozess der Konstruktion angewiesen. Die Protagonistin spricht diesbezüglich vom „Bild, in dem man sich wiedererkennt“ (ebd.).

Konkret geht die Hauptfigur auf drei Spiegel ein, die ihr im Kloster zu Verfügung stehen – jeder von ihnen trägt auf spezifische Weise zur Zergliederung ihres Selbstbildes bei: Der erste Spiegel im Waschraum zeigt „ein Bild von amorpher Schärfe“ (ebd.), „Spritzer von Zahnpasta [...] lösen das Bild in Abschnitte, die den Gesamteindruck stören.“ (Ebd.) Der zweite kleine Nachttischspiegel ist „ganz nahe ans Gesicht [zu halten], bis die Poren – deutlich voneinander unterscheidbar – zu erkennen sind.“ (Ebd.) Durch den parenthetischen Einschub wird die Wahrnehmung des Bildes als in einzelne Details aufgelöst betont. Im Gesamten ist der

⁵⁴⁰ (Vgl. Krammer 2019, S. 72) Und Zeillinger formuliert diesbezüglich aufschlussreich: „Tatsächlich leitet der Wechsel des Personalpronomens hin zum Ich sprachlich immer wieder eine Spannung zur Ordnung ein.“ (Zeillinger 2024, S. 89)

⁵⁴¹ Auch Rothschild hat schon in Bezug auf den Gebrauch des Personalpronomens bezüglich der Hauptfigur angemerkt: „Das erzählende Ich bleibt anonym und damit seiner Individualität beraubt“ (Rothschild 2007, S. 88).

Nachttischspiegel „zu klein“ (ebd.), man muss ihn „sehr weit weg von sich halten, um ein vollständiges Bild in ihm zu sehen.“ (Ebd.) Obwohl die Protagonistin den dritten Spiegel im Krankenzimmer als „den günstigsten“ (ebd.) bewertet, offenbart sich auch in diesem ein auffällig fragmentiertes Selbstbild. In summarischem Aufzählungsgestus beschreibt sie ihr Gesicht und abstrahiert ihre Beobachtungen dabei bis zur Unerkennbarkeit und Aussagelosigkeit: „Ich habe Augen. Sie besitzen eine Weiße, eine Farbe und eine Schwärze.“ (K, 21) Die Protagonistin zerlegt also ihre Augen in einzelne Bestandteile und hält deren Beschreibung so allgemein, dass jegliche individuelle Züge getilgt werden.

Weiter sind ihre Selbstaussagen vieldeutig, indem sie Gegensätze umschließen: „Ihr Blick zeigt Interesse, Neugier, Zutrauen, bekundet Mißtrauen, Mut oder Unmut“ (ebd.). Damit erfolgt auch über ihre Eigenschaftszuschreibungen keine Festlegung oder Eindeutigkeit. Zudem spricht die Protagonistin hier von sich in der dritten Person und setzt sich damit als Objekt ihrer Beschreibungen. Im Stil eines Forschungsprotokolls reflektiert die Protagonistin den Vorgang der Selbstbetrachtung und spaltet sich in ein forschendes Subjekt sowie ein beforschtes Objekt. So analysiert sie, wie sich ihr Aussehen verändert, „je nachdem, worauf der Blick dieser meiner Augen fällt oder worauf ich den Blick dieser meiner Augen fallen lasse.“ (Ebd.) Die parallele Satzkonstruktion bewirkt dabei eine semantische wie grammatische Verschränkung von Subjekt und Objekt: Im ersten Teilsatz ist „der Blick“ das Satzsubjekt, im zweiten wird dieses vom Ich übernommen. Objekt und Subjekt nehmen wechselseitig dieselbe syntaktische Position ein – dadurch erscheinen Forschende und Beforschte getrennt voneinander und fallen dennoch in Eins. Schließlich misst die Protagonistin ihr Gesicht ab: „Wenn ich meinen Blick las den Ort auffasse, der sich zu einer Waagrechten verlängern läßt, so beginnt fünf Fingerbreit über dem Blick mein Haar. Vier Fingerbreit unter dem Blick endet meine Nase. Zwei Fingerbreit unter dem Punkt, an dem meine Nase endet, liegt parallel zu meinem Blick der Mund, der die Breite von vier Fingern und einem halben mißt.“ Die Maßangaben erfolgen relational zu ihren eigenen Proportionen und verhindern so, ein objektives Bild zu entwerfen. Auch lässt die summarische Angabe der Abstände keine individuelle Physiognomie entstehen.

Zum Ende der Selbstbespiegelung sucht die Protagonistin nach individuellen Markern – „[b]ei der Gesamtbetrachtung verliert sich jedoch dieser Eindruck.“ (K, 22)⁵⁴² Einziges persönliches Merkmal in der Beschreibung ist die „säbelförmige Narbe“ (ebd.) von einem Kindheitsunfall – dieses regt die Auseinandersetzung mit der Ursache des Wundmahls an: „Es ist mir nicht in

⁵⁴² Für Zeillinger scheitert die Gewinnung einer tieferen Einsicht hier am fehlenden Gegenüber (vgl. Zeillinger 2023, S. 90). Nach Blumer ist es gerade das Scheitern an der Selbsterfahrung, was es den Schülerinnen ermöglicht, die vom Klosterregime geforderten „maskuline Weiblichkeitsprojektionen“ zu internalisieren (vgl. Blumer 1983, S. 190).

Erinnerung, wie dies geschehen konnte, doch ist mir erzählt worden, ich sei die Treppe hinuntergefallen, und man habe fürchten müssen, es würde mich das Auge kosten, doch wäre diese Befürchtung zum Glück nicht wahr geworden.“ (Ebd.) Die biografische Erinnerung ist keine eigene, sondern ein übernommenes Fragment aus dem Bericht anderer. Auch hierdurch wirkt die Figur fragmentiert. Gürtler hingegen liest die Spiegel-Schau im Sinne der Konstruktion einer kohärenten Figur und ignoriert dabei die Zerlegungsstrategien: „Das Motiv des Sich-in-den-Spiegel-Schauens stellt in der psychoanalytischen Theorie einen wichtigen Ausdruck der Autoerotik und des Narzißmus dar. Das Spiegelbild erscheint dem Mädchen als akzeptables Bild von sich, das Verhältnis des Bildes zum Selbst bildet eine Einheit.“⁵⁴³ Die von mir geführte Argumentation zeigt jedoch darauf, dass der Text nicht von einer Figur erzählt, die ein kohärentes und stabiles Bild von sich entwirft, viel eher betreibt die Protagonistin ihre eigene Zerlegung.

Die Tendenz zum nicht Festlegbaren zeigt sich auch in einer der wenigen Selbstäußerungen der Protagonistin am Ende eines Briefes. Dort konstatiert sie: „Ich aber sage, wir werden uns ändern.“ (K, 87) Zum einen artikuliert sich darin eine Kritik an der Rigidität des Klosters, denn nicht die Institution ist es, die sich wandelt.⁵⁴⁴ Zum anderen ist in das Selbstkonzept der Protagonistin damit Prozesshaftigkeit eingeschrieben – sie prognostiziert ihre eigene Veränderung und nimmt diese vorweg.

Die Rede der Hauptfigur erzeugt noch auf eine weitere Weise die Fragmentierung der Protagonistin: Wiederholt und nahezu mechanisch reproduziert sie die Erziehungsideologie des Klosters. Passagenweise dominiert diese Phrasenrekapitulation die Erzählung. Damit fungiert die Hauptfigur als Sprachrohr für die Rede anderer. Gleich zu Beginn des Erzähltextes wird die Protagonistin auf diesen Sprechgestus festgelegt. Sie gibt an: „Wir [...] beten täglich und gerne“ (K, 7) und listet eine Unmenge von Gebeten, die im Klosteralltag aufzusagen sind. Krammer führt aus: „Der Roman macht keinen Hehl daraus, dass das Beten gelehrt und auch entsprechend geübt werden muss.“⁵⁴⁵ Darüberhinausgehend verweist er darauf, dass auch der Unterricht durch Phrasenrekapitulation geprägt ist.⁵⁴⁶ Letztlich bleibt unklar, welche Aussagen als

⁵⁴³ (Gürtler 1985, S. 130) Auch später betont Gürtler noch, dass sich die Erzählerin in der Spiegelszene als Subjekt entwerfe (vgl. Gürtler, Christa: Barbara Frischmuths Debüt *Die Klosterschule* im Kontext der Literatur um 1968. In: Renate Cornejo und Ekkehard W. Haring (Hrsg.): *Wende, Bruch, Kontinuum. Die moderne österreichische Literatur und ihre Paradigmen des Wandels*. Wien: Praesens Verlag 2006, S. 135).

⁵⁴⁴ Vgl. Szmorhun 2011, S. 395.

⁵⁴⁵ (Krammer 2019, S. 63) Zudem zeigt Krammer auf, dass die ritualisierten Gebete als Mittel zur Zeitplanung und Herstellung einer rigiden Ordnung im Kloster eingesetzt werden. In Kombination mit einem begrenzten Set an Posen, die für die Ausübung der Gebete zur Verfügung stehen, dienen diese Rituale auch der körperlichen Disziplinierung der Schülerinnen und sollen in einer inneren Haltung münden (vgl. ebd., S. 62 f.). Zu Disziplinierung der Körper durch Gebet vgl. auch Babka 2019, S. 161.

⁵⁴⁶ Vgl. Krammer 2019, S. 64.

Wiederholung und welche als eigene Meinung zu betrachten sind.⁵⁴⁷ Das Mischen von eigenen Aussagen und Nachsprechen in der Rede der Protagonistin trägt mit dazu bei, die Hauptfigur als zergliedert erscheinen zu lassen.

Eine weitere Textstrategie, die die Protagonistin fragmentiert erscheinen lässt, ist das Verschränken von Stimmen. Während des intimen Beisammenseins der Protagonistin und ihrer Geliebten im Versteck wird die Reden der beiden Figuren gekreuzt. So zum Beispiel, wenn die beiden Schülerinnen eruieren, wer mit Vorlesen beginnt:

Und wieder die Frage gestellt, allen Ernstes, wer denn anfangen soll, diesmal und heute oder weitererzählen fortfahren, da, wo unterbrochen wurde, hier, nein hier. Ich weiß es nicht, heute bist du dran. Nein du. Ich habe es letztesmal gemacht. Schön und gut, warum müssen wir streiten. Dann fang ich an. Nein ich. Wie du willst. Nein, wie du willst. (E, 73)

An dieser und weiteren Stellen des Gesprächs ist weder typografisch noch inhaltlich markiert, welche Figur spricht oder wann die Sprecherin wechselt. Zuordnungen der Figurenreden können mitunter auf Basis von Plausibilität erfolgen, bleiben jedoch immer vorläufig: Die dialogisch angelegten Passagen destabilisieren durch ambivalente Sprecherinnenschaft klare Rollenverteilung. Das Ineinanderlaufen und Überlagern der Figurenreden lässt die Konturen der Figuren verschwimmen. Die intime Beziehung zwischen der Protagonistin und ihrer Geliebten wird durch diese Erzähltechnik nicht nur gespiegelt, sondern auch intensiviert. Ambivalente Sprecherinnenschaft fungiert hier also als Erzähltechnik für queeres Begehren. Die fehlende Eindeutigkeit im Bezug zwischen Äußerung und Sprecherin kann zudem als Bestandteil des Anonymisierungsverfahrens verstanden werden. Wenn final unklar bleibt, wer was äußert, kann auch niemand sanktioniert werden. Ein Hinweis darauf, dass die Anonymisierungsstrategie – zumindest auf Ebene der Diegese – aufgeht, liefert das Verhalten von Schwester Theodora. Als diese die drei Schülerinnen beim Kuss-Spiel erwischt, steht für die Hauptfigur fest, dass Theodora „einzig und allein zu Milla spricht.“ (K, 61) Die Protagonistin wird von der Ordensfrau also nicht mit ihrem homosexuellen Begehren wahrgenommen, sondern nur Milla, eine Figur, deren Eigenname – im Gegensatz zu dem der Protagonistin – bekannt ist und die damit eindeutig identifizierbar ist. Indem die Stimme der Hauptfigur untrennbar mit der der Geliebten verschränkt ist, werden stabile Subjektgrenzen verwischt, wodurch die queere Anlage der Figur sichtbar wird.

⁵⁴⁷ (Vgl. Rothschild 2007, S. 88) Gürtler erkennt diese Kombination von katholischen Phrasen und Äußerungen der Schülerinnen als „Quasimontage [...] eine Methode, die auf einer konstruktivistischen Sprachauffassung beruht und vorgeformtes und fiktives Sprachmaterial vermischt“ (Gürtler 2006, S. 132) – eine Verfahrensweise, die an Wittgensteins Sprachspieltheorie erinnere und im Kontext der Sprachkritik der 1960er Jahre zu lesen sei. Ein ironischer Effekt entsteht dann, wenn die religiösen Phrasen durch eine leichte Verschiebung entstellt werden (vgl. ebd., S. 132 f.).

6.2 Die Hauptfigur und Kritik am heteronormativen Geschlechtersystem

6.2.1 Widerständiges Sprechen, Schweigen und Handeln

Über die Hauptfigur wird die Kategorie gender problematisiert. Beim Kuss-Spiel legt Milla die Hand auf die der Protagonistin, wobei die Hauptfigur angibt, dass sie das „in der Ordnung finde, schließlich ist sie [Milla, F. P.] der Mann.“ (K, 59) Damit verweist die Protagonistin auf Performativität von gender: Milla kann das männliche gender spielen, indem sie ihre Hand auf die der Frau legt⁵⁴⁸ – eine Geste der Dominanz über die Frau genügt also, um sich als männlich zu produzieren. Der Kommentar konturiert die Protagonistin also nicht etwa als Figur, die die heteronormative Ordnung affirmiert, sie ‚in Ordnung‘ findet, sondern vielmehr als Figur, die um die heteronormative Ordnung weiß und diese kritisch ausstellt.⁵⁴⁹

Spezifisch erscheint die Persönlichkeit der Protagonistin durchdrungen von der katholischen Klosterordnung. Beständig wiederholt sie die heteronormativen Erziehungssphrasen, teilweise stehen ihr Handeln, ihre Rede und ihre Gedanken aber auch im Widerspruch zur Erziehungsideologie – damit wird über den Aspekt fiktives Wesen der Hauptfigur die heteronormative Ordnung zum einen reproduziert, zum anderen kritisiert. So wiederholt die Protagonistin in Rede und Gedanken beispielsweise katholische Ideen über Körper und konstruiert dabei ein binäres Konzept von zu versorgendem Körper und zu beherrschendem Lustkörper. Zur Körperpflege soll beispielsweise auf Bewegung geachtet werden: „Wichtig sind der Sauerstoff, das Regen der Glieder [...] und die Verdauung.“ (K, 11) Zudem rezitiert sie: „Unseren Leib hätten wir von Gott, so wie alles, und wir dürften ihn nicht willkürlich schädigen, ihn nicht wissentlich vernachlässigen, noch ihm Nötiges entziehen“ (ebd.). Zudem sei „Reinlichkeit [...] eine Sache des Anstands.“ (K, 52) Demgegenüber sind den Schülerinnen schon kleine Annehmlichkeiten, wie etwa eine Wärmflasche, untersagt, um nicht zu „Sklassen“ (K, 53) des Körpers zu werden – eine Metapher für Unfreiheit und ausgeliefert sein. Signum des Internat-Katholizismus ist die Leibfeindlichkeit⁵⁵⁰, Fortpflanzung ist der einzige Zweck von Sexualität.⁵⁵¹ Einerseits hält sich die Hauptfigur an diese Vorgaben, indem sie beispielsweise an der alltäglichen Körperhygiene teilnimmt, oder ein distanziertes Verhältnis zu ihrem Körper

⁵⁴⁸ Szmorhun verweist ebenfalls auf die Geste der Subordination, sieht diese jedoch vor dem Hintergrund der Adoleszenz der Protagonistin als Ausdruck dafür, dass sich diese der Welt der Erwachsenen mit ihren Ideen bezüglich Sexualität unterordnet (vgl. Szmorhun 2011, S. 387).

⁵⁴⁹ Gürtler hingegen liest diese sprachliche Nuancierung nicht. Für sie spielen die beiden Figuren an der Stelle Mann und Frau, was sie als Beleg dafür nimmt, dass die Schülerinnen an die durch die Erziehung vermittelten Rollenstereotype assimiliert sind (vgl. Gürtler 1985, S. 127).

⁵⁵⁰ Vgl. Gürtler 1985, S. 125.

⁵⁵¹ Vgl. ebd., S. 127.

zeigt, als sie ihr Gesicht im Spiegel abmisst. Andererseits übertritt die Protagonistin diese Körper-Regeln auch, da sie Sex mit ihrer Geliebten hat – inklusive Orgasmen. Hierauf verweist sie explizit: „Die gesättigte Seele, ein Vergleich. [...] Ein Vergleich, wie er sich nicht besser wünschen läßt, für die Absicht, das Gefühl zu erwecken, auf das es ankommt, das angenehme Gefühl, ach Gott.“ (K, 73) Die „gesättigte Seele“ ist damit klar als uneigentliche Rede markiert und kann als Ausdruck tiefer, durch den sexuellen Klimax bedingter Zufriedenheit gelesen werden. Die Hauptfigur installiert also einerseits durch Wiederholung der katholischen Ideologeme ein binäres Körperkonzept, andererseits wird über die Hauptfigur aber auch Widerstand gegen diese Reglementierung demonstriert.

Die heteronormative Geschlechterordnung wird auch durch das Schweigen der Protagonistin ausgestellt. Denn die Explikation eines hierarchischen und binären Verhältnisses der Geschlechter erfolgt genau in dem Kapitel („Die Anstandsstunde“), das als einziges vollständig in autonomer direkter Rede einer nicht weiter konturierte Erziehungsinstanz wiedergegeben ist. Damit überlässt die Protagonistin die Formulierung dieser Normen einer anderen Stimme. Gehalten sind die Ausführungen „im Ton einer Moralpredigt“, ⁵⁵² als „Monolog [...] [der] keine Widerrede zulässt.“ ⁵⁵³ Auf detaillierte Weise wird die Erziehung zu Geschlechterdifferenz beschrieben. ⁵⁵⁴ Ausführlich trägt die Erziehungsinstanz Verhaltensbestimmungen für Frauen zum Umgang mit Männern vor. Dabei werden drei unterschiedliche Interessen präsentiert, die ein Mann an einer Frau haben kann. Erstens kann dieser ein „freundliches Beisammensein“ (K, 35) beabsichtigen. Zweitens kann es sein, dass der Mann „den Leib begehrt, wie er schon viele Leiber begehrt hat, ohne gewillt zu sein, sich euch gegenüber in irgendeiner Wiese zu verpflichten“ (K, 37). Und drittens kann der Mann auf eine Heirat aus sein, mit welcher er dann danach strebt, die Frau „mit Leib und Seele in Besitz zu nehmen“. Für jedes Ansinnen des Mannes wird klar gesetzt, welches Verhalten von der Frau erwartet wird. ⁵⁵⁵ In den ersten beiden Fällen verpflichtet sich der Mann der Frau gegenüber nicht. Hier obliegt es ihr, Körperlichkeit zu verhindern; die Regulierung männlicher Lust ist Aufgabe der Frau. Im dritten Fall hingegen soll die Frau auf eine Heirat hinwirken. Die Logik in jedem der Fälle ist eine hegemoniale: Der Mann steuert die Art Beziehung und die Frau kann lediglich auf das Interesse des Mannes reagieren. In ihrem Verhalten ist sie dabei nicht frei, sondern hat sich innerhalb klarer Verhaltensvorschriften zu bewegen. Heirat funktioniert dabei als „Tauschgeschäft“ ⁵⁵⁶: „Er hat also die Pflicht, euch all das zu bieten, was andere, die ihr seinetwegen abgewiesen habt, euch

⁵⁵² Ebd.

⁵⁵³ Krammer 2019, S. 69.

⁵⁵⁴ Vgl. Luserke 1999, S. 115.

⁵⁵⁵ Ausführlich zu Verhaltensaufgaben vgl. Gürtler 1985, S. 125 ff.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 127.

geboten hätten, und diese Pflicht wächst in dem Maße, als ihr euch an die Gebote der Ehe haltet.“ (K, 39 f.) Getauscht wird, mit Blumer, „die Jungfräulichkeit [...] dafür, daß der Frau überhaupt ein Status zuerkannt wird, der des Besitzes.“⁵⁵⁷ Körperlichkeit ist der Frau nur innerhalb religiös legitimer Beziehungen erlaubt. Sex vor der Ehe gilt als „Charakterschwäche“ (K, 39). In der Ehe ist Geschlechtsverkehr dann nicht nur eine Möglichkeit, sondern muss vollzogen werden, auch wenn der Mann die Frau betrügt:

Natürlich ist auch bei einer solchen Gelegenheit Gott der oberste und letzte Richter, doch sind euch strafende Blicke und Handlungen – wenn ihr euch seiner zum Beispiel auf eine Weile entzieht – erlaubt. In eurem Sinne sollt ihr darin aber nicht zu weit gehen. Ihr könntet euch einen länger währenden Ekel vor seiner Person zuziehen, was nicht ratsam ist, da ihr auf ihn angewiesen seid und dabei die von Gott gewollte Fortpflanzung innerhalb des von euch eingegangenen Bundes ins Stocken geraten könnte, was aber nur im Falle von äußerster Armut gestattet und bei Krankheit sogar empfohlen wird. (K, 40)

Die Geschlechterbeziehung unterliegt damit einem klar geregelten Verhaltenskodex. Die Frau wird dabei dargestellt als dem Mann untergeordnet und auf ihn angewiesen. Ihre Sexualität wird reguliert. Ziele der Geschlechterverbindung sind Reproduktion und die Versorgung der Frau.⁵⁵⁸ Dass die Hauptfigur diese Klosterregeln nicht selbst wiederholt, sondern die Formulierung einer anderen Instanz überlässt, kann als Moment der Widersetzung gegen diese Regeln, als widerständiges Schweigen, gelesen werden.

Darüber hinaus eröffnet die Protagonistin weitere Einsatzpunkte für Kritik an der heteronormativen Geschlechterordnung. Beispielsweise äußert sie sich humoristisch-kritisch bezüglich des Verbots von Schirmen bei Spaziergängen. In einer kurzen Binnenerzählung erklärt sie: „Einer Schülerin soll eine Schirmspitze das Auge ausgestochen haben.“ (K, 13) Durch die Verwendung des Modalverbs in subjektiver Aussage, aber auch durch den Ausgang des Vorfalls, dass nämlich eine Schwester das Auge „durch einen geschickten Griff [...] wieder in die Höhle“ (ebd.) drücken konnte, erscheint die Schilderung unrealistisch. Den Schwestern sind Schirme nach wie vor erlaubt, „doch sind diese entschärft worden: runde Hornkappen verhüten jedes Unglück.“ (Ebd.) Liest man die Schirmspitze als Metapher für einen Phallus, wird die Doppeldeutigkeit der Äußerung ersichtlich: Auf der Ebene der übertragenen Bedeutung können die „Hornkappen“ dann für Präservative und das zu vermeidende „Unglück“ für Schwangerschaft stehen. Diese Ausführungen der Protagonistin zum Schirmverbot sind humoristische Kritik an den Sexualnormen des Klosters, die auf die Regulierung der Sexualität der Frau zielen.

⁵⁵⁷ Blumer 1983, S. 189.

⁵⁵⁸ Krammer liest dieses Ausstellen der diskursiven Praktiken als Strategie, um Geschlecht, das Frau-Sein, zu erlernen: „Doing Gender wird so zum Erziehungsprinzip, das klare Rollenvorstellungen festschreibt. Bei der Einübung von Geschlechterstereotypen kommt religiösen Norm- und Wertvorstellungen eine zentrale Bedeutung zu.“ (Krammer 2019, S. 69) Die Klosterschule ist wesentlich beteiligt an der Sozialisierung der Prinzipien von Geschlecht (vgl. ebd.).

Ein Infragestellen des normativen Geschlechterverständnisses eröffnet auch ein Dialog zwischen der Protagonistin und ihrer Geliebten bezüglich einer Bibelstelle aus dem Buch Levitikus⁵⁵⁹, wonach die Frau während der Periode „sieben Tage lang in ihrer Unreinheit“ (K, 75) ist und sich diese Verschmutzung bei Berührung auf Gegenstände und andere Menschen überträgt.⁵⁶⁰ Die Hauptfigur übernimmt zunächst diese misogynen Idee und reklamiert „Unreinheit“ für sich, da die Geliebte ihre Periode hat und sie berührt: „Auch ich bin unrein. Du hast mich berührt.“ (Ebd.) Im Dialog bringt die Geliebte dann jedoch eine Gegenposition ein und setzt der patrilinearen Bibelposition eine matrilineare hinzu, wonach ihre „Mutter sagt, es sein anders. Die Natur hilft sich selbst.“ (Ebd.)⁵⁶¹ Im Verlauf des Austauschs öffnet sich die Protagonistin dann schnell für eine bibelkritische Sichtweise und wiederholt die leitmotivische Phrase „[e]s ist alles möglich“ (K, 76), welche die Hauptfigur bereits genutzt hat, um ihre Geliebte von einem erweiterten Verständnis von Sexualität zu überzeugen. Anhand der Protagonistin wird also ein Abrücken von normativen Geschlechtervorstellungen und eine Öffnung für kritische Positionen gezeigt.

Auch weitere Handlungen der Hauptfigur zeigen Einwände gegen die heteronormative Geschlechterordnung des Klosters. Beispielsweise gibt sie in einer kurzen Binnenerzählung an, den Versuch gemacht zu haben, Kontakt zu einem Ministranten aufzunehmen, sie „habe ihm einen Brief übers Speisgitter geworfen“ (K, 84). Damit initiiert sie als Mädchen eine Beziehung zu einem Jungen und handelt folglich im krassen Widerspruch zu den Klostervorgaben bezüglich des Geschlechterverhältnisses, wonach die Frau ja eben nur auf die Interessen des Mannes zu reagieren hat. Abgesehen davon steht das Ausleben homosexuellen Begehrens entgegen der normativen Geschlechterbeziehung, wie sie von der anonymen Erziehungsinstanz ausgebreitet wird. Denn das Praktizieren homosexueller Sexualität ist in der Logik, die sich nur auf die Beziehung zwischen Mann und Frau kapriziert, erst gar nicht angedacht.

⁵⁵⁹ Vgl. Die Bibel, Buch Levitikus, Kap. 15.

⁵⁶⁰ „Das unreine Blut des unreinen Weibes steht zentral für den Ausschluss der Frau aus der symbolischen Ordnung“ (Babka 2019, S. 163). Babka erkennt zudem in der wörtlichen Übernahme von Bibeltexten, die gleichzeitig in ungewöhnliche Zusammenhänge gesetzt sind, ein „feministisches Sprachspiel“ (ebd., S. 161), eine Strategie der Dekonstruktion, wie sie von Irigaray entwirft (vgl. ebd. S. 163). Der Wiederholung der Bibelstelle ist nicht zuletzt so eine Ebene der Kritik eingeschrieben. Auch gilt die Menstruation beziehungsweise Menarche als Symbol für die sexuelle Reife weiblicher Adoleszenter. Die Blutung in einen Verweiszusammenhang mit Schmutz zu stellen, transportiert Repression des weiblichen Körpers durch die Religionsinstitution (vgl. Szmorhun 2011, S. 385).

⁵⁶¹ Blumer setzt die Mutter als Mutter der Erzählerin, ohne auf andere Möglichkeiten oder Begründungen einzugehen, und liest die Textstelle dann psychologisch, wenn er darauf verweist, dass sich für die Protagonistin eine Problematik daraus ergebe, dass sie „innerhalb der Schule niemanden ha[be], der ihr helfen könnte den Widerstreit zwischen den beiden Autoritäten Bibel (Schule) und Mutter aufzulösen.“ (Blumer 1983, S. 191) Mit der zitierten Rede der Mutter findet sich das erste und einzige Mal eine Stimme der Außenwelt ihren Weg in die Klostermauern (vgl. Zeillinger 2024, S. 91).

6.2.2 Widerstand durch Explikation: Zur Normalisierung homosexuellen Begehrens

Entgegen der Darlegung der heteronormativen Geschlechterordnung durch die anonyme Erzählstimme übernimmt die Hauptfigur selbst Ausführungen zur Schulordnung im Kapitel „Der Geist und das Fleisch“⁵⁶², welche gewissermaßen als informelles homosexuelles Moment der Klosterordnung gewertet werden kann. So erläutert die Protagonistin: „Zuneigung zwischen Einzelpersonen der Unter- und Oberstufe [sind] an der Tagesordnung [...]. Verhältnisse dieser Art, die gerade noch als Ausnahmefälle gelten dürfen, werden von höherer Stelle zwar nicht gern gesehen, aber weitgehend geduldet.“ (K, 78 f.) Das inhaltliche Paradox, dass Beziehungen zwischen Schülerinnen an der „Tagesordnung“ sind, also regelmäßig vorkommen, dann wiederum aber als „Ausnahmefälle“, also Seltenheiten, bezeichnet werden, legt nahe, dass die heteronormative Klosterordnung nicht in der Lage ist, homosexuelles Begehren widerspruchsfrei zu integrieren. Dennoch bestehen klar definierte Regeln für Verhältnisse zwischen den Frauen: Die Schülerinnen begegnen sich „bei Spiel und Sport“ (K, 79). Dann setzt eine Phase der „Werbung ein, die sowohl einen gefühlsmäßigen als auch einen materiellen Aspekt hat.“ (Ebd.) Gürtler sieht in den Ausführungen zu den Beziehungen zwischen den Frauen lediglich eine Wiederholung der bereits explizierten heteronormativen Eheordnung: „Die Mädchen haben den Nützlichkeitsstandpunkt auch hier bereits verinnerlicht.“⁵⁶³ Entgegen der Vorgaben bezüglich heterosexueller Beziehungen, wo die Frau nur auf die Interessen des Mannes reagieren kann, haben die Mädchen in der lesbischen Verbindung jedoch selbst die Möglichkeit, die Beziehung anzubahnen und aktiv zu handeln. Zudem beinhaltet das homosexuelle Verhältnis neben dem materiellen Aspekt, der neben Reproduktion das Ziel der Ehe ist, eben auch einen emotionalen. Eine lesbische Beziehung erscheint damit vor der Folie der Ausführungen zu heterosexuellen Beziehungen als Option, die für die Schülerinnen mehr Freiheit bereithält. Bezüglich der Beziehungen zwischen den Frauen werden drei Szenarien unterschieden: Erstens gibt es den akzeptierten Ablauf. In der Werbungsphase gilt es zunächst Zurückhaltung zu üben, alsbald ist ein Einlassen auf das Verhältnis möglich.

Im Glücksfall, das ist, wenn beide Seiten sich auf die übliche Weise verhalten, geben und nehmen, ohne die gesteckten Grenzen zu überschreiten wiegen An- und Unannehmlichkeiten einander nach und nach auf, und sobald die Intensität der Bemühungen nachläßt, der Reiz abnimmt und die Neugierde befriedigt ist, wird die Bindung auf wenig schmerzliche Weise –

⁵⁶² Für Luserke kommt hier Sexualität „nur noch in ihrer sublimierten Form als eine Art religiöse Brautwerbung“ (Luserke 1999, S. 111) vor. Und Zeillinger beobachtet, dass das Du sowie das Ich der intimen Begegnung im Versteck aus dem vorangegangenen Kapitel hier wieder aus dem Text verschwunden sind. Die Ausführung bezüglich der Gemeinschaft stellt für ihn dann ausschließlich die Reetablierung der klösterlichen Ordnung dar (vgl. Zeillinger 2024, S. 92).

⁵⁶³ Gürtler 1985, S. 128.

fast wie von selbst – gelöst, und die Beteiligten treten in die Allgemeinverbindlichkeit ihres schulischen Aufgabenbereiches zurück. (K, 80)

Zweitens gibt es einen zu unterbindenden Ablauf. Bei „gemeinschaftswidrigem Überhandnehmen der ein- oder gegenseitigen Zuneigung“ (ebd.) erfolgt zunächst eine Verwarnung und schließlich der Rauswurf einer oder beider Frauen aus dem Internat. Auch Verbindungen zwischen Schülerinnen, die beide der Unterstufe angehören, sind aufzulösen, da solche der dort erwünschten Rivalität entgegenstehen. Hier wirkt die Schülerinnengemeinschaft auf eine Beendigung des Verhältnisses hin „durch ein Klassengericht oder durch allgemeinen Boykott“ (K, 81). Drittens werden Beziehungen zum Erziehungspersonal „zeitweise [als] zu nichts verpflichtende Gunstbeziehung durchaus gewährt“ (ebd.). Jedoch finden sich die entsprechenden Schülerinnen pathologisiert als „verstörte Werbende“ (ebd.), die einer „Art Wahn“ (ebd.) verfallen und „meist als von Haus aus verschroben oder sonderbar veranlagt“ (ebd.) sind. Indem der Regelkatalog Schülerinnen aller Altersstufen und sogar Beziehungen zum Lehrpersonal thematisiert, sind alle denkbaren Konstellationen zwischen Frauen beziehungsweise Mädchen im Internat abgedeckt. Dies verweist auf die Omnipräsenz von homosexuellem Begehren im Kloster. Gleichzeitig wird mit den gleichgeschlechtlichen Beziehungen auf heteronormative Weise verfahren: Das Begehren wird reglementiert und in die Ordnung eingehegt. Zudem erfolgt eine Unterscheidung zwischen tolerierbaren Verhältnissen und solchen, nicht geduldet werden und zu beenden sind. Indem die Protagonistin die informellen Regeln bezüglich lesbischen Begehrens expliziert, trägt sie zugleich (wenn auch innerhalb eines regulierenden Rahmens) zu Normalisierung und Lesbarkeit von homosexuellem Begehren bei.

Weiter bilden die Ausführungen der Protagonistin eine Folie, vor der die Inhalte des Briefs einzuordnen sind. Die dortigen Bemerkungen der Hauptfigur legen nahe, dass die Geliebte aus der Schule geworfen wurde: „Dir geht es jetzt sicher gut, trotz allem. [...] Wenn ich hier rausfliege, ist es mit der Schule vorbei [...]. Du hast Glück gehabt, daß an eurem Ort eine andere Schule ist.“ (K, 86 f.) Legt man dieses Szenario vor die Darlegungen der Protagonistin bezüglich homosexueller Beziehungen im Internat, erscheint eben das Verhältnis zwischen den beiden als Grund für den Schulverweis.⁵⁶⁴ Die Protagonistin überschreitet die heteronormative

⁵⁶⁴ Anders liest Rothschild den Brief nicht vor dem Hintergrund der Äußerungen im Kapitel „Der Geist und das Fleisch“. Für ihn ist die Adressatin lediglich eine „Mitschülerin [...], die an eine andere Schule gewechselt hat.“ (Rothschild 2007, S. 88) Auch Luserke stellt den Zusammenhang nicht her und kommt zu einer kontroversen Schlussfolgerung: „Jedenfalls werden die Texte an eine unbekannte Person gerichtet, die selbst Klosterschülerin war, dann aber das Internat verlassen hat. Ob sie imaginär ist oder eine personale Instanz außerhalb des Textes, läßt die Autorin offen.“ (Luserke 1999, S. 111) Ebenso identifiziert Krammer das Du des Briefes nicht mit dem Du welches bereits im Versteck spricht. Im Brief komme „erstmal ein Du ins Spiel, indem eine ehemalige Mitschülerin adressiert wird, die bereits die Klosterschule verlassen hat. Der Abschluss des Romans lässt sich auch so lesen, dass sich die Erzählerin hier ein Alter Ego schafft, mit dem sie sich Distanz zur herrschenden Ordnung

Geschlechterordnung des Klosters nicht zuletzt durch ihr Verhältnis zu einer Mitschülerin. Mit ihrer lesbischen Beziehung, die zum Schulausschluss der Geliebten führt, wird deutlich, dass sie sich auch jenseits beziehungsweise an der Grenze jener informellen Normen bewegt, die gleichgeschlechtliche Beziehungen im Internat regulieren. Über das Schweigen, Handeln und Reden der Hauptfigur werden also verschiedene Kritiken an der heteronormativen Geschlechterordnung der Klosterschule hervorgebracht.

6.3 Nebenfiguren zwischen Codierung, Komplizenschaft und Überwachung

Zentrale Nebenfiguren sind funktionalisiert auf die sexuality der Protagonistin. So sind Milla und Christa die einzigen beiden Mitschülerinnen, die einen Eigennamen aufweisen und aus der Masse der Zöglinge hervortreten. Milla fungiert dabei als Gefährtin der Hauptfigur im Klosteralltag, ansonsten ist sie schwach konturiert. Die wenigen Informationen über diese Nebenfigur beziehen sich vor allem auf Regelübertritte im Kloster (so nimmt sich Milla etwa bei Spaziergängen die Freiheit, entgegen der Klostervorgabe nicht Englisch zu sprechen, oder schläft mit der Protagonistin in einem Bett) beziehungsweise stehen in direktem Zusammenhang mit der sexuality der Hauptfigur. Beispielsweise erzählt sie sich abends im Bett mit der Protagonistin zu „gewissen Zeiten [...] gewisse Geschichten“ (K, 47). Das wiederholte Adjektiv fungiert dabei als Platzhalter für tabuisierte Rede über Sexualität und dient damit der diskreten Andeutung nicht-normativer Inhalte. Weiter wird die sexuality der Hauptfigur überhaupt erst durch das Kuss-Spiel mit Milla komplex. In Kontrast zur Hauptfigur wird Milla von anderen Figuren als lesbisch wahrgenommen. Beispielsweise betont die Hauptfigur die „Leidenschaftlichkeit“ (K, 60) Millas und Schwester Theodora ist vollkommen auf Milla fokussiert, als diese die Schülerinnen beim Küssen entdeckt und mit ihrer Ahnung über deren homosexuelles Begehren konfrontiert. Szmorhun erklärt, dass Milla sich beim Kuss aktiv und aggressiv, entsprechend einem männlichen Habitus, verhält.⁵⁶⁵ Der Kuss-Sport passe sich dadurch in das Klosterreglement, wonach die Frau vom Mann begehrt und verführt wird, ein.⁵⁶⁶

schaft und jene Freiheit imaginieren kann, die sie in der Klosterschule vermisst.“ (Krammer 2019, S. 72) Angemerkt werden kann jedoch, dass diese psychoanalytische Argumentation auf einer nicht zutreffenden Beobachtung basiert, denn eine erste Nennung des Du erfolgt bereits im Versteck – entsprechend identifiziert er die Adressatin des Briefes nicht mit der Geliebten.

⁵⁶⁵ Auch Gürtler bemerkt, dass das Spiel zeige, dass die Kinder Gewalttätigkeit und maskuline Sexualität koppeln (vgl. Gürtler 1985, S. 128).

⁵⁶⁶ Vgl. Szmorhun 2011, S. 387.

Die Möglichkeit Millas zum Geschlechterrollentausch erscheint so als Voraussetzung für das Kuss-Spiel.

Ebenso ist Christa auf die sexuality der Protagonistin bezogen. Im gesamten Erzähltext findet sie sich ausschließlich beim Kuss-Spiel erwähnt, abgesehen davon ist die Nebenfigur nicht weiter ausgestaltet. Im Kontrast zu Milla und der Protagonistin taugt Christa „zum Spiel selbst [...] ganz und gar nicht.“ (Ebd.) Diese Bemerkung provoziert einen Umkehrschluss: Wenn Christa sich fürs Küssen unter Frauen nicht eignet, bedeutet dies, dass sich Milla und die Protagonistin eignen – ein Fingerzeig auf die homosexuelle Anlage der beiden. Christas schiedsrichterliches Verhalten, sie stoppt die Zeit und achtet auf Einhaltung von Regeln, ist letztlich zentral, um das Kuss-Geschehen als sportliches Ereignis auszugeben. Zudem enthebt die Anwesenheit der dritten Figur die potenziell intime Begegnung Millas und der Protagonistin einer innigen Paar-Szenerie. Die Nebenfigur trägt somit Uneindeutigkeit in die Kuss-Begegnung zwischen Milla und der Protagonistin ein. Sie erzeugt eine profane Ebene über der tabuisierten von lesbischer Intimität und schafft damit die Möglichkeit, die homosexuelle Praxis überhaupt zu zeigen, sie mittels showing darzustellen. Genau die Figur also, der das homosexuelle Begehren der Hauptfigur und Millas offenbar wird, bringt durch die Sport-Komponente zugleich ein Moment des Verdeckens, der Codierung, in die Szene ein – und lässt so Sichtbarkeit und Verschleierung ineinandergreifen.

Neben Christa ist auch Schwester Theodora als Zeugin der homosexuellen Annäherung beim Kuss-Spiel inszeniert. Während beispielsweise die „liebe Sr. Ami“ (K, 26, 87) Nachsicht bei Regelverstößen zeigt, kann Theodora als Hüterin der klösterlichen Ordnung par excellence gelten. Entsprechend wird sie von der Protagonistin als besonders abstoßend beschrieben: „Und nicht genug, daß sie außen ganz schwarz ist, [...] es stellt sich, als sie den Mund auftut, heraus, daß auch die Plomben ihrer Zähne schwarz geworden sind.“ (K, 61) Die Funktionalisierung Theodoras auf die klösterliche Ordnung – sie ist schließlich auch jene Figur, die den gleichgeschlechtlichen Kuss als Perversion markiert – durchkreuzt die klassische Konstellation lesbischer Literatur. Der Topos des Schülerinnen-Lehrerinnen-Verhältnisses bedarf einer Modifikation: Ausgestellt ist zunächst eine auffällige Faszination der Schwester für die Kuss-Szenerie, die sie in die Nähe einer Spannerin rückt, denn „Sr. Theodora muß sich angeschlichen und uns eine Weile belauscht, ja sogar zugesehen haben, denn als sie vor uns steht, macht sie ein Gesicht, als wüßte sie Bescheid.“ (Ebd.) Dieser Eindruck wird durch die direkte Rede Theodoras bestärkt, welche auch als Eingeständnis gelesen werden kann: „Ich habe euch schon öfter beobachtet, sagt sie“ (ebd.). Ihre Intervention ist dann von einer auffälligen Körperlichkeit begleitet: „Sie starrte auf Millas Mund“ (ebd.). Auf diesen fixiert, gibt sie an:

Du blutest ja, sagt die Theodora dann plötzlich und geht auf Milla zu. [...] Sie aber nimmt den einen Arm aus dem Ärmel des anderen und greift Milla [...] auf den Mund. Da, schau dich an, sagt sie und nimmt ihren Finger, der nun auch voll Blut ist, von Millas Mund und hält ihn ihr hin. Du blutest ja wirklich, diesmal flüstert die Theodora bereits (ebd f.).

Diese Berührung wird über eine symbolische Ebene sexualisiert, da die Übertragung von (Menstruations-)Blut zwischen Körpern in der späteren Versteckszene durch das Levitikus-Zitat eindeutig sexuell konnotiert wird. Die Nebenfigur Theodora erscheint damit ambivalent: Durch ihre Reaktion auf die Kuss-Szene wird sie nicht nur als strenge Ordnungshüterin inszeniert, sondern zugleich in die Nähe lesbischen Begehrens gerückt, wodurch die klare Trennung zwischen Disziplinierung und Teilhabe an dem, was sie sanktioniert, unterlaufen wird.

Wie Milla und Christa ist auch die Mitschülerin, mit der sich die Protagonistin im Versteck trifft, schwach konturiert. Eingeführt ist sie zuvorderst als Partnerin für das homosexuelle Begehren der Hauptfigur, denn durch die Interaktion mit ihr wird dieses explizit lesbar. Dabei bleibt diese Nebenfigur namenlos. Verwiesen wird auf sie ausschließlich mittels Personalpronomen.⁵⁶⁷ Auch der Brief der Protagonistin an die Geliebte bleibt ohne Anschrift. Diese Nebenfigur ist damit vollständig anonym. Auf Ebene der Diegese dient dies deren Schutz: „Aber ich habe einen Weg gefunden, den Brief hinauszubringen, ohne daß da jemand was merkt. Eine von den Externen wird ihn zur Post tragen, du weißt schon, wen ich meine, nur will ich den Namen nicht hereinschreiben, denn vielleicht fangen sie den Brief doch noch vorher ab.“ (K, 86) Diskretion in der geheimen Kommunikation ist damit von oberster Priorität. Der Zusammenhang zwischen Entdecktwerden und potenzieller Strafe, der über den Brief etabliert wird, kann auf einer Metaebene als Lektüreschlüssel dienen: So wie das Abfangen des Briefes zu keiner Sanktion führen kann, da eindeutige Hinweise auf Adressatin und Absenderin fehlen, so entzieht auch der Gebrauch der Pronomen während der homosexuellen Begegnung im Versteck – beziehungsweise die daraus folgende Anonymität – die Geliebte und die Hauptfigur einer möglichen Bestrafung. Auf der discourse-Ebene steht diese Anonymisierungsstrategie in Verbindung mit der Konstituierung der Figur als queer, der so keine eindeutige Identität zuweisbar ist, deren Identität in dem Sinne nicht festschreibbar ist.

Kontrastiv zur Protagonistin agiert diese Nebenfigur eigenständiger bezüglich der heteronormativen Klosterregeln. So bezieht die Geliebte Stellung gegen die misogynen Bibelaussage, wonach Frauen während der Periode als unrein gelten. Oder, anders als die

⁵⁶⁷ Zeilinger bemerkt, dass mit der Geliebten dem Text ein Du eingeschrieben ist, zudem wird „erstmal eine Beziehung (Ich-Du) benannt, die von der Ordnung der Klosterschule nicht beherrscht wird. Es scheint, dass es [...] eine Spannung geben könnte zwischen zwei unterschiedlichen sozialen Ordnungen.“⁵⁶⁷ (Zeillinger 2024, S. 91)

Protagonistin, emanzipiert sich diese Nebenfigur von der Glaubensdoktrin des Klosters und verlässt die Schule. Der Protagonistin wird mit der Geliebten also eine Figur zur Seite gestellt, die komplementär zu ihr ebenfalls homosexuell begehrt, sich aber aus dem restriktiven Klosterumfeld lösen kann und so auf einen alternativen Umgang mit dem normativen Regime des Internats verweist.

Weiter ist auch die Nebenfigur des Ministranten bezogen auf die sexuality der Protagonistin. Er erhält keinen Eigennamen, der „Ministrant“ (K, 84) ist über seine Aufgabe im liturgischen Dienst benannt. Durch eine Anekdote aus der Vergangenheit des Messdieners, wonach dieser „sogar mit [...] Gipsfuß ministrieren gekommen“ (ebd.) sei, erscheint er als pflichtbewusster Diener der Kirche. Ansonsten wird er nicht weiter konturiert. Letztlich ist die männliche Nebenfigur eingeführt, um die sexuality der Protagonistin zu komplizieren. Die Hauptfigur versucht sich ihm anzunähern, indem sie „einen Brief übers Speisgitter“ (ebd.) wirft. Berichtet wird in dem Zusammenhang weniger von individuellem Begehren; vielmehr erfolgt die Kontaktaufnahme im Rahmen eines Spiels unter den Schülerinnen: „Es war ausgemacht, dass ich ihm schreibe, wir haben darum gelost.“ (Ebd.) Der Ministrant steht damit stellvertretend für Jungen allgemein – das Losverfahren und der Spielcharakter der Situation machen deutlich, dass es sich nicht um eine genuine, subjektiv motivierte Zuneigung handelt, sondern um ein nachgespieltes, ritualisiertes Hetero-Begehren. Der Annäherungsversuch endet sogleich, indem der Ministrant den Brief ungelesen zurück reicht und sich entsprechend der klösterlichen Ordnung verhält. Anhand des Ministranten wird die Möglichkeit, dass die Protagonistin sich heteronormativ positioniert, letztlich verworfen – stattdessen verweist die Episode auf die Inszenierung von Heterosexualität als gesellschaftliche Erwartung, der sich die Hauptfigur lediglich spielerisch anschließt.

Die Nebenfiguren sind damit auf unterschiedliche Weise konturiert, um Aspekte der sexuality der Protagonistin sowie ihrer Abweichung von der heteronormativen Ordnung zu markieren. Dabei werden sowohl Möglichkeiten als auch Grenzen von queer codiertem Begehren im Internatskontext aufgezeigt. Übergeordnet kann argumentiert werden, dass über die Nebenfiguren keine Fremdcharakterisierung der Protagonistin erfolgt. Subjektive Eindrücke bezüglich der Hauptfigur werden nicht geliefert beziehungsweise wenn, sind diese eben durch die Protagonistin vermittelt und zudem so vereinzelt und knapp, dass sie keine intersubjektive Perspektive auf die Protagonistin etablieren. Die Hauptfigur wird damit ausschließlich selbstcharakterisiert, wobei sich die Darstellungen der Protagonistin durch die Subjektivität der Vermittlung eben als subjektive Erfahrungen plausibilisieren und legitimieren.

6.4 Ambiguität, Rückzug, Queering: Räume als Strategie gegen Normativität

Der zentrale Handlungsort in *Die Klosterschule* ist der realitätsbezogene Raum der Klosterschule selbst. Bereits die Nennung im Romantitel unterstreicht die zentrale Bedeutung dieses Ortes – und vor allem des Regimes, für das er steht.⁵⁶⁸ Diese Ordnung ist eine normative: Das Internat ist in unterschiedliche Räume gegliedert, denen jeweils bestimmte Abläufe und Verhaltensweisen zugewiesen sind. Bezugnehmend auf Foucault führt Krammer aus:

Die Verteilung der Mädchen ist klar reglementiert, entsprechend der Zuweisung von Funktionsstellen befinden sie sich an dem Platz, er für sie zu einer bestimmten Zeit vorgesehen ist: in der Halle, im Klassenzimmer, im Speisesaal, im Garten, im Waschsaal, im Schlafsaal. Die Zuweisung kodiert nicht nur den Raum der Institution, sondern ermöglicht eine geordnete Disposition der einzelnen Schülerinnen. Ziel ist es dabei, die Übersicht über die Schülerinnen zu bewahren [...].⁵⁶⁹

Stören die Schülerinnen, drohen Sanktionen, die von körperlicher Züchtigung bis zum Schulverweis reichen. Letzterer droht insbesondere dann, wenn homosexuelles Begehren sichtbar wird. Krammer fasst den Ausschlussmechanismus pointiert zusammen: „Damit verfolgt das Internat eine Inszenierungsstrategie, die auf Exklusion setzt: In der Klosterschule hat nichts Platz, was den religiösen Norm- und Wertvorstellungen widerspricht.“⁵⁷⁰ Die Klosterschule ist so auf die heteronormative Ordnung funktionalisiert.

Darüber hinaus ist dieser Ort als äußerst begrenzter Erfahrungsraum angelegt⁵⁷¹ – sowohl hinsichtlich der geltenden Ordnung als auch geografisch: Die Schülerinnen dürfen lediglich zwei Spazierwege nutzen, die beide im selben Wald enden; die Route stellt somit eine Bewegung in einer Schleife dar und bietet keine Möglichkeit, frei neue Orte zu erreichen. Die Beschreibung des Spazierwegs entwirft dabei eine dürftige Alltagsszenerie:

Wir kommen an Baracken vorbei [...], an denen Fahrräder lehnen, ohne Glocke und Dynamo, mit ausgeleierte Gepäckträgern, verrosteten Kettenschützern, Sätteln, aus denen das Roßhaar ragt, zerbrochenen Bakelitgriffen, fehlenden Stoplichtern und verbogenen Kotblechen. Zwischen den Baracken sind Drähte gespannt, an denen sommers wie winters die Wäsche hängt [...]. Wir kommen am Haus der Lateinprofessorin vorbei – Glasveranda, Zaun und Garten [...]. Wir kommen an der Reitbahn, einem Schotterkarree hinter einem Bretterzaun, vorbei an dem Bauernhof mit dem eingesunkenen Dach [...] und wir kommen beim Mühlenwirt vorbei, der nur so heißt, wo es doch weit und breit keine Mühle gibt, nicht einmal einen Bach. (K, 13 f.)

⁵⁶⁸ Diese Enge erkennt Gürtler bereits im vorangestellten Motto des Romans angedeutet, wo es heißt: „Eine rechte Jungfrau soll sein und muß sein wie eine Spitalsuppe, die hat nicht viele Augen, also soll sie auch wenig umgaffen.“ (K, 5) Darüber hinaus bemerkt Gürtler, dass eben diese Abgeschlossenheit durch das Internat eine Auseinandersetzung mit Identität und Freiheit provoziere und sieht in diesem Spannungsfeld eine zentrale Thematik der 1968er-Bewegung (vgl. Gürtler 2006, S. 129 f.; und vgl. auch Szmorhun 2011, S. 384).

⁵⁶⁹ Krammer 2019, S. 64 f.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 71.

⁵⁷¹ Nach Krammer ist die Begrenzung des Raums auch ein Faktor für das homosexuelle Begehren, dieses sei „teilweise dem homosozialen Ort des Mädcheninternats geschuldet.“ (Krammer 2019, S. 70)

Räumlich ist die Erfahrungswelt der Schülerinnen also stark begrenzt und ausgewiesen als desolater, konventioneller Schauplatz. Der monotone Erzählgestus durch die wiederholte Phrase „Wir kommen [...] vorbei“, betont das Repetitive des Vorgangs. Die Spaziergänge bilden eine „ritualisierte Handlung, die für die Schülerinnen zur Routine geworden ist.“⁵⁷² Kontrastiert wird die Enge des realitätsbezogenen Raumes der Klosterschule mit Orten, von denen sich die Schülerinnen in ihrer Freizeit berichten: „An Sonntagen sind wir frei: wir erzählen einander, was wir wollen.“ (K, 17) Aufgerufen werden Referenzen auf Literatur und Film wie eine Cowboy-Szenerie in der Wüste von Nevada oder die „Gegend um Lhasa, das »Sieben-Jahre-in-Tibet«-Gefühl“ (K, 18), sowie typisierte und exotisierte Verweise auf Länder und Kulturräume: „Es ist noch die Rede von Kümmeltürken, Hottentotten, sibirischer Kälte, von der russischen Seele, dem chinesischen Lächeln“ (ebd.). Die Enge der Klosterwelt erlaubt den Schülerinnen keine eigenen, originären Erfahrungen mit der Ferne. In der Folge können die Schülerinnen andere Orte nur in kulturell geformten Schablonen fassen.⁵⁷³ Durch die Reproduktion der Klischees wird die Prägung der Schülerinnen durch die beengte Erfahrungswelt des heteronormativen Klosterraums hervorgehoben. Jedoch, so hält Krammer fest, ermöglicht der Vorgang des Erzählens selbst temporäre Freiheit: „Ihre Geschichten bilden einen Zufluchtsort, an dem sie für gewisse Zeit den Alltag in der Klosterschule vergessen und ganz bei sich sein können. Das Erzählen bestimmt wesentlich ihre Identität“. ⁵⁷⁴ Durch das Schaffen und Teilen von Geschichten entsteht ein privater Rückzugsraum, fernab vom öffentlichen Raum des Klosters.

Entsprechend der Freiheitspotentiale von Erzählen bietet auch imaginierter Raum Möglichkeiten, sich der normativen Ordnung zu entziehen, beispielsweise während eines Traumes sowie bei einem Fieberanfall. Der Traum-Raum ist dabei deutlich als solcher ausgewiesen: Zum einen wird dies paratextuell durch die Kapitelüberschrift „Der Traum“ (K, 43) markiert, zum anderen ist die Passage mit einer erzählerischen Klammer versehen – mit der einleitenden Formel „Da träumte es mir“ (ebd.) und der abschließenden Rede „es hat mir

⁵⁷² Ebd., S. 66.

⁵⁷³ Für Gürtler ist diese Reproduktion von Klischees ein eindrückliches Beispiel dafür, wie in *Die Klosterschule* die Mädchen zu Sprachlosigkeit erzogen werden sollen: Die vermittelte Sprachregelung, die Sprache der Erziehung, soll Denk- und Handlungsleitend für die Schülerinnen werden (vgl. Gürtler 2006, S. 136; auch Gürtler 1985, S. 130). Zeillinger betont die Zementierung der Stereotype, die durch diese Wiederholung erfolgt (vgl. Zeillinger 2024, S. 89).

⁵⁷⁴ Auch die erotischen Imaginationen, denen sich die Mädchen hingeben, sind jenseits der religiösen Klosterordnung mit ihrer restriktiven Sexualmoral zu verorten – das Erzählen bietet hier einen Freiraum zur Auslotung (vgl. Krammer 2019, S. 71). Diesen Bezug zwischen Erzählen und Identität argumentiert er auch vor dem Hintergrund der bekannten Phrase Barbara Frischmuths „Ich erzähle, also bin ich“⁵⁷⁴ aus ihren Münchner Poetik-Vorlesungen (ebd., S. 67). Auch Zeillinger erkennt im Erzählen eine „Form der Ausflucht aus der Situation“ (Zeillinger 2024, S. 89).

geträumt, sage ich beim Erwachen“ (K, 46). Diese doppelte Markierung betont den Ausnahmecharakter des Traumgeschehens innerhalb der normativen Klosterwelt. Im Traum nämlich imaginiert die Protagonistin eine Gegen-Ordnung, die anmutet,

als hätte die Sonne lange geschienen, und nun wäre es heiß, und die glühenden Kohlen lägen nur so herum, und die Leiber sötten im Schweiß [...]. Und weder Milch noch Honig flössen, es stächen die Bienen, es bissen die Schlangen, und die Tauben hätte man alle vergiftet. [...] die Tiere [wären] aber allesamt Untiere, die mit mir und der Welt Schindluder trieben. (K, 43)

Durch die Verwendung des Konjunktives und Reihung elliptischer Phrasen wird sprachlich ein assoziativer Traumzustand inszeniert. Dabei sind biblische Motive wie Milch und Honig, Schlangen oder Tauben aufgerufen und in eine quasi-Verkehrung geführt. So herrschen hier nicht die Menschen über die Tiere, wie in der Schöpfungsgeschichte dargelegt⁵⁷⁵, sondern andersherum. Die Ordnung im Traum-Raum ist eine ambige, denn die Hauptfigur charakterisiert diese, indem sie über einen Parallelismus gegensätzliche Aussagen gegeneinanderstellt: „Und als existieren ich und die Welt und wären in schönster Ordnung und ganz gut so. Und wiederum, als existierten ich und die Welt nicht und wären nicht in schönster Ordnung und nicht ganz gut so.“ (Ebd.) In diese Gegen-Ordnung bricht eine vielstimmige Instanz von „Christus (oder Gottvater)“ (K 44), welche die Protagonistin wiederholt zum Ordensdienst ruft: „Komm!“ (Ebd.) Im imaginierten Raum, in dem Un-Ordnung herrscht, kann die Hauptfigur ihre Zweifel an der Berufung äußern, sie will nicht folgen, denn „da ist nur Lärm, während man sich bedenkt, gänzlich heidnischer Lärm, als wäre von jemand x-beliebigen die Rede [...]. Wer nicht glaubt, wird nicht selig, aber wer soll denn glauben, bei dem Lärm da, ohne daß man zu Wort kommt, da könnte ja jeder sagen: komm!“ (K, 45) Luserke formuliert bündig: „Weibliches Selbst-denken [...] ist nur in der Phantasie statthaft, eben dort, wo es nicht überwacht und gestraft werden kann.“⁵⁷⁶ Der Traum bietet damit Freiraum für die Protagonistin eine ambige Ordnung zu erproben.

Auch der Rückzug in den inneren Fieber-Raum ermöglicht es der Protagonistin, sich der heteronormativen Ordnung zu entziehen.⁵⁷⁷ Beim Weihnachtsritual des Krampus-Besuchs steht die demonstrative Aufführung der Kirchenhierarchie, die im Wesentlichen patriarchalische Geschlechterhierarchie ist⁵⁷⁸, im Vordergrund. Alle beziehen „Aufstellung“ (K, 23) im Festsaal. Im realitätsbezogenen Raum wird eine Formation geschaffen, die die Vormachtstellung der männlichen Kirchenangehörigen inszeniert: „In der Mitte bleibt ein schmaler Streifen Teppich frei, über den der Bischof und die Teufel zum Podium vorschreiten.“

⁵⁷⁵ Vgl. Gen. 1, 26-28.

⁵⁷⁶ Luserke 1999, S. 110.

⁵⁷⁷ Blumer schreibt von einer „unbewußten Flucht in die Krankheit“ (Blumer 1983, S. 191).

⁵⁷⁸ Zu katholischer Hierarchie vgl. Gürtler 1985, S. 123 ff.; auch Szmorhun 2011, S. 392.

(Ebd.) Es obliegt dann dem Bischof und seinen Begleitern, das Verhalten der Schülerinnen als gut oder schlecht zu bewerten, die einen zu belohnen und die anderen mit Schlägen zu strafen.⁵⁷⁹

Die Protagonistin wird im realitätsbezogenen Raum Klosterschule gezwungen, trotz Krankheit an dieser Macht-Schau teilzunehmen. Im Saal verfällt die Hauptfigur dann in einen Fieberwahn:

Da tut sich vor uns eine Gasse auf, und ein Teufel mit vier Paar Hörnern und Zähnen, die bis zum Hals reichen, schießt auf uns zu. Ich weiß, daß es nur Schein ist, aber seine Ohren sind so groß wie Fäustlinge und zackig an den Enden. Bevor er nach mir fassen kann, schlagen meine Arme und Beine aus, stoßen an Sr. Rosas Brust, an ihren Bauch, an ihre Arme, an ihr Kinn. Wie im Krampf biegt sich mein Körper im rechten Winkel ab, schnellts vor und zurück und wieder vor, in alle Richtungen. Ich schreie nicht, nur mein Mund steht offen, aber ich kann nicht atmen. Meine Arme und Beine schlagen weiter (K, 25).

Während der Hauptfigur zu Beginn der Inszenierungscharakter des Weihnachtsspektakels noch bewusst ist und sie Zugriff auf ihr inneres Erleben hat, ist die körperliche Reaktion personalisiert erzählt: In parataktischer Reihung, die einer krampfartigen Rhythmik folgt, wird so der Zustand der Kontrolllosigkeit angezeigt. Die Protagonistin, die hier erkennbar aus der Ordnung fällt, wird daraufhin aus dem Festsaal getragen.

Die Flügel der Schwestern fangen an zu flattern, zu rauschen, wirbeln Hitze auf, ein Schwarm von aufgerichteten Hirschkäfern mit silbernen Zangen und Tiere mit Hörnern, Ziegen mit messerscharfen Barthaaren und übelriechenden Klauen, das Summen einer abgestellten Klingel, Geräusche wie vom Lauf einer Herde, das Surren siedenden Wassers auf einer Herdplatte. (K, 27)

Mittels Phrasenreihung werden Bilder und Sinneseindrücke, die dem Krankenzimmer zuordenbar sind, überblendet mit Eindrücken des Weihnachtsrituals und Erinnerungspartikeln. Der Rückzug in den inneren Raum befreit die Protagonistin davon, an dem Ritus teilzunehmen, in dem die patriarchalische Ordnung augenfällig ausgestellt wird. Innere Räume ermöglichen es der Protagonistin, sich in Opposition zu dieser zu setzen beziehungsweise sich temporär ihrem Zugriff zu entziehen.

Über imaginierte Räume hinaus ist der heteronormative Ort Klosterschule auch mit Naturraum kontrastiert, denn die homosexuellen Begegnungen der Protagonistin finden jeweils genau dort statt. Im Besonderen sind zwei Orte hervorzuheben: die Buchenlaube sowie das Versteck. In der Laube, in der Christa, Milla und die Protagonistin den Kuss-Sport ausüben, „steht ein Tisch drinnen, mit einer Öffnung in der Mitte, und aus der Öffnung wächst ein Baum“ (K, 59). In einer symbolischen Lesart lassen sich Baum und Tisch geschlechtlich codieren: Der Baum fungiert als phallisches Zeichen, der Tisch mit Öffnung verweist auf das weibliche Genital – die Szenerie ruft so die Semantik heterosexueller Penetration auf. Über die Darstellung des Ortes ist damit der homosexuellen Konstellation zwischen der Hauptfigur und Milla beim Kuss-

⁵⁷⁹ Einmal mehr werden so die Mechanismen von Dressur und Abrichtung im Kloster kenntlich (vgl. Szmorhun 2011, S. 390 f.).

Spiel eine heterosexuelle Dimension hinzugefügt – eine Überlagerung, die eine Normierung des Begehrens verhindert und im Sinne queerer Uneindeutigkeit erweitert.

Auch bei dem Versteck, in dem sich die Protagonistin mit der Geliebten trifft, handelt es sich um eine natürliche Umgebung. Sie ist dort mit ihr „im Gestrüpp, im Gesträuch, unterm Rosenbusch, unter Zier- und Nutzpflanzen, unter Bäumen, Ästen und Zweigen, [...] auf feuchten Blättern, Moos, Erde, Laub“ (K, 72). Durch die Reihung allgemein gehaltener Naturbenennungen entsteht ein undifferenzierter, entrückter Naturschauplatz. Als einzige spezifische Pflanzenart ist der Rosenbusch genannt – ein Gewächs, das traditionell symbolisch für Liebe steht. Homosexuelles Begehren benötigt eine Umgebung, wo „nichts dazwischen kommt, sich nichts in den Weg stellt. Wenn weder [...] der ungünstige Ort, dies oder jenes es hindern“ (ebd.). Der Naturraum außerhalb des Klosters bietet dies. Auch Krammer hält fest: „Die Natur wird hier gegen die Ordnung der Klosterschule gestellt. Sie steht für das Verbotene, das Unerlaubte und schließlich für eine Sexualität, die die Mädchen – fernab von den in der Klosterschule indoktrinierten Moralvorstellungen – für sich ergründen wollen.“⁵⁸⁰ Nicht zuletzt versprechen beide Naturorte Anonymität und Ungestörtheit eines privaten Raumes. Die Buchenlaube „ist ziemlich dicht, doch kann man hindurchsehen, wenn man sich Mühe gibt“ (K, 59). Und auch das Natur-Versteck ist so unspezifisch und diffus beschrieben, sodass eine Suche dort erst gar nicht in Betracht gezogen wird: Die Mädchen „kauern, verborgen im Versteck. Und niemand sucht sie, es kommt niemand auf die Idee“ (K, 72). Der Ort erscheint damit weniger als geografisch bestimmbarer Raum, sondern vielmehr als codierter Rückzugsort. Dies zeigt sich besonders in seiner speziellen geografischen Situierung, die erkennbar symbolisch überstrukturiert ist. Denn das Versteck liegt auf dem Weg „zum Schwesterherz hinter der Lourdes-Grotte vorbei“ (K, 61). Es befindet sich also explizit jenseits der religiösen Ritualstätte – und damit auch jenseits der klösterlichen Ordnung. Die geografische Lokalisierung wird so zur symbolischen Rahmung des Freiraums, der queeres Begehren ermöglicht. Während die Formation der Buchenlaube das queere Moment in die homosexuelle Szenerie des Kuss-Spiels einträgt, eröffnet das Natur-Versteck den Mädchen überhaupt erst den Raum, um sie sich von Begehren in vielfältigen, queeren Konstellationen zu erzählen. Beide Naturorte markieren damit einen Kontra Raum zur heteronormativen Klosterordnung – sie schaffen private Räume für queeres Begehren jenseits institutioneller Reglementierung.

⁵⁸⁰ Krammer 2019, S. 67.

Der Klosterraum wird darüber hinaus gegen die Außenwelt gesetzt, denn die Geliebte der Protagonistin wird aus dem Internat ausgeschlossen. Doch diese scheinbar eindeutige Gegenüberstellung wird durch die Hauptfigur selbst unterlaufen. In ihrem Brief an ihre Geliebte entfaltet sich das Außen als ambivalenter und diffuser Ort.⁵⁸¹ Eine Reihe von Fragen zielt auf mögliche Freiheiten und Begrenzungen jenseits des Klosters:

[W]arum machst du dann nicht alles, ich meine wirklich alles? Warum gehst du nicht auf und davon, warum ziehst du dich nicht mitten auf der Straße nackt aus oder nimmst einfach, was du haben möchtest? [...] Aber es muß doch etwas geben, was verboten ist und dir trotzdem Spaß machen würde. Warum tust du es dann nicht, oder tust du es? [...] Und vor allem mußt du mir schreiben, ob du tust, was dir Spaß macht, und wenn du es nicht tust, warum du es nicht tust. (K, 88)

Damit konstruiert die Protagonistin keine scharfe Binarität zwischen Klosterraum und Außenwelt, sondern hinterfragt, ob ein Verlassen des Internats letztlich ein Verlassen der heteronormativen Ordnung sein kann, ob ein Heraustreten aus der normativen Ordnung überhaupt möglich ist. Gürtler resümiert: „Am Ende des Buches gibt es erhebliche Zweifel darüber, wie frei die gesellschaftliche Wirklichkeit außerhalb der Klostermauern tatsächlich ist und nach welchen Regeln sie funktioniert.“⁵⁸² Diese Zweifel folgen der Logik, dass sowohl das Internat als auch die Außenwelt öffentliche Räume sind beziehungsweise den Regeln des öffentlichen Raums unterliegen. Über die Hauptfigur wird also Grundsatzkritik an der Universalität des heteronormativen Regimes formuliert.

Wenn es jedoch kein Heraustreten aus der heteronormativen Ordnung geben kann, stehen dann überhaupt Möglichkeiten der Freiheit zu Verfügung? Eine Antwort liegt im kritischen Gestus der Protagonistin⁵⁸³: Stand ihr zu Beginn des Romans nur das Nachbeten und Nachsprechen zur Verfügung, so bringt sie sich nun zunehmend in Widerstreit mit der bestehenden Ordnung. Im Brief konstruiert die Hauptfigur keine Binaritäten, setzt die Außenwelt nicht pauschal als Ort der Freiheit oder Unfreiheit, sondern eröffnet mittels Fragen die Möglichkeit zu Ambiguität. Dieses Potential klingt bereits an, wenn sie im inneren Raum Zweifel am Glauben formuliert oder an Naturorten normative Vorstellungen von sexuality unterläuft. Innere Räume, Erzähl-

⁵⁸¹ Zeillingers Argumentation weist in dieselbe Richtung. Er erkennt das Schreibverfahren an der Stelle als *écriture féminine* und hält fest: „Künftiges Leben zu geben heißt für die Erzählerin der *Klosterschule* vielmehr: eine Spannung aufzumachen und offenzuhalten zwischen der Realität und dem Anderen“ (Zeillinger 2024, S. 97).

⁵⁸² (Gürtler, Christa: Der Blick auf das eigene Fremde im Werk Barbara Frischmuths. In: Silvana Cimenti und Ingrid Spörk (Hrsg.): Barbara Frischmuth. Graz u. a.: Droschl 2007, S. 53-63. Hier S. 57) Die Verhandlung der Frage nach individueller Freiheit im Brief stellt Gürtler in den Kontext der Debatten der 1968er-Bewegung (vgl. Gürtler 2006, S. 137).

⁵⁸³ Zeillinger merkt an: „*Die Klosterschule* beschreibt keinerlei Ortswechsel und keine effektive Befreiung aus der herrschenden Ordnung. Das erzählende Ich verlässt den Ort der Schule nicht und wird ihn auch am Ende des Textes nicht verlassen haben.“ (Zeillinger 2024, S. 79) Entsprechend einer psychoanalytischen Logik erkennt er ein Freiheitsmoment im Sich-Wenden-an und Anschreiben eines Du welches „gerade nicht mehr der herrschenden Ordnung zugehört, vielmehr aktiv von ihr ausgeschlossen ist“ – hierdurch werde eine neue Ordnung erkennbar (vgl. ebd., S. 96).

Räume und private Naturräume ermöglichen Gegen-Ordnungen, alternative Konzepte und Möglichkeiten zu Modifikation.

6.5 Implizites Outing als Strategie zur Normalisierung queerer sexuality

In *Die Klosterschule* sind vor allem Strukturen von chiffriertem figuralem innerem Coming-out und Outing relevant. Der Text entfaltet dabei das Coming-out der Hauptfigur nicht als explizites punktuelles Ereignis, sondern eingebettet in einen mehrstufigen Prozess, der über implizite, metaphorische und kollektive Formen homosexuelles Begehren sichtbar macht. So wird über das Kuss-Spiel Millas und der Protagonistin deutlich, dass die beiden Mädchen eine körperliche Beziehung unterhalten. Mit Schwester Theodora ist dem Geschehen eine Nebenfigur beigelegt, die die Szenerie beobachtet und das Ereignis auf Ebene der Diegese einordnen will. Sie stellt die potenzielle Homosexualität der beiden Schülerinnen mit ihrer Nachfrage nach deren Abwegigkeit (vgl. K, 61) in den Raum. Durch diese Intervention provoziert die Ordensfrau ein figurales äußeres Coming-out. Als Replik erfolgt dann weder eine Bestätigung noch eine Verneinung gegenüber der Schwester, jedoch denkt die Protagonistin gleich an den Weg „zu unserem Versteck“ (ebd.). Wie bereits erläutert, ist dieser Ort explizit mit dem homosexuellen Begehren der Protagonistin verknüpft, so kann der Ortsverweis als – wenn auch chiffrierter – Marker eines figuralen inneren Coming-out qualifiziert werden. Implizit outet die Hauptfigur beim Kuss-Spiel zudem Milla, wenn sie von ihrem Eindruck berichtet, dass Schwester Theodora zuvorderst die Freundin als homosexuell liest, denn „auch [wenn Theodora, F. P.] so tut, als würde sie zu uns allen sprechen, steht außer Zweifel, daß sie einzig und allein zu Milla spricht.“ (Ebd.)

Kurz darauf, bei der Begegnung der Hauptfigur mit ihrer Geliebten im Versteck, ist dann in Form der Spiel-Metapher ein chiffrierter Marker für figurales äußeres Coming-out gesetzt– wie bereits in Zusammenhang mit der sexuality der Hauptfigur dargelegt: „ein schönes Spiel, das [...] du und ich gern spielen.“ (K, 72) Die Protagonistin gibt in uneigentlicher Rede vor der Geliebten an, dass sie gern mit dieser schläft. Über diese codierte Aussage outet die Hauptfigur implizit auch ihre Freundin, die eben als ihre Gespielin fungiert.

Am Schluss wiederholt sich diese Konstellation, wenn die Protagonistin im Brief reflektiert: „Vielleicht hätte ich mich damals auch trauen sollen. Es kommt doch nur darauf an, einmal den Mut zu haben [...]. Nur gibt es für mich keine andere Möglichkeit. Wenn ich hier rausfliege, ist es mit der Schule vorbei“ (K, 86). Vor dem Hintergrund der bereits dargestellten

Klosterordnung, nach der ein Schulausschluss bei homosexueller Praxis droht, kann dieses Sinnieren über Mut, Alternativen und Konsequenzen einer versäumten Nachfolge als verklausulierte Bekundung ihres homosexuellen Begehrens gelesen werden. Da nicht vermittelt wird, ob der Brief jemals seine Adressatin erreicht oder ein Dokument der Selbstreflexion bleibt, ist diese Äußerung an der Stelle als Marker für figurales inneres Coming-out zu lesen. Wenn die Protagonistin dann das Reglement bezüglich homosexueller Beziehungen im Kloster darstellt, vollzieht sie ein kollektives Outing: „Meist sind es zufällige Begegnungen – bei Spiel und Sport –, bei denen sich Verhältnisse der angedeuteten Art anbahnen.“ (K, 81) Die Protagonistin verweist nicht direkt auf homosexuelle Beziehungen, sondern verschleiert dies über eine Periphrase, zudem benennt sie keine konkrete Figur, sondern verweist auf nicht näher benannte Internatsangehörige. Damit betreibt sie zwar ein Outing, durch die Anonymität der Schülerinnen bleibt dieses jedoch vage und diffus. Lesbische Liebesverhältnisse werden so allerdings als Teil der alltäglichen Praxis des Kollektivs offenbar. Dies enthebt das homosexuelle Begehren der Hauptfigur dem Einzelfall und nimmt diesem den Status des Außergewöhnlichen. Vor dieser Folie stellt die queere sexuality der Protagonistin in der erzählten Welt nicht die pathologische Ausnahme dar, sondern wird zum Regelfall, zur Norm im Schulalltag.

Die Hauptfigur outet also nicht nur sich selbst, sondern auch Milla, ihre Geliebte, sowie diffus bleibende Internatsangehörige. Dabei wahrt sie auf unterschiedlichen Ebenen deren Anonymität: durch implizite Hinweise auf Milla, metaphorische Chiffrierung ihrer eigenen Beziehung und eine Bezugnahme auf ein vage bleibendes homosexuelles Schülerinnenkollektiv. Diese mehrschichtige Verschlüsselung lässt sich als Strategie lesen, homosexuelles Begehren zu benennen, ohne es dem repressiven Zugriff der normativen Ordnung vollständig auszuliefern. Die Andeutungen erfolgen damit nicht als willkürliche Enthüllungen, sondern wirken – nicht zuletzt durch ihre Häufung – als gezieltes Verfahren der Normalisierung queerer sexuality. Indem die Protagonistin nicht ein singuläres homosexuelles Begehren exponiert, sondern eine Vielzahl an Konstellationen, wenngleich vage, aufruft, verschiebt sie das Verhältnis von Norm und Abweichung aktiv. Die wiederholte Bezugnahme auf homosexuelle Verbindungen unter den Schülerinnen schafft einen Möglichkeitsraum, der der rigiden Ideologie des Klosters die alternative Lebensrealität entgegensetzt. So nutzt die Hauptfigur seriell, implizites Outing, um Homosexualität als Teil der Klosterwirklichkeit zu etablieren. Gleichzeitig sind die Marker ihres inneren Coming-out dabei chiffriert gesetzt und entfalten sich als Teil eines erzähltechnischen Verfahrens, das queeres Begehren im Modus des Uneindeutigen, Andeutenden und Fragmentarischen artikuliert.

Die Klosterschule präsentiert nicht die Etablierung von stabiler Identität – und dennoch erzählt der Text Coming-out. Die entsprechenden Strukturen sind dabei mit der Brille der klassischen Coming-out Story nicht adäquat zu erfassen; der Text erfordert daher eine Erweiterung der narratologischen Toolbox: Durch die Verschränkung verschiedener narratologischer Ebenen – wie Figur, Figurenkonstellation und Raum – in Verbindung mit dem Konzept des narratologischen Coming-out generiert der Text eine spezifische Struktur, die beständig Ambiguität erzeugt und Changieren zwischen Heteronormativität und Queer ausstellt.

Im Besonderen die Verbindung von Anonymisierungsbestrebungen der Protagonistin bei gleichzeitiger Erweiterungsabsicht von sexuality, Fragmentierung der Figur durch beispielsweise ambivalente Sprecherinnenschaft, Nebenfiguren als Komplizinnen und codierende Instanzen sowie private Naturräume als symbolische sowie diegetische Möglichkeitsräume für queere Intimität halten die sexuality der Hauptfigur uneindeutig und generiert ein – wie ich es nenne – stimmlich brüchiges inneres Coming-out. Die inneren Vorgänge sind dabei nicht im Sinne eines linearen, abgeschlossenen Prozesses gestaltet, sondern als flüchtige Bewegung zwischen Andeutung, Verschleierung und Reflexion.

Das hier vorgestellte Modell ist als Ergänzung der Coming-out Story zu verstehen. Frischmuths Erzählung konturiert Coming-out anders als die klassische Schablone: nicht als Übergang zu einer festen Identität, sondern als Momente der Überführung in eine Funktion der Unbestimmtheit. Das hier skizzierte Schema stellt dabei eine von mehreren Varianten dar, wie Coing-out in den Texten der 1950er und 1960er Jahren generiert wird.

7. Zur Verhandlung weiblicher* Queerness in der Literatur der 1950er und 1960er Jahre

Die literarischen Texte, die dieser Studie zugrunde liegen, entziehen das Begehren der Hauptfiguren eindeutigen Zuschreibungen. Gerade dieser Widerstand gegen Klarheit hat sich als produktiv erwiesen: Er fordert dazu auf, etablierte narratologische Kategorien zu hinterfragen und neue Lektüreverfahren zu erproben. Ausgangspunkt der vorliegenden Studie war das Anliegen, herauszufinden, wie weibliche* Homosexualität beziehungsweise Queerness in literarischen Texten der 1950er und 1960er Jahre verhandelt wird – in einer Zeit, in der Homosexualität gesellschaftlich marginalisiert und literarisch kaum explizit thematisiert wurde. Genauer standen im Zentrum der Analyse drei miteinander verschränkte Fragen: Wie wird weibliche* Homosexualität beziehungsweise Queerness in den ausgewählten Erzähltexten konstituiert? Welche narratologischen Strategien treten dabei in den Vordergrund? Und auf welche Weise erzählen diese Texte Coming-out? Dabei wurde von der These ausgegangen, dass literarische Konfigurationen weiblicher* Queerness in besonderer Weise durch narrative Akte strukturiert sind – Queerness im restriktiven Klima der 1950er und 1960er Jahre also weniger über explizite Inhalte der diegetischen Ebene, als eher über spezifische Erzähltechniken und strukturelle Verfahren sichtbar wird. Im Speziellen wurde angenommen, dass über Funktionalisierungen und Semantisierungen ein Verweiszusammenhang erzeugt wird, welcher es ermöglicht, von queeren Verhältnissen abseits eindeutiger, linearer Strukturen zu erzählen.

Methodisch ist die Studie in der queer narratology verankert, deren Perspektivierung es erlaubt, strukturelle, diegetische wie rhetorische und semantische Ebenen literarischer Texte gleichermaßen in den Blick zu nehmen. Dies ermöglichte es, das Forschungsinteresse bezüglich der Verhandlung weiblicher* Queerness und Coming-out umfassend nachzuvollziehen. Dabei standen weniger die Identifizierbarkeit expliziter Inhalte als vielmehr Erzähltechniken und semantische Verschiebungen im Vordergrund, durch die Queerness in der Textstruktur hervorgebracht wird. Der queer-narratologische Zugang erlaubt es, Erzähltechnik und Form als Bedeutungsträger beziehungsweise Inhalt zu lesen – und damit literarische Konfigurationen von Queerness jenseits expliziter Thematisierung sichtbar zu machen. Gerade angesichts der codierten, fragmentierten oder indirekten Konzeptionen homosexuellen beziehungsweise queeren Begehrens in den Texten der 1950er und 1960er Jahre erwies sich die Methode als besonders aufschlussreich.

7.1 Das Modell des brüchigen inneren Coming-out

Anhand der exemplarischen Analysen der Erzähltexte von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann, Gabriele Wohmann und Barbara Frischmuth ließ sich mit dem gewählten methodischen Zugriff zeigen, dass queeres Begehren nicht über explizite Bekenntnisse oder stabile Identitätszuweisungen funktioniert, sondern vielmehr über Strategien von Indirektheit, Fragmentierung, Verschlüsselung und Ambivalenz – wobei Erzähltechniken selbst zum Bedeutungsträger werden. Im Zuge der Untersuchungen hat sich das queer-narratologische Modell eines *brüchigen inneren Coming-out* als zentrale analytische Kategorie herauskristallisiert, eine Alternative zur klassisch-narratologischen Coming-out Story, welche auf linearen Fortschritt, Eindeutigkeit und Sichtbarkeit ausgerichtet ist. Brüchig ist dabei doppelt zu verstehen: Einerseits verweist es auf den inneren Coming-out-Prozess als uneindeutige, widersprüchliche, chiffrierte Bewegung. Andererseits bezieht es sich auf die Erzähltechniken, die diese Brüchigkeit auf struktureller Ebene erzeugen beziehungsweise verstärken: Narratologische Kategorien wie Figur, Figurenkonstellation, Raum, aber auch Zeit oder Stimme fungieren nicht nur als Strukturmomente der Erzählung, sondern wirken über eine spezifische Verfasstheit, die diese Kategorien selbst brüchig erscheinen lassen, auch als Bedeutungsträger in der Generierung von Queerness.

Die konkrete textuelle Umsetzung des Erzählverfahrens lässt sich als Modell beschreiben: Es entsteht durch die Verschränkung narratologischer Ebenen (wie Figur und Figurenkonstellation, Raum, Zeit) in Verbindung mit diegetischen und rhetorischen Strategien. Dieses Gefüge generiert ein beständiges Changieren zwischen Heteronormativität und Queer und treibt so aktiv Ambivalenzen hervor – insbesondere bezüglich der sexuality der Protagonistinnen*. Die Texte produzieren in diesem Zusammenspiel keine linearen, identitätsstabilisierenden Coming-out Stories, sondern präsentieren Varianten innerer Aushandlungsprozesse (oder schlaglichtartige Einblicke, wie im Fall von Frischmuth), die uneindeutig, widersprüchlich und chiffriert bleiben.

In der Folge unterscheide ich anhand der exemplarischen Untersuchung der Erzähltexte vier spezifische Varianten des brüchigen inneren Coming-out, die sich entlang zentraler Kategorien wie Zeit, Raum, gender oder Stimme profilieren. Diese dienen weniger der festen, klar abgrenzbaren Typisierung, als vielmehr der analytischen beziehungsweise heuristischen Fokussierung auf unterschiedliche strukturelle Schwerpunkte.

In Marlen Haushofers *Eine Handvoll Leben* (1955) tritt das Modell des brüchigen inneren Coming-out in einer Variante hervor, in der Zeitlichkeit eine zentrale Rolle spielt: Die sexuality

der Protagonistin bleibt vor allem durch die Verzahnung von Freiheitsstreben der Hauptfigur und deren Fragmentierung, von der hetero- und homosexueller Dreierkonstellation, der Verletzung heteronormativ gebundener Räume sowie dem Gleiten in der Zeit in andauernder Schweben – ein zeitlich brüchiges inneres Coming-out. Das Coming-out erscheint hier nicht als Moment der Selbstfindung, sondern als lebenslanger innerer Aushandlungsprozess, der die gesamte Biografie durchzieht.

Bezüglich Ingeborg Bachmanns *Ein Schritt nach Gomorrha* (1961) zeigt sich das Modell in einer Ausprägung, in der Raum zur maßgeblichen Kategorie wird: Über die Verschränkung von Doppelbezogenheit der Protagonistin* auf Mara und Franz, Gestik der Hände, Beziehungsbiografie mit homo- und heterosexuellen Erlebnissen sowie von realitätsbezogenem und innerem – oder gequeertem – Raum bleibt die sexuality der Hauptfigur unbestimmt. Der zuvorderst innere Prozess führt nicht zu einer gefestigten Subjektivität, sondern mündet in einen erzählerisch und strukturell offen gehaltenen Möglichkeitsraum.

In Gabriele Wohmanns *Eine großartige Eroberung* (1964) tritt das brüchige innere Coming-out in einer Variation hervor, die wesentlich durch den spezifischen Einsatz von gender geprägt ist. Vor allem das Zusammenspiel von Relativierungsgestus der Hauptfigur, Reptil-Motiv und der damit verbundenen widersprüchlichen gender-Performanz, der durch die Figurenkonstellation erzeugten, narrativen Revision von Tillis heterosexuellem Begehren sowie der heteronormativen Raumstrukturierung, welche symbolische Codierung fordert, hält die sexuality der Hauptfigur uneindeutig. Ein brüchiges inneres Coming-out entsteht.

Bei Barbara Frischmuths *Die Klosterschule* (1968) manifestiert sich eine Ausprägung, in der die Kategorie Stimme hervorsteht: Die Verbindung von Anonymisierungsbestrebungen der Protagonistin und ihren Erweiterungsabsichten von sexuality, Fragmentierung der Figur durch beispielsweise ambivalente Sprecherinnenschaft, Nebenfiguren als Komplizinnen und codierende Instanzen sowie Naturräume als symbolische wie diegetische Möglichkeitsräume für queere Intimität, hält die sexuality der Protagonistin uneindeutig. Die inneren Vorgänge gestalten sich dabei nicht als linearer, abgeschlossener Prozess, sondern als schlaglichtartige Bewegungen zwischen Andeutung, Chiffrierung und Reflexion.

Diese vier exemplarisch herausgearbeiteten Varianten des brüchigen inneren Coming-out zeigen, wie unterschiedlich die literarische Verhandlung von weiblicher* Queerness in der untersuchten zeitlichen Periode ausfallen kann. Allen Texten gemeinsam ist, dass sie neue Einblicke in die Funktionslogik von Coming-out gewähren: Coming-out in den respektiven Literaturen erscheint weniger als Schritt aus dem Versteck/*closet* denn als Übergang in einen Zustand produktiver Unbestimmtheit.

7.2 Übergreifende Strukturen und Merkmale der Verhandlung weiblicher* Queerness

Über die vier Variationen hinaus lassen sich aus den analysierten Texten weitere übergreifende Tendenzen und Verfahren ablesen, mit denen weibliche* Queerness in der Literatur der 1950er und 1960er Jahre verhandelt wird. So ist die sexuality der Protagonistinnen* in allen Texten als unentscheidbar und nicht festgelegt präsentiert. Diese queere sexuality ist nicht nur inhaltlich angelegt, sondern reflektiert sich auch immer über die Fragmentierung der Hauptfigur. Beispielsweise tritt wiederkehrend Inkongruenz zwischen Denken, Reden und Handeln auf – ein Muster, das etwa bei Haushofer im Zeichen der Zwiespältigkeit oder bei Wohmann im Zeichen des Relativierungsgestus inszeniert ist. Eine weitere Fragmentierungsstrategie funktioniert über Körper, die zerfallen; in besonderer Weise bei Haushofer und Frischmuth während des Blickens in einen Spiegel. Eine weitere Strategie betrifft den Einsatz von Stimme: Insbesondere bei Frischmuth wird durch die Unentscheidbarkeit von Sprechinstanzen ambivalente Sprecherinnenschaft erzeugt. Die Selbstcharakterisierung der Hauptfiguren betont dabei deren Fragmentierung und Inkohärenzen.

Die Darstellung des Körpers ist in den untersuchten Texten reduziert – und das, obwohl Sexualität ein zentrales Thema der Erzählungen darstellt. Wenn Körper doch konturiert sind, dann immer auch funktionalisiert auf sexuality. Zu nennen sind hier beispielsweise die Unmöglichkeit zu Berührungen bei Haushofer, die Intimität-entlarvende Sprache der Hände bei Bachmann, der Reptil-Vergleich beziehungsweise das Revisionsmotiv bei Wohmann oder bei Frischmuth das binäre Körperkonzept.

Immer ist die Hauptfigur auch (implizite) Kritikerin* von binärer Geschlechterordnung. Über aktive Reflexion, Verweigerung oder Subversion normativer Zuschreibungen wird der sozialkritische Impetus der Texte deutlich, der sich gegen patriarchale Machtverhältnisse und Normativität einer zweigeschlechtlichen Ordnung richtet. Damit wird queere Erfahrung nicht nur als individuelle, innere Bewegung verhandelt, sondern auch als Sozialkritik an bestehenden Geschlechternormen inszeniert.

Ein weiteres auffälliges Strukturmerkmal betrifft die Fremdcharakterisierung der Hauptfiguren: Auf Ebene der erzählten Welt fehlt eine intersubjektive Perspektive weitgehend oder bleibt stark reduziert. Wo sie installiert ist, richtet sie sich auf die sexuality der Protagonistin* und wird von einer Nebenfigur mit partikularer Perspektive geleistet – Mara (Bachmann), Pullmann (Wohmann), Margot (Frischmuth) streben jeweils eine homosexuelle Verbindung mit den Protagonistinnen* an. Der Blick von außen auf die queeren Figuren ist damit ein parteiischer.

Eine weitere zentrale Strukturierung betrifft die Figurenkonstellation: Die Protagonistinnen* sind stets zwischen hetero- und homosexuellen Nebenfiguren situiert – mitunter retrospektiv in Form biografischer Analepsen (etwa bei Haushofer oder Bachmann). Damit wird eine Doppelbezogenheit installiert, die die innere Uneindeutigkeit auf Beziehungsebene spiegelt. Im Fall von Haushofer zeigt sich dies besonders prominent über das Queering der beiden Dreier-Konstellationen, welches die Beziehung zwischen Elisabeth und Käthe betont. Zudem wird in allen Erzählungen eine Nebenfigur aufgerufen, die ein äußeres Coming-out der Hauptfiguren provoziert: Bei Haushofer ist es Margot beim großen Streit der Schülerinnen – eine eskalierende Auseinandersetzung um Elisabeths Bekenntnis; bei Bachmann der Barbesucher, dessen Bemerkung eine Erwiderung erfordern würde; bei Wohmann ist es Strontis Frage nach Tillis Begleitung; und bei Frischmuth schließlich konfrontiert Schwester Theodora, die die Schülerinnen konkret nach ihrer ‚Veranlagung‘ befragt. Diese Provokationen laufen jedoch ins Leere beziehungsweise erzeugen eine Replik in Form eines inneren Coming-out-Markers. Gerade diese Leerstelle – das Ausbleiben eines expliziten äußeren Coming-out – legitimiert und rechtfertigt den hier gewählten Fokus auf Bewegungen des Verbergens und Offenbarens von Begehren. Die Erzähltexte schreiben sich damit auf Diegese-Ebene in Diskurse des Zeigens und Versteckens, also von Coming-out, ein. In ihrer auffälligen Umgehung oder Verschiebung des äußeren Coming-out verweisen sie geradezu auf eine Analyse der Erzählstrukturen von Sichtbarmachung, Codierung und Verstecken – und machen die Anwendung eines erweiterten Coming-out-Konzepts nicht nur sinnvoll, sondern notwendig.

Ein weiteres verbindendes Merkmal ist die Einbettung von Verstecken von queerem Begehren in eine metasprachliche Reflexion: Die Erzählungen thematisieren Limitationen von Sprache auch im Kontext der Darstellung von Homosexualität. Bei Haushofer äußert sich dies in Elisabeths expliziter Kritik an der hegemonialen Männersprache sowie im großen Streit mit den Schülerinnen, in dem deutlich wird, dass für homosexuelles Begehren Sprache nicht einfach zu Verfügung steht. Auch bei Bachmann steht mit Charlottes Theorie binärer und misogyn geprägter Sprache sowie den ausschließlich pathologischen Begriffen für homosexuelles Begehren eine grundsätzliche Sprachskepsis im Vordergrund. Wohmanns Protagonistin* Tilli wiederum artikuliert ihr Begehren mit einem sprachlichen Relativierungsgestus, der Uneindeutigkeit generiert. Und bei Frischmuth fungiert Sprache explizit als Erziehungs- respektive Disziplinierungsinstrument – eine Sprache, die heteronormative Ordnung reproduziert.

Ein weiteres gemeinsames Moment bezieht sich auf die Verarbeitung eines zentralen Motivs lesbischer Literatur: dem Verhältnis von Lehrerin und Schülerin. In allen drei Texten, die

Adoleszenz behandeln (Haushofer, Bachmann, Frischmuth), wird dieses Motiv aufgegriffen – in jeweils spezifischer Weise verarbeitet und in die Logiken der jeweiligen Erzählwelten überführt. Die Texte eignen sich das tradierte Motiv an, stellen es in den Dienst der Darstellung von ambivalenter weiblicher* sexuality und schreiben sich so gleichzeitig in die lesbische Literaturtradition ein. Bei Haushofer ist das Verhältnis zwischen Elisabeth und Dr. Elvira K. mit dem spezifischen Motiv des Freiheitsstrebens überformt, sodass die Beziehung zugleich als Spiegel innerer Ambivalenz erscheint. Bei Bachmann taucht die Erinnerung an den Kuss mit der Geschichtslehrerin als eindruckliche Erinnerung auf – ein Moment, das weniger der Initiation, als vielmehr dem Erlernen von Verstecken von lesbischem Begehren dient. Bei Frischmuth wiederum erscheint Schwester Theodora zunächst als beobachtende Instanz – beziehungsweise Spannerin –, bevor sie in die Funktion einer Hüterin der normativen Ordnung überführt wird und das homosexuelle Kuss-Spiel unterbindet. Damit verschiebt sich die Funktion der Lehrerin innerhalb des Motivs lesbischer Literatur von einer potenziellen Ermöglichungsfigur homosexuellen Begehrens hin zu einer Instanz der normativen Regulierung. In allen Texten wird das Motiv nicht affirmativ eingesetzt, sondern gebrochen und funktionalisiert – als Teil eines umfassenderen Erzählszusammenhangs von weiblicher* Queerness.

In Bezug auf die Behandlung weiblicher* Queerness bildet auch eine spezifische Raumstrukturierung ein gemeinsames Merkmal der untersuchten Texte. Die Raumstrukturierung ist dabei hochgradig codiert und symbolisch: Entlang privater und öffentlicher Räume sowie innerer und realitätsbezogener Räume entwerfen die Erzählungen Topografien von Verstecken und Zeigen. Der private Raum ermöglicht dabei Homosexualität, etwa durch erinnerungsstimulierende Rückzugsorte wie das Fremdenzimmer bei Haushofer, das demolierte Wohnzimmer als Zerstörung heteronormativer Codierung bei Bachmann, die Intimität der eigenen Wohnung bei Wohmann oder private Naturräume wie die Buchenlaube beziehungsweise das Versteck bei Frischmuth. Diese privaten Orte bilden geschützte Möglichkeiten, in denen nicht-normatives Begehren einen Raum bekommt. Neben den privaten Räumen bieten auch innere Räume Freiräume jenseits normativer Strukturierungen. Zu nennen sind hier beispielsweise die Zwischenreiche bei Haushofer, das Totenzimmer bei Bachmann oder der Traum-Raum bei Frischmuth. Besonders hervorzuheben ist die queere Raumkonfiguration bei Bachmann, die zwischen Realitätsbezogenem und Imaginärem situiert ist und so einen Ort jenseits normativer Raumkonzepte für Homosexualität konstituiert.

7.3 Einordnung der Befunde in den Forschungskontext

Die vorliegende Studie positioniert sich im Schnittfeld von queerer Literaturwissenschaft, queer-narratology und kulturwissenschaftlicher Coming-out-Forschung. Literaturwissenschaftliche Arbeiten im Kontext der Queer Studies und feministisch literaturwissenschaftliche Arbeiten fokussieren bislang vor allem Coming-out-Darstellungen, die auf explizite Sichtbarkeit und Eindeutigkeit zielen. In der Literatur der 1950er und 1960er Jahre hingegen wird weibliche* Queerness als fragmentiert, chiffriert und ambivalent inszeniert. Diese weniger eindeutigen Darstellungsformen wurden bislang kaum systematisch untersucht. Insbesondere fehlt es an einer literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit inneren, nicht-linear verlaufenden Coming-out-Prozessen jenseits expliziter Offenbarung.

Ein methodisch-theoretischer Beitrag der vorliegenden Studie liegt in der Entwicklung und Anwendung des analytischen Modells des *brüchigen inneren Coming-out*. Dieses Konzept erlaubt es, Ambivalenz, Fragmentierung und Unentscheidbarkeit in der literarischen Verhandlung von weiblicher* Queerness sichtbar zu machen. Insbesondere durch die Analyse von Erzählstrukturen als Bedeutungsträger wird dabei das queere Potenzial der Texte herausgearbeitet. Das Modell des brüchigen inneren Coming-out stellt eine Erweiterung narratologischer Perspektiven auf Coming-out dar, indem es die klassisch-narratologische Coming-out Story ergänzt. Coming-out ist damit in der Erzählforschung nicht mehr nur vor allem über die diegetische Ebene konzeptualisiert, sondern als Form verstehbar, die sich über die Verschränkung narratologischer Ebenen mit diegetischen und rhetorischen Strukturen erschließt.

Zugleich eröffnet das Modell eine neue Konzeption im Register queer-narratologischer Formbetrachtungen. So legt die Studie den Schwerpunkt weniger auf das biografische Coming-out oder dessen Verankerung in einer sozialen Wirklichkeit; stattdessen wird Coming-out als literarische Form und erzähltechnisches Verfahren betrachtet. Dadurch eröffnet sie einen Einblick in ästhetische Verfahrensweisen von Coming-out in literarischen Texten. Zugleich bietet die Studie eine epistemologische Einsicht in die literarische Konstitution weiblicher* Queerness, indem sie Erzählstrukturen als Bedeutungsträger und Orte von Ambivalenz beziehungsweise uneindeutigem Wissen lesbar macht. Darüber hinaus eröffnet die Studie neue Perspektiven auf die Funktion von Literatur als Diskurs- und Möglichkeitsraum für queere Subjektivität. Literatur wird dabei als ein Ort sichtbar, an dem Erfahrungen nicht nur gespiegelt, validiert und konserviert, sondern auch hervorgebracht werden – als ein Medium, das nicht-normative Begehrensformen sichtbar macht und ihnen einen ästhetischen Ausdruck verleiht.

Weiter unterstützt das untersuchte literarische Material eine Konzeption von sexuality, die – etwa im Anschluss an Butlers Kritik an der heteronormativen sex-gender-sexuality-Matrix – nicht als stabile, kohärente Identität erscheint, sondern als nicht vollständig intelligible, brüchige. In ihren Darstellungen von fragmentierten, ambivalenten Begehrensformen lassen sich die Texte dabei vorsichtig als ästhetische Vorwegnahmen jener Denkfiguren verstehen, die ab den 1980er Jahren dann im Rahmen der Queer Theory auch theoretisch ausformuliert wurden. Sexuality wird in ihnen nicht als naturgegebene, essentialistische Kategorie beschrieben, sondern als konstruiert und mitunter fluide, uneindeutig und damit als potenzielle Störung der heteronormativen Ordnung.

Zudem stellt die vorliegende Studie eine erste systematische Anwendung queer-narratologischer Perspektiven auf deutschsprachige Literatur dar und zeigt deren analytische Produktivität. Sie leistet damit zugleich einen Beitrag zur Etablierung des Ansatzes, indem sie grundlegende Annahmen, theoretische Bezüge und methodische Gemeinsamkeiten queer-narratologischer Untersuchungen herausarbeitet, die Genese der queer-narratology nachzeichnet und den bisherigen Forschungsstand vertieft darstellt. So schärft die Studie das methodische Profil queer-narratologischer Analysen und stärkt die Anschlussfähigkeit des Ansatzes. Darüber hinaus trägt sie zum internationalen Theorie- und Methodenaustausch bei, indem sie den bislang vorwiegend im angloamerikanischen Raum vertretenen Ansatz der queer narratology im deutschsprachigen Forschungskontext einführt und weiterentwickelt.

Literaturgeschichtlich leistet die Studie einen Beitrag zur Sichtbarmachung ambivalenten weiblichen* Begehrens. Durch die konkreten Textanalysen rückt sie Erzählungen in den Fokus, die bislang nur wenig oder nicht im Kontext weiblicher* Queerness betrachtet wurden. Auf diese Weise eröffnet die Studie ein tieferes Verständnis für die komplexe literarische Verhandlung weiblicher* Queerness in einer Zeit starker gesellschaftlicher Repression. Die queere Literaturgeschichtsschreibung bezüglich der 1950er und 1960er Jahren ist bislang maßgeblich vom Forschungsbefund feministischer Literaturwissenschaft geprägt, demzufolge weibliches Coming-out aufgrund massiver gesellschaftspolitischer Diskriminierung jener Zeit kaum möglich war. Der Zusammenhang zwischen sozialer Unterdrückung und eingeschränkter literarischer Darstellung wird an dieser Stelle nicht in Frage gestellt – doch muss aus queer-narratologischer Perspektive die Konsequenz daraus neu formuliert werden: Die literarischen Texte der 1950er und 1960er Jahre werden als spezifische Verhandlungen weiblicher* Queerness lesbar – und zwar in der Form des brüchigen inneren Coming-out. Durch diesen Zugriff werden die Texte anders und pointierter für eine queere Literaturgeschichte verfügbar

gemacht. Unter queer-narratologischer Perspektive erzählen sie weniger von weiblichen* Figuren, die gleichgeschlechtliche Erfahrungen (in Adoleszenzphasen) erproben, um sich schließlich in heterosexuelle Schablonen einzupassen – eine zugespitzte Paraphrase feministischer Lesarten. Vielmehr lassen sie sich als Artikulationen genuin queeren Begehrens verstehen: als literarische Konstitution von ambivalentem, fluidem und nicht festlegbarem Begehren. Damit revidiert die Studie zentrale Deutungen der feministischen Forschung und erweitert die literaturgeschichtliche Perspektive um ein queer-narratologisches Moment.

7.4 Reflexionen zu Theorie und Methode der Studie

Die im Rahmen der Untersuchung getroffenen theoretisch-methodischen Entscheidungen lassen sowohl Erkenntnispotenziale als auch Limitationen erkennen. Besonders die queer-narratologische Perspektive erwies sich dabei als äußerst produktiv: Sie fungiert als ein Prisma, durch das sich die literarischen Texte in ihrer Ambivalenz und Uneindeutigkeit analytisch aufschließen lassen. Zugleich muss jedoch betont werden, dass literarische Texte stets komplexer sind als jede einzelne theoretische Perspektive, sie lassen sich damit nie vollständig mit einem Zugriff beziehungsweise einer Brille lesen – auch nicht durch die queer-narratologische. Diese Einsicht markiert eine zentrale methodische Haltung der Studie: Theorie dient hier nicht der Eindeutigkeit, sondern dem Sichtbarmachen von Bedeutungsüberschuss, Spannung und Uneindeutigkeit.

Die Analysen bestätigen zudem die zentrale These, dass narrative Akte maßgeblich an der Konstitution weiblicher* Queerness beteiligt sind. Die literarische Verhandlung von sexuality vollzieht sich insbesondere auch auf der Ebene der Form. Eine ausschließliche Betrachtung der Diegese greift daher zu kurz, da sie jene Unbestimmtheitsmomente verfehlt, in denen sich queeres Begehren gerade über formale Strukturen manifestiert. In diesem Sinne ist Form nicht nur Bedeutungsträger für Queerness – oder wie Lanser bezüglich ihrer queer-narratologischen Konzeption von *sapphic voices* schreibt: „form is effectively the outing of content“⁵⁸⁴ – vielmehr fungiert sie hier buchstäblich als Coming-out des (inneren brüchigen) Coming-out. Zudem besteht eine besondere Stärke des queer-narratologischen Ansatzes darin, nicht mit vorgefertigten Konzepten an die Texte heranzutreten. Statt die Erzähltexte durch eine bestehende analytische Schablone zu lesen, werden Prärequisiten im Umgang mit dem literarischen Material überprüft und gegebenenfalls adaptiert. In diesem wechselseitigen

⁵⁸⁴ Lanser 2015, S. 37.

Prozess entstehen neue Zugänge und Werkzeuge, die die Texte auf andere, bisher übersehene Weise zugänglich machen.

Im Rahmen dieser methodischen Anlage wurde das Modell des brüchigen inneren Coming-out entwickelt, das sich als besonders produktiv erwiesen hat, ambivalente und uneindeutige Darstellungen weiblicher* Queerness zu erfassen. Auch die Anwendung queer-narratologischer Perspektiven auf deutschsprachige Literatur zeigt, dass sich der bislang primär im angloamerikanischen Raum entwickelte Ansatz gewinnbringend übertragen und weiterentwickeln lässt.

Einen letzten Aspekt betrifft die Entwicklung und Anwendung der Kategorie des *narratologischen Coming-out*, die sich im Verlauf der Studie als sinnvolle heuristische Begriffsdifferenzierung erwiesen hat. Die bewusste Verschiebung des Coming-out-Begriffs aus dem sozialpsychologischen Kontext in den Kontext von Literatur, beziehungsweise für die Analyse fiktionaler Texte zu markieren, ist sinnvoll. Denn die untersuchten Texte zeigen vielfach, dass die Trennung von äußerem Coming-out (Bekanntmachung) und innerem Coming-out (Bewusstwerdung) durch die spezifische kommunikative Verfasstheit literarischer Texte unterlaufen wird: Fiktionale Erzähltexte benötigen kein äußeres Coming-out, um Queerness zu artikulieren – das innere Coming-out wird zum Bekanntmachungsmoment. In diesem Sinne stellt das Konzept des narratologischen Coming-out ein differenziertes begriffliches Instrumentarium zur Analyse von Coming-out-Strukturen in Erzähltexten bereit. Zugleich bleibt diese Terminologie eine heuristische: Sie lässt sich nicht schematisch auf die Erzählungen anwenden, sondern dient vielmehr dazu, einschlägige Text-Tendenzen und -Spezifika lesbar zu machen.

Übergreifend gilt es jedoch zu bedenken, dass der Einsatz von Queerness als analytischem Schlüssel stets auch die Gefahr birgt, Uneindeutigkeit zu stark als intentionales Verfahren zu markieren. Diese Spannung lässt sich nicht vollständig auflösen. Gleichzeitig eröffnet die Anwendung queer-narratologischer Perspektiven einen neuen Zugriff auf literarische Texte, der sich von klassischer Repräsentationslogik löst und stattdessen die formale Struktur in den Fokus rückt. Dabei wird das Coming-out als eine Form sichtbar, die besonders über die Verschränkung von verschiedenen narratologischen Ebenen entsteht.

7.5 Ausblick

Im Anschluss an die vorliegende Untersuchung lassen sich verschiedene weiterführende Anschlussfragen und Perspektiven formulieren, die zur Weiterentwicklung des Modells sowie

zur Ausweitung des queer-narratologischen Ansatzes beitragen können. Zum einen bietet sich eine Übertragung der Analysen auf andere Zeiträume, literarische Gattungen und Medien an. Inwiefern das Modell des brüchigen inneren Coming-out beispielsweise für die Texte ab den 1970ern anwendbar ist oder für dramatische Texte oder Film adaptierbar ist, wäre eine vielversprechende Fragestellung. Zum anderen ist eine Modifikation des Untersuchungsgegenstandes im Hinblick auf gender denkbar: Die Studie orientiert sich am Befund der feministischen Literaturwissenschaft und fokussiert weibliche* Queerness – welche Strukturen weisen Texte zu männlicher* Queerness auf? Zeigen sich signifikante Unterschiede? Worin bestehen die Gemeinsamkeiten?

Über die Auseinandersetzung mit dem Modell hinaus bleibt eine umfassende queer-narratologische Figurenkonzeption ein Desiderat. Zwar erweist sich die in dieser Studie entwickelte Begriffsarbeit als hilfreich, um praktisch eine queer-narratologische Figurenanalyse anzuleiten, doch wurde keine umfassende theoretische Konzeption von Figur im queer-narratologischen Sinne erarbeitet. Gerade eine Rekonzeptualisierung in diesem Sinne erscheint besonders aussichtsreich, da Figur als narratologisches Konzept die heuristische Trennung zwischen dem Wie der Darstellung und dem Was unterläuft.

Schließlich könnte im Anschluss an Lansers Aufruf zu stärkerem narratologischem Bezug in intersektionalen Arbeiten⁵⁸⁵ ein bislang ausstehender Forschungsbeitrag mit normativer Komponente impulsgebend sein. Denkbar wäre etwa die Unterscheidung zwischen *konkreter* und *erweiterter* queer narratology. Eine solche begriffliche Differenzierung könnte dazu beitragen, Arbeiten mit dezidiert narratologischem Fokus von solchen mit randständigem Bezug abzugrenzen. Damit ließe sich weitere analytische Schärfe in das noch junge und heterogene Forschungsfeld eintragen. Zugleich eröffnet diese Unterscheidung neue Möglichkeiten der Einschreibung von Beiträgen in das Forschungsfeld im Sinne einer erleichterten Verortung und Anknüpfbarkeit.

Übergeordnet konnten die Analysen zeigen, dass Coming-out in Erzähltexten nicht nur auf inhaltlicher Ebene verhandelt wird, sondern sich vor allem über die formale Struktur einschreibt. Das soziale Phänomen wird als formale Struktur lesbar. So rückt die Studie Coming-out jenseits der klassisch-narratologischen Coming-out Story in den Fokus. Gerade darin liegt das Potenzial der queer-narratologischen Perspektive: Sie macht sichtbar, dass literarische Texte Coming-out nicht nur abbilden, sondern eine eigene Form von Coming-out hervorbringen.

⁵⁸⁵ Vgl. Lanser 2015, S. 24.

Bibliografie

Primärliteratur

Bachmann, Ingeborg: Ein Schritt nach Gomorrha. In: Rita Svandrlik (Hrsg.) unter Mitarbeit von Silvia Bengesser und Hans Höller: Das dreißigste Jahr. Erzählungen. Berlin u. a.: Suhrkamp 2020 (Werke und Briefe. Salzburger Bachmann Edition), S. 123-151.

Frischmuth, Barbara: Die Klosterschule. St. Pölten u. a.: Residenz Verlag 2004 [1978].

Haushofer, Marlen: Eine Handvoll Leben. In: Konstanze Fliedl (Hrsg.): Marlen Haushofer. Eine Handvoll Leben. Roman. Berlin: Claassen 2023 [1955] (Die gesammelten Romane und Erzählungen/ Marlen Haushofer, Bd. 1).

Wohmann, Gabriele: Eine großartige Eroberung. In: Reinhold Siegrist (Hrsg.): Erzählungen. Ebenhausen bei München: Langewiesche-Brandt 1966, S. 41-66.

Sekundärliteratur

Achberger, Karen: Bachmann und die Bibel. »Ein Schritt nach Gomorrha« als weibliche Schöpfungsgeschichte. In: Hans Höller (Hrsg.): Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks. Wien u. a.: Löcker 1982, S. 97-110.

Ahmed, Sara: Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others. Durham, N.C. u. a.: Duke University Press 2006.

Alber, Jan und Monika Fludernik: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): Postclassical Narratology. Approaches and Analyses. Columbus: Ohio State University Press 2010, S. 1-31.

Allrath, Gaby und Marion Gymnich: Feministische Narratologie. In: Ansgar Nünning und Vera Nünning (Hrsg.): Neue Ansätze der Erzähltheorie. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002 (WVT – Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, Bd. 4), S. 35-72.

Allrath, Gaby und Marion Gymnich: Neue Entwicklungen in der gender-orientierten Erzähltheorie. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hrsg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart Weimar: J.B. Metzler 2004 (Sammlung Metzler, Bd. 344), S. 33-48.

Amimo, Maureen: Travel and the Framing of Multiplicities in Damon Galgut's »In a Strange Room«. In: Current Writing. Text and Reception in Southern Africa. 33 (2021), H. 2, S. 123-132.

- Amin, Kadji: Genealogies of Queer Theory. In: Siobhan B. Somerville (Hrsg.): The Cambridge Companion to Queer Studies. Cambridge, UK: Cambridge University Press 2020 (Cambridge Companions to Literature and Classics), S. 17–29.
- Assmann, Aleida und Jan Assmann (Hrsg.): Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. München: W. Fink 1987.
- Babka, Anna: Mit Medusa lachen. Schreibweisen kultureller und sexueller Differenz bei Barbara Frischmuth. In: Dies., Silvana Cimenti und Peter Clar (Hrsg.): »Ich schreibe also bin ich«. Schreibweisen bei Barbara Frischmuth. Wien: Sonderzahl 2019, S. 155–168.
- Babka, Anna u. a. (Hrsg.): Und die Wolken fallen fast aus allen Wolken. Kindheit in der Literatur von Barbara Frischmuth. Wien: Sonderzahl 2024.
- Babka, Anna und Gerald Posselt: Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie. Wien: Facultas 2016.
- Babka, Anna, Marlen Bidwell-Steiner und Wolfgang Müller-Funk: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016, S. 7–18.
- Babka, Anna und Peter Clar (Hrsg.): Im Liegen ist der Horizont immer so weit weg. Grenzüberschreitungen bei Barbara Frischmuth. Wien: Sonderzahl 2016.
- Babka, Anna, Silvana Cimenti und Peter Clar (Hrsg.): »Ich schreibe also bin ich«. Schreibweisen bei Barbara Frischmuth. Wien: Sonderzahl 2019.
- Babka, Anna und Susann Hochreiter (Hrsg.): Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen. Göttingen: V&R Unipress 2008.
- Bachtin, Michail M.: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Frankfurt a. M.: Fischer 1989 [1975].
- Bauer, Karin: That Obscure Object of Desire. Fantasy and Disaster in Ingeborg Bachmann's »A Step Towards Gomorrha« In: Christoph Lorey u. a. (Hrsg.): Queering the Canon. Defying Sights in German Literature and Culture. Columbia, SC: Camden House 1998 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 222–233.
- Beljan, Magdalena: Rosa Zeiten? Eine Geschichte der Subjektivierung männlicher Homosexualität in den 1970er und 1980er Jahren der BRD. Bielefeld: Transcript 2014 (Literalität und Liminalität, Bd. 21).
- Bell, Matthew: Queer Theory. In: David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan (Hrsg.): Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London: Routledge, Taylor & Francis Group 2010.
- Berlant, Lauren und Michael Warner: Sex in Public. In: Critical Inquiry 24 (1998), H. 2, S. 547–566.

- Berlant, Lauren und Michael Warner: Sex in Public. In: Donald E. Hall und Annemarie Jagose (Hrsg.): The Routledge Queer Studies Reader. London: Routledge 2013 (Routledge Literature Readers), S. 165-179.
- Biebuyck, Benjamin: Weiblichkeit und Oppressivität. Drei Frauentypen in der Erzählprosa Gabriele Wohmanns. In: Bart Philipsen, Clemens Ruthner, Daniel de Vin (Hrsg.): Was bleibt? Ex-Territorialisierung in der deutschsprachigen Prosa seit 1945. Tübingen u. a.: A. Franke 2000, S. 133-152.
- Blödorn, Andreas: Stimme, Name, Geschlecht: Narratologische Aspekte eines »Queer Reading« von Christoph Martin Wielands »Novelle ohne Titel« (1803/05). In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 48 (2023), H. 2, S. 332-355.
- Blumer, Arnold: Kulturelle Fremde in der Frauenliteratur am Beispiel von Barbara Frischmuths Die Klosterschule. In: Manfred Jürgensen (Hrsg.): Frauenliteratur. Autorinnen, Perspektiven, Konzepte. Bern u. a.: Peter Lang 1983, S. 181-195.
- Booth, Alison (Hrsg.): Famous Last Words. Changes in Gender and Narrative Closure. Charlottesville: University of Virginia Press 1993.
- Bradway, Teagan: Sexual Disorientation. Queer Narratology and Affect Plots in New Narrative. In: Textual Practice 35 (2021), H. 8, S. 1299-1318.
- Bradway, Teagan: The Queerness of Character-Details. In: Modern Language Quarterly 84 (2023), H. 2, S. 207-238.
- Bradway, Teagan und Elizabeth Freeman (Hrsg.): Queer Kinship. Race, Belonging, Form. Durham: Duke University Press 2022.
- Branham, Kristi und Kelly L. Reames: Introduction. Navigating Women's Friendships in American Literature and Culture. In: Dies. (Hrsg.): Navigating Women's Friendships in American Literature and Culture. Cham: Palgrave Mcmillan 2023, S. 1-12.
- Buchholz, Laura: The Morphing Metaphor and the Question of Narrative Voice. In: Narrative 17 (2009), H. 2, S. 200-219.
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Übers. v. Katharina Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991 [engl. 1990] (Edition Suhrkamp, Bd. 1722).
- Butler, Judith: Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität. In: Sabine Hark (Hrsg.): Grenzen lesbischer Identitäten. Berlin: Querverlag 1996 [engl. 1991], S. 15-37.
- Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Übers. v. Karin Wördemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ¹⁰2019 [engl. 1993] (Edition Suhrkamp, Bd. 737).
- Butterfield, Charli: Made Up. A History of Identity and Gender Expression Through Makeup and Style. New York 2024.

- Capovilla, Andrea: »Dabei wäre es möglich gewesen, anders zu leben«. Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Marlen Haushofer. Texte und Kontexte. Berlin: Frank & Timme 2022a, S. 7-17.
- Capovilla, Andrea (Hrsg.): Marlen Haushofer. Texte und Kontexte. Berlin: Frank & Timme 2022b.
- Choluj, Bozena: Probleme mit dem Körper in der deutschen Literatur des 21. Jahrhunderts (Marlen Haushofer, Peter Handke). In: Nicholas Saul, Daniel Steuer, Frank Möbius u. a. (Hrsg.): Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 279-288.
- Claggett, Shalyn: The Human Problem. In: Robyn R. Warhol und Susan S. Lanser: Narrative Theory Unbound. Queer and Feminist Interventions. Columbus: The Ohio State University Press 2015, S. 353-360.
- Culpeter, Jonathan: Language and Characterisation. People in Plays and other Texts. Harlow: Longman 2001.
- Daviau, Donald G.: Neuere Entwicklungen in der modernen österreichischen Prosa. Die Werke von Barbara Frischmuth. In: Modern Austrian Literature 13 (1980), H. 1, S. 176-216.
- Dawson, Paul: The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction. Columbus: The Ohio State Press 2013.
- de Lauretis, Teresa: Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction. In: differences. A Journal of Feminist Cultural Studies. 3 (1991), H. 2, S. iv-xviii.
- Dinnen, Zara und Robyn R. Warhol: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): The Edinburgh Companion to Contemporary Narrative Theories. Edinburgh: Edinburgh University Press 2022 [2018], S. 1-13.
- Dommes, Grit: Prosa von Gabriele Wohmann. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2012 (Historisch-kritische Arbeiten zur Deutschsprachigen Literatur, Bd. 46).
- Edelman, Lee: No Future. Queer Theory and the Death Drive. Durham, NC u. a.: Duke University Press 2004.
- Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren 2014 [2008].
- Eidukevičienė, Rūta: Jenseits des Geschlechterkampfes. Traditionelle Aspekte des Frauenbildes in der Prosa von Marie Luise Kaschnitz, Gabriele Wohmann und Brigitte Kronauer. St. Ingberg: Röhrig Universitätsverlag 2003 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 80).
- Engel, Antke: Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus. Bielefeld: Transkript Verlag 2009.

- Fliedl, Konstanze: Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers. In: Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich. 35 (1986), S. 35-51.
- Fliedl, Konstanze: Nachwort. »ich glaube er hat gefallen«. In: Dies. (Hrsg.): Marlen Haushofer: Eine Handvoll Leben. Roman. Berlin: Claasen 2023 (Die gesammelten Romane und Erzählungen/ Marlen Haushofer, Bd. 1), S. 195-207.
- Fludernik, Monika: Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present. In: James Phelan und Peter J. Rabinowitz (Hrsg.): A Companion to Narrative Theory. Malden u. a.: Blackwell Publishing Ltd 2005, S. 36-59.
- Fludernik, Monika: Towards a »Natural« Narratology. New York: Routledge 1996.
- Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit. Bd. I: Der Wille zum Wissen. übers. v. Ulrich Raul u. Werner Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983 [frz. 1976].
- Frank, Caroline: Raum. In: Martin Huber und Wolf Schmid (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Erzählen. Berlin u. a.: De Gruyter 2018 (Grundthemen der Literaturwissenschaft), S. 352-361.
- Freeman, Elisabeth: Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories. Durham, NC u. a.: Duke University Press 2010.
- Frei Gerlach, Franziska: Gedächtnismodi bei Marlen Haushofer und Anne Duden. In: Capovilla, Andrea (Hrsg.): Marlen Haushofer. Texte und Kontexte. Berlin: Frank & Timme 2022, S. 323-342.
- Friesen Blume, Rosvitha: Ein anderer Blick auf den bösen Blick. Zu ausgewählten Erzählungen Gabriele Wohmanns aus feministisch-theoretischer Perspektive. Berlin: Frank & Timme 2007 (Literaturwissenschaft, Bd. 7).
- Fung, Calvin: Playing with Identities. Queering Digital Narratology and the Exploration of Gender and Sexual Identities. In: Digital Humanities Quarterly 22 (2017), H. 3, Abs. 1-35.
- Galter, Sunhild: Weibliche Lebensräume in Gabriele Wohmanns Erzählungen. In: Germanistische Beiträge 39 (2016), S. 59-72.
- Garrett, Matthew: Introduction. In: Ders. (Hrsg.): The Cambridge Companion to Narrative Theory. Cambridge, UK: Cambridge University Press 2018, S. 1-9.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. Übers. v. Andreas Knop. 3. durchges. und korr. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink 2010 [frz. 1972].
- Górny, Justynia: Bilder aus der Schulzeit. Weibliche Adoleszenz bei Marlen Haushofer, Christa Winsloe und Grete Urbanitzky. In: Capovilla, Andrea (Hrsg.): Marlen Haushofer. Texte und Kontexte. Berlin: Frank & Timme 2022, S. 141-157.

- Graßmann, Ellen: Frauenbilder im deutschen Roman der fünfziger Jahre. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2004 (Studien zur Deutschen und Europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 56).
- Grugger, Helmut: Erzähltheoretische Überlegungen zu Himmel, der nirgendwo endet im Kontext des autobiografischen Schreibens. In: Capovilla, Andrea: »Dabei wäre es möglich gewesen, anders zu leben«. Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Marlen Haushofer. Texte und Kontexte. Berlin: Frank & Timme 2022, S. 87-105.
- Gürtler, Christa: Barbara Frischmuths Debüt *Die Klosterschule* im Kontext der Literatur um 1968. In: Renate Cornejo und Ekkehard W. Haring (Hrsg.): Wende, Bruch, Kontinuum. Die moderne österreichische Literatur und ihre Paradigmen des Wandels. Wien: Praesens Verlag 2006.
- Gürtler, Christa: Der Blick auf das eigene Fremde im Werk Barbara Frischmuths. In: Silvana Cimenti und Ingrid Spörk (Hrsg.): Barbara Frischmuth. Graz u. a.: Droschl 2007, S. 53-63.
- Gürtler, Christa: Im Korsett der bleiernen Zeit. Zu den Romanen *Eine Handvoll Leben* und *Die Tapetentür*. In: Christine Schmidjell (Hrsg.): Marlen Haushofer. Die Überlebenden. Unveröffentlichte Texte aus dem Nachlaß. Aufsätze zum Werk. Linz: Landesverlag 1991, S. 159-172.
- Gürtler, Christa: Marlen Haushofer. Zwischen Erinnern und Vergessen, Aufbegehren und Anpassung. In: Joanna Drynda (Hrsg.): Zwischen Aufbegehren und Anpassung. Poetische Figurationen von Generationen und Generationserfahrungen in der österreichischen Literatur. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2012, S. 97-106.
- Gürtler, Christa: Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth. Stuttgart: Heinz Akademie Verlag ²1985.
- Gutenberg, Andrea: Coming-out Story. In: David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan (Hrsg.): Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London: Routledge, Taylor & Francis Group 2010.
- Gutenberg, Andrea: Handlung, Plot und Plotmuster. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hrsg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart Weimar: J.B. Metzler 2004 (Sammlung Metzler, Bd. 344), S. 98-121.
- Gutenberg, Andrea: Mögliche Welten. Plot und Sinnstiftung im englischen Frauenroman. Heidelberg: Winter 2000.
- Gymnich, Marion: Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung. In: Nünning, Vera und Ansgar Nünning (Hrsg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart Weimar: J. B. Metzler 2004 (Sammlung Metzler, Bd. 344), S. 122-142.
- Gymnich, Marion: The Gender(ing) of Fictional Characters. In: Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider (Hrsg.): Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media. Berlin u. a.: De Gruyter 2010 (Revisionen. Grundbegriffe Literaturtheorie, Bd. 3), S. 506-524. Hier S. 507.

- Halberstam, Jack: *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press 2005.
- Halberstam, Jack: *The Queer Art of Failure*. Durham N. C.: Duke University Press 2011.
- Hark, Sabine: Heteronormativität revisited. Komplexität und Grenzen einer Kategorie. In: Andreas Kraß (Hrsg.): *Queer Studies in Deutschland. Interdisziplinäre Beiträge zur kritischen Heteronormativitätsforschung*. Berlin: Trafo 2009 (Frankfurter kulturwissenschaftliche Beiträge), S. 23-40.
- Häntzschel, Günther: Erzählungen. In: Ders. u. a. (Hrsg.): Gabriele Wohmann. München: C. H. Beck u. a. 1982, S. 16-34.
- Heilmann, Andreas: *Normalität auf Bewährung. Outings in der Politik und in Konstruktionen homosexueller Männlichkeit*. Bielefeld: Transkript Verlag 2014.
- Hellfeld, Matthias von, Meike Rosenplänter und Markus Dichmann: Das Ende des Paragraphen 175 – 1994. In: Dies. (Hrsg.) *History für Eilige. Alles, was man über Geschichte wissen muss*. Freiburg im Breisgau u. a.: Herder 2020, S.85-89.
- Herman, David: *Histories of Narrative Theory (I). A Genealogy of Early Developments*. In: James Phelan und Peter J. Rabinowitz (Hrsg.): *A Companion to Narrative Theory*. Malden u. a.: Blackwell Publishing Ltd 2005, S. 19-35.
- Herman, David: Hypothetical Focalization. In: *Narrative 2* (1994), H. 3, S. 230-253.
- Herman, David: Introduction. Narratologies. In: Ders. (Hrsg.): *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press 1999 (Theory and Interpretation of Narrative Series), S. 1-30.
- Herman, David: Scripts, Sequences, und Stories. Elements of a Postclassical Narratology. In: *PMLA* 112 (1997), H. 5, S. 1046-1059.
- Herman, David: Structuralist Narratology. In: David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan (Hrsg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, Taylor & Francis Group 2010.
- Herman, Luc und Bart Vervaeck: Postclassical Narratology. In: David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan (Hrsg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, Taylor & Francis Group 2010.
- Hillebrandt, Claudia: Figur. In: Martin Huber und Wolf Schmid (Hrsg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft*. Berlin u. a.: De Gruyter 2018 (Grundthemen der Literaturwissenschaft), S. 161-173.
- Hoersly, Ritta J.: Ingeborg Bachmann's »Ein Schritt nach Gomorrha«. A Feminist Appreciation and Critique. In: Marianne Burkhard (Hrsg.): *Gestaltet und Gestaltend. Frauen in der Deutschen Literatur*. Amsterdam: Rodopoi 1980 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 10), S. 277-294.

- Jagose, Annemarie: Queer Theory. Eine Einführung. Übers. von Corinna Genschel u. a. Berlin: Querverlag 2001.
- Jannidis, Fotis: Character. In: Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier u. a. (Hrsg.): Handbook of Narratology. 2. kompl. überarb. und erw. Aufl. Berlin u. a.: De Gruyter 2014 (De Gruyter Handbook, Bd. 1), S. 30-45.
- Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. Berlin: de Gruyter 2004.
- Jeremiah, Emily: »Ein einziges Mal war die Welt in Rot«. Futurity, Failure, and the Matrixial in Ingeborg Bachmann's »Ein Schritt noch Gomorrha«. In: German Life and Letters 68 (2015), H. 3, S. 444-457.
- Jurgensen, Manfred: Deutsche Frauenautoren der Gegenwart. Bachmann, Reinig, Wolf, Wohmann, Struck, Leutenegger, Schwaiger. Bern: Francke 1983, S. 123-196.
- Kilian, Eveline: Zeitdarstellung. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hrsg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart: Metzler 2004 (Sammlung Metzler, Bd. 244), S. 72-97.
- Klauk, Tobias und Tilmann Köppe: Telling vs. Showing. In: Peter Hühn (Hrsg.): Handbook of Narratology. 2. vollständig überarb. und erw. Aufl., Berlin: De Gruyter 2014, S.846-853.
- Kleiner, Bettina: Lebenslagen von lesbischen, schwulen, bisexuellen, trans* und inter*geschlechtlichen sowie genderqueeren (Kindern und) Jugendlichen. In: Stefan Timmermanns und Maika Böhm (Hrsg.): Sexuelle und geschlechtliche Vielfalt. Interdisziplinäre Perspektiven aus Wissenschaft und Praxis. Weinheim u. a.: Beltz u. a. 2020, S. 40-54.
- Knapp, Mona: Zwischen den Fronten. Zur Entwicklung der Frauengestalten Erzähltexten von Gabriele Wohmann. In: Marianne Burkhard (Hrsg.): Gestaltet und Gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur. Amsterdam: Rodopi 1980 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 10), S. 295-318.
- Koch, Thomas: Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis. Tübingen: Stauffenberg 1992.
- Kohlheim, von Rosa und Volker von Kohlheim (Hrsg.): Duden. Das große Vornamenlexikon. Mannheim u. a.: Duden 1998.
- Krammer, Stefan: Poetik der Iteration. Ritual und/als Performanz in Barbara Frischmuths Die Klosterschule. In: Babka, Anna, Silvana Cimenti und Peter Clar (Hrsg.): »Ich schreibe also bin ich«. Schreibweisen bei Barbara Frischmuth. Wien: Sonderzahl 2019, S. 59-72.
- Kraß, Andreas: Camouflage und Queer Reading. Methodologische Überlegungen am Beispiel von Hans Christian Andersens Märchen »Die kleine Meerjungfrau«. In: Anna Babka und Susann Hochreiter (Hrsg.): Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen. Göttingen: V&R Unipress 2008, S. 29-42.

- Kraß, Andreas: Queer Studies. Eine Einführung. In: Ders. (Hrsg.): Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003 (Edition Suhrkamp, Bd. 2248), S.7-28.
- Kraß, Andreas: Queer Studies in Deutschland. In: Ders. (Hrsg.): Queer Studies in Deutschland. Interdisziplinäre Beiträge zur kritischen Heteronormativitätsforschung. Berlin: Trafo 2009 (Frankfurter kulturwissenschaftliche Beiträge), S. 7-19.
- Krell, Claudia und Kerstin Oldemeier: Coming-out – und dann...?! Coming-out-Verläufe und Diskriminierungserfahrungen von lesbischen, schwulen, bisexuellen, trans* und queeren Jugendlichen und jungen Erwachsenen in Deutschland. Leverkusen-Opladen: Barbara Budrich 2017.
- Kunz, Edith A.: Erinnerungen und Erzählstruktur. Marlen Haushofer und Friedericke Mayröcker. In: Anke Bosse und Clemens Ruthner (Hrsg.): »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen u. a.: A. Franke Verlag 2000, S. 311-322.
- Lagabrielle, Renaud: »Je vis dans un monde où plein de choses que je pensais impossibles sont possibles.« Queere Bedeutungen in *Dans ma chambre* von Guillaume Dustan. In: Anna Babka und Susann Hochreiter (Hrsg.): Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen. Göttingen: V&R Unipress 2008, S. 221-234.
- Lanser, Susan S.: Erzählen und Gender. In: Martin Huber und Wolf Schmid (Hrsg.): Erzählen. Berlin u. a.: De Gruyter 2018a (Grundthemen der Literaturwissenschaft), S. 569-579.
- Lanser, Susan S.: Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice. Ithaca: Cornell University Press 2018b [1992].
- Lanser, Susan S.: Gender and Narrative. In: Peter Hühn (Hrsg.): Handbook of Narratology. 2. vollständig überarb. und erw. Aufl., Berlin: De Gruyter 2014, S. 206-218.
- Lanser, Susan S.: Same/Difference? Toward a Sapphic/Nonbinary Sexuality of History. In: History and Theory 62 (2023), H. 3, S. 356-366.
- Lanser, Susan S.: Sapphic Dialogics. Historical Narratology and the Sexuality of Form. In: Monika Fludernik und Jan Alber (Hrsg.): Postclassical Narratology. Approaches and Analyses. Columbus: The Ohio State University Press 2010 (Theory and Interpretation of Narrative), S. 186-205.
- Lanser, Susan S.: Sexing the Narrative. Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology. In: Narrative 3 (1995), H. 1, S. 85-94.
- Lanser, Susan S.: The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction. Princeton: Princeton University Press 1981.
- Lanser, Susan S.: The Sexuality of History. Modernity and The Sapphic 1565-1830. Chicago: University of Chicago Press 2014.

- Lanser, Susan S.: Till Death Do Us Part. Embodying Narratology. In: Zara Dinnen und Robyn R. Warhol (Hrsg.): *The Edinburgh Companion to Contemporary Narrative Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2022 [2018], S. 117-131.
- Lanser, Susan S.: Toward Feminist Narratology. In: *Style* 20 (1986), S. 341-363.
- Lanser, Susan S.: Toward (a Queerer and) More (Feminist) Narratology. In: Robyn R. Warhol und dies. (Hrsg.): *Narrative Theory Unbound. Queer and Feminist Interventions*. Columbus: The Ohio State University Press 2015 (Theory and Interpretation of Narrative), S. 23-42.
- Lanser, Susan S.: Trans-forming Narratology. In: *Narrative* 32 (2024), H. 2, S. 215-224.
- Lanser, Susan S.: Queering Narrative Voice. In: *Textual Practice* 32 (2018c), H. 6, S. 923-937.
- Lanser, Susan S.: Queering Narratology. In: Kathy Mezei (Hrsg.): *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press 1996, S. 250-261.
- Littler, Margaret: The Cost of Loving: Love, Desire, and Subjectivity in the Work of Marlen Haushofer. In: Allyson Fiddler (Hrsg.): *»Other« Austrians. Post – 1945 Austrian Women's Writing*. Bern: Peter Lang 1998, S. 211-224.
- Luca, Anca: Colonizing Bodies in Ingeborg Bachmann's »Ein Schritt nach Gomorrha«. In: *Focus on German Studies* 8 (2001), S. 53-63.
- Luserke, Schule erzählt. Literarische Spiegelbilder im 19. und 20. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999.
- Markotic, Lorraine: Melancholy and Lost Desire in the Work of Marlen Haushofer. In: *Modern Austrian Literature* (2008), H. 1, S.65-93.
- Marti, Madelaine: Hinterlegte Botschaften. Die Darstellung lesbischer Frauen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Stuttgart: Metzler 1992.
- Martínez, Matías und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 11., akt. und überarb. Aufl. München: C.H. Beck 2019.
- McBean, Sam: Digital Intimacies and Queer Narratives. In: Zara Dinnen und Robyn R. Warhol (Hrsg.): *The Edinburgh Companion to Contemporary Narrative Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2022 [2018], S. 132-144.
- McBean, Sam: «We fuck and Friends don't fuck.» BFF's, Lesbian Desire, and Queer Narratives. In: *Textual Practice* 32 (2018), H. 6, S. 957-972.
- Mejeur, Cody und Chiara Pellegrini: Introduction. Contextualizing Trans Narratologies. In: *Narrative* 32 (2024), H. 2, S. 125-137.
- Meyer, Imke: Gender, Cultural Memory, and the Representation of Queerness in Ingeborg Bachmann's Narrative »A Step Towards Gomorrha«. In: *Studies in Twentieth & Twenty-First Century Literature* 31 (2007), H. 1, S. 133-159.

- Mezei, Kathy (Hrsg.): *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Woman Writers*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1996.
- Miller, D. A.: *Narrative and its Discontents. Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton, N. J.: Princeton University Press 1981.
- Mulhall, Anne: *Queer Narrative*. In: Siobhan B. Somerville (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Queer Studies*. Cambridge, UK: Cambridge University Press 2020 (Cambridge Companions to Literature and Classics), S. 142-155.
- Müller, Günther: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*. Herausgegeben von Elena Müller. Tübingen: Max Niemeyer ²1974 [2014], S. 247-268.
- Müller-Funk, Wolfgang: *Broken Narratives. Die Moderne als Tradition des Bruchs*. In: Anna Babka, Marlen Bidwell-Steiner und Wolfgang Müller-Funk (Hrsg.): *Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016, S. 19-36.
- Myers, JoAnne: *Historical Dictionary of the Lesbian and Gay Liberation Movements*. Lanham u. a.: Scarecrow Press 2013 (Historical Dictionaries of Religions, Philosophies, and Movements).
- Narrative 32 (2024), H. 2.
- Narratology in the 21st Century. In: *Diegesis* (2012), H. 1.
- Needham, Gerry: *Scheduling Normativity. Television, the Family, and Queerness*. In: Glyn Davis und ders. (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. Abingdon: Routledge 2009, S. 143-158.
- Neelsen, Sarah: *Marlen Haushofer als SF-Autorin? Science Fiction, String Figures und Speculative Feminism*. In: Capovilla, Andrea (Hrsg.): *Marlen Haushofer. Texte und Kontexte*. Berlin: Frank & Timme 2022, S. 59-75.
- Nieberle, Sigrid und Elisabeth Strowick: *Narrating Gender. Einleitung*. In: Dies. (Hrsg.): *Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme*. Köln u. a.: Böhlau 2006a (Literatur – Kultur – Geschlecht), S. 7-19.
- Nieberle, Sigrid und Elisabeth Strowick (Hrsg.): *Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme*. Köln u. a.: Böhlau 2006b (Literatur – Kultur – Geschlecht).
- Nünning, Ansgar: *Narratology or Narratologies. Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term*. In: Tom Kindt und Hans-Harald Müller (Hrsg.): *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin u. a.: De Gruyter 2003, S. 239–275.
- Nünning, Ansgar und Vera Nünning: *Conceptualizing ‚Broken Narratives‘ from a Narratological Perspective: Domains, Concepts, Features, Functions, and Suggestions for Research*. In: Anna Babka, Marlen Bidwell-Steiner und Wolfgang Müller-Funk

- (Hrsg.): Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016, S. 37- 86.
- Nünning, Ansgar und Vera Nünning: Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen‘ Erzähltheorie. Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen. In: Dies. (Hrsg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: WTV Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002, S. 1-34.
- Nünning, Vera und Ansgar Nünning: Von der feministischen Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse. In: Dies. (Hrsg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart Weimar: J. B. Metzler 2004a (Sammlung Metzler, Bd. 344), S. 1-32.
- Nünning, Vera und Ansgar Nünning (Hrsg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart Weimar: J. B. Metzler 2004b (Sammlung Metzler, Bd. 344).
- Oldemeier, Kerstin: Coming-out Verläufe und Freizeiterfahrungen von jungen lesbischen, schwulen, bisexuellen, trans* und divers*geschlechtlichen Menschen. In: Stefan Timmermanns und Maika Böhm: Sexuelle und geschlechtliche Vielfalt. Interdisziplinäre Perspektiven aus Wissenschaft und Praxis. Weinheim: Beltz Juventa 2020, S. 55-72.
- Palmer, Alan: Fictional Minds. Lincoln: University of Nebraska Press 2004.
- Pennacchio, Filippo: Enhanced »I«s. Omniscience and Third-Person Features in Contemporary First-Person Narrative Fiction. In: Narrative 28 (2020), H. 1, S. 21-42.
- Phelan, James: Character, Progression, and the Mimetic-Didactic Distinction. In: Modern Philology 83 (1987), H. 3, S. 282-299.
- Phelan, James: Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative. Chicago: University of Chicago Press 1989.
- Phelan, Peggy: Hypothetical Focalization and Queer Grief. In: Robyn R. Warhol und Susan S. Lanser (Hrsg.): Narrative Theory Unbound. Queer and Feminist Interventions. Columbus: The Ohio State University Press 2015 (Theory and Interpretation of Narrative), S. 78-97.
- Podgornik, Lotte: Erinnern und Überleben. Spaltung als weibliche Existenzform bei Marlen Haushofer. In: Elisabeth Reichart (Hrsg.): österreichische Dichterinnen. Salzburg: Otto Müller Verlag 1993, S. 51-78.
- Pollerberg, Dirk: Formen des Leidens. Studien zu Gabriele Wohmanns Erzählungen. Wuppertal: Diss. 1984.
- Puhlfürst, Sabine: »Mehr als bloße Schwärmerei«. Die Darstellung von Liebesbeziehungen zwischen Mädchen/jungen Frauen im Spiegel der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Essen: Die Blaue Eule 2002.
- Raich, Ulrike: Unsere schönsten deutschen Vornamen. Wien: Österreichische Landsmannschaft 2008.

- Rohy, Valerie: Queer Narrative Theory. In: Matthew Garrett (Hrsg.): The Cambridge Companion to Narrative Theory. Cambridge, UK: Cambridge University Press 2018 (Cambridge Companion to Literature), S. 169-182.
- Roof, Judith: Come as you are. Sexuality and Narrative. New York: Columbia University Press 1996.
- Rothschild, Thomas: In die entgegengesetzte Richtung. Barbara Frischmuth *Die Klosterschule* und Thomas Bernhard *Die Ursache*. In: Silvana Cimenti und Ingrid Spörk (Hrsg.): Barbara Frischmuth. Graz u. a.: Droschl 2007, S. 85-102.
- Säntti, Joonas: Queering a Trans Life Story. The Unnatural Potential of Weak Narrativity in *succubus in my pocket*. In: Narrative 32 (2024), H. 2, S. 138-153.
- Schäfer, Christian: „Widernatürliche Unzucht“ (§§ 175, 175a, 175b, 182 aF. StGB). Reformdiskussion und Gesetzgebung seit 1945. Berlin: BWV Berliner Wissenschafts-Verlag 2006 (Juristische Zeitgeschichte, Bd. 26).
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 3. erw. und überarb. Aufl. Berlin u. a.: De Gruyter 2014.
- Schmidt, Ricarda: Westdeutsche Frauenliteratur der 70er Jahre. Frankfurt a. M.: R. G. Fischer 1982.
- Schneider, Jost: Das dreißigste Jahr und Erzählfragmente aus dem Umfeld. In: Monika Albrecht und Dirk Göttische (Hrsg.): Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Berlin: J. B. Metzler 2020, S. 110-125.
- Schneider, Ralf: Toward a Cognitive Theory of Literary Character. The Dynamics of Mental-Model Construction. In: Style 35 (2001), S. 607-639.
- Sedgwick, Eve Kosofsky: Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire, New York: Columbia University Press 1992 [1985].
- Sedgwick, Eve Kosofsky: Epistemology of the Closet. Berkley: University of California Press 1990.
- Seitler, Dana: Suicidal Tendencies. Notes towards a Queer Narratology. In: Gay Lesbian Quarterly 25 (2019), H. 4, S. 599-616.
- Steidele, Angela: »Als wenn du mein Geliebter wärest«. Liebe und Begehren zwischen Frauen in der deutschsprachigen Literatur 1750-1850. Stuttgart u. a.: Metzler 2003.
- Strigl, Daniela: Marlen Haushofer. Die Biografie. München: Claasen 2000.
- Szczepaniak, Monika: Erotiktraum und Blaubart-Phantasie. Zu Ingeborg Bachmanns »Ein Schritt nach Gomorrha«. In: Doris Moser und Kalina Kupczyńska (Hrsg.): Die Lust am Text. Eros in Sprache und Literatur. Wien: Praesens 2009, S. 233-247.
- Szmozhun, Arletta: Internat als Zuchtungsanstalt. Zur weiblichen Adoleszenz im Roman *Die Klosterschule* (1968) von Barbara Frischmuth. In: Carsten Gansel und Pawel Zimniak

- (Hrsg.): Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2011 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 280), S. 383-395.
- Tabah, Mireille: Nicht gelebte Weiblichkeit. Töchter und (Ehe-)Frauen in Marlen Haushofers Romanen. In: Anke Bosse und Clemens Ruthner (Hrsg.): »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen u. a.: A. Franke Verlag 2000, S. 177-192.
- Tubach, Sally P.: Female Homoeroticism in German Literature and Culture. Berkeley: University of California 1980, S. 417-464.
- Ulbricht, Dagmar: Frauengestalten. In: Günther Häntzschel u. a. (Hrsg.): Gabriele Wohmann. München: C. H. Beck u. a. 1982, S. 106-134.
- Venske, Regula: »Dieses eine Ziel werde ich erreichen...«. Tod und Utopie bei Marlen Haushofer. In: Renat Berger und Inge Stephan (Hrsg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Köln: Böhlau Verlag 1987, S. 199-214.
- von Heydebrand, Renate: Kanon, Macht, Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung. Stuttgart: J.B. Metzler 1998.
- Warhol, Robyn R.: Queering the Marriage Plot. How Serial Form Works in Maupin's *Tales of the City*. In: Brian Richardson (Hrsg.): Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames. Columbus: The Ohio State University Press 2002, S. 229-248.
- Warhol, Robyn R. und Susan S. Lanser: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): Narrative Theory Unbound. Queer and Feminist Interventions. Columbus: The Ohio. State University Press 2015a (Theory and Interpretation of Narrative), S. 1-20.
- Warhol, Robyn R. und Susan S. Lanser (Hrsg.): Narrative Theory Unbound. Queer and Feminist Interventions. Ohio: The Ohio State University Press 2015b.
- Weder, Christine: (K)ein Schritt ins gelobte Gomorrha. Utopie und Apokalyptik bei Ingeborg Bachmann im Kontext der Aufbruchsprogramme der 60er Jahre. In: Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel (Hrsg.): Utopie und Apokalypse in der Moderne. Paderborn: Funk 2010, S. 245-256.
- William K., Jr. und Monroe C. Beardsley: The Affective Fallacy. In: The Sewanee Review 57 (1949a) S. 31-55.
- Woloch, Alex: The One vs. the Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel. Princeton, N.J.: Princeton University Press 2003.
- Woltersdorff, Volker: Coming-out. Die Inszenierung schwuler Identitäten zwischen Auflehnung und Anpassung. Frankfurt a. M.: Campus 2005.
- Würzbach, Natascha: Raumdarstellung. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hrsg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart Weimar: J. B. Metzler 2004 (Sammlung Metzler, Bd. 344), S. 49-71.

- Yekani, Elahe H.: »I am often considered to be a funny kind of Englishman« Identitätssuche zwischen queerer Polyphonie und männlicher Regenerierung in Hanif Kureishis *The Buddha of Suburbia*. In: Anna Babka und Susann Hochreiter (Hrsg.): *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen*. Göttingen: V&R Unipress 2008, S. 107-121.
- Young, Tory: Futures for Feminist and Queer Narratology. In: *Textual Practice* 32 (2018a), H. 6, S. 913-921.
- Young, Tory: Invisibility and Power in the Digital Age. Issues for Feminist and Queer Narratology. In: *Textual Practice* 32 (2018b), S. 911-1006.
- Zeillinger, Anna: Wie sich aus der Ordnung schreiben. Leben geben in und mit Barbara Frischmuths *Die Klosterschule*. In: Babka, Anna u. a. (Hrsg.): *Und die Wolken fallen fast aus allen Wolken. Kindheit in der Literatur von Barbara Frischmuth*. Wien: Sonderzahl 2024, S. 77-100.
- Zitzelsberger, Florian: On the Queer Rhetoric of Metalepsis. In: *Word and Text. A Journal of Literary Studies and Linguistics*. 9 (2019), S. 125-143.
- Zudrell, Lena: *Historische Narratologie der Figur. Studie zu den drei Artusromanen des Pleier*. Boston: De Gruyter 2020 (Hermaea. Neue Folge, Bd. 152).

Onlinequellen

- #ActOut. URL: <https://act-out.org> (Zugriff 3.12.2024).
- Babka, Anna: Gender(-Forschung) und Dekonstruktion. Vorläufige Überlegungen zu den Zusammenhängen zweier Reflexionsräume. In: *Produktive Differenzen. Forum für Differenz- und Genderforschung* 2007. URL: http://differenzen.univie.ac.at/texte_dekonstruktion.php?sp=92 (Zugriff 31.08.2021).
- Brodersen, Folke und Oldemeier, Kerstin: Coming-out. In: *Gender Glossar* 2017. URL: <https://gender-glossar.de/c/item/79-coming-out> (Zugriff 31.03.2021).
- Emcke, Karolin und Lara Fritzsche: „Wir sind schon da“. In: *Süddeutsche Zeitung*, Heft 5/2021. URL: <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/kunst/schauspielerinnen-schauspieler-coming-out-89811?reduced=true> (Zugriff 3.12.2024).
- European Union Agency for Fundamental Rights: *LGBTIQ Equality at A Crossroads. Progress and Challenges. EU LGBTIQ Survey III*. Wien 2024. URL: https://fra.europa.eu/sites/default/files/fra_uploads/fra-2024-lgbtiq-equality_en.pdf (Zugriff 4.12.2024).
- Font, Élodie: *Coming in* [Audiopodcast]. In: *Arte Radio* (2017). URL: <https://www.arteradio.com/son/coming> (Zugriff 11.02.2025).

Haushofer, Marlen. In: Munzinger Online/KLG Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Edition Text + Kritik 2024. URL: <https://online.munzinger.de/document/16000000212> (Zugriff 07.09.2023).

Krell, Claudia und Kerstin Oldemeier: Coming-out – und dann...?! Ein DJI-Forschungsprojekt zur Lebenssituation von lesbischen, schwulen, bisexuellen und trans* Jugendlichen und jungen Erwachsenen München 2015. URL: <https://www.dji.de/themen/jugend/queere-jugendliche-erleben-diskriminierung.html> (Zugriff 31.03.2021).

LGBT+ Pride 2024. A 26-Country Ipsos Global Advisory Survey. URL: https://www.ipsos.com/sites/default/files/ct/news/documents/2024-05/Pride%20Report%20FINAL_0.pdf (Zugriff 4.12.2024).

#OutInChurch. URL: <https://www.outinchurch.de/manifest/> (Zugriff 3.12.2024).

Seidel, Sabine: Reduziertes Leben. Untersuchungen zum erzählerischen Werk Marlen Haushofers. Passau: Diss. 2006. URL: <https://opus4.kobv.de/opus4-uni-passau/frontdoor/index/index/docId/64> (Zugriff 12.10.2023).

Statista. Personen der LGBTQ-Community im Bekanntenkreis in Deutschland 2024. URL: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1414294/umfrage/umfrage-zu-personen-der-lgbtq-community/> (Zugriff 4.12.2024).

Filme, Comics und Musik

David, Shirin u. a.: „Lieben Wir“. Auf: *Bitches brauchen Rap*. Juicy Money Records 2021.

Font, Élodie und Carole Maurel (Illustrationen): *Coming in*. Bielefeld: Splitter 2022.

Laurent, Mélanie (Regie) und Dumas, Sidonie (Produktion): *Voleuses* (dt. Diebinnen) [Film] 2023 Frankreich, Gaumont.

Oldenburg, Manfred und Hoesch, Leopold: *Das letzte Tabu* [Film] 2024 Deutschland, Broadview TV GmbH.

Swift, Taylor und Joel Little: „You Need to Calm Down“. Auf: *Lover*. Universal Music/Republic Records 2019.

Thomas, Damon u. a.: *Killing Eve* [Film] (2018-2022) Vereinigtes Königreich, Sid Gentle Films.