

„Gender fluidity:“

Die Identitätskrise als Aufbrechen der Geschlechterrollen in
Annemarie Schwarzenbachs *Flucht nach oben*

by

Nadine Bachmann

A thesis
presented to the University of Waterloo
in fulfillment of the
thesis requirement for the degree of
Master of Arts
in
German

Waterloo, Ontario, Canada, 2009

©Nadine Bachmann 2009

AUTHOR'S DECLARATION

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

ABSTRACT

The Swiss author Annemarie Schwarzenbach created literary figures that resist being classified according to a gender binary and heterosexual norm. She thereby, already in the 1930s, imagined something akin to the recent investigative work by Lisa Diamond on *gender* and *sexual fluidity*. Schwarzenbach's texts are populated by feminine men and masculine women, a gender-switching that can be interpreted as breaking apart the categories of gender and sexuality. In her novel Flucht nach oben (1933), in which the dichotomy of male and female is proven invalid, gender role models become obsolete, leading to the protagonist's deep uncertainty about his identity. Schwarzenbach's characters can thus be called "multi-sexual" as they meld both genders as well as homo- and hetero-sexual orientations, thereby exceeding culturally fixed borders. The dichotomy between male and female becomes ever more instable, just as the labels hetero-, homo- and bisexual fall apart. In the end of the novel, the main protagonist forms a queer family together with other characters who do not fit into cultural gender norms.

In contrast to earlier studies which interpret Schwarzenbach's texts biographically, I seek to use Diamond's contemporary model indebted to queer studies. I involve, moreover, theories by Joan Rivière, René Girard, Eve Sedgwick, and Judith Butler. In addition, Flucht nach oben is read alongside Schwarzenbach's other novels – Freunde um Bernhard (1931), Lyrische Novelle (1933) and Eine Frau zu sehen (1929). These works serve as intertexts that contribute to a deeper understanding of the recurring character types and constellations of relationships in Schwarzenbach's oeuvre.

ACKNOWLEDGEMENTS

Zu besonderem Dank bin ich meiner Supervisorin Prof. Alice Kuzniar verpflichtet, deren sehr gute Betreuung und Unterstützung mir bei dem Verfassen dieser Master–Arbeit eine große Hilfe war. Stets konnte ich von ihrem großen Wissen profitieren und erhielt immer wieder neue, interessante Anregungen.

Ich bedanke mich auch bei meinen Lesern Prof. Barbara Schmenk und Prof. Michael Böhringer, die mir im Verlauf meiner Verteidigung einen erweiterten Blickwinkel auf meine Arbeit ermöglichten und in dieser Hinsicht bereicherten.

Zu Dank verbunden bin ich auch meiner Familie, die mir den Aufenthalt in Kanada erst ermöglichte und die mir immer stützend zur Seite stand, genauso wie meinen Freundinnen und Freunden, die mich durch die Zeit meiner Arbeit begleiteten und mir eine Hilfe waren.

TABLE OF CONTENTS

1	Einleitung.....	1
1.1	Die bisherige Rezeption Schwarzenbachs Werkes.....	8
2	Lisa Diamond: Sexual Fluidity	13
2.1	Nonexclusivity in Attractions.....	17
2.2	Changes in Attractions.....	20
2.3	Person–Based Attractions.....	22
3	Die Anwendung Diamonds Theorie auf Flucht nach oben	25
3.1	Die Femininen Männer und Maskulinen Frauen.....	25
3.1.1	Die Femininen Männer.....	26
3.1.2	Die Maskulinen Frauen.....	50
3.2	Die Dreiecksbeziehung.....	62
3.2.1	A queer Family: Francis, Adrienne und Klaus.....	78
4	Flucht nach oben im Vergleich zu anderen Werken Schwarzenbachs.....	81
4.1	Lyrische Novelle.....	81
4.2	Freunde um Bernhard.....	88
4.3	Eine Frau zu sehen.....	94
5	Schlussbetrachtung.....	99
	Bibliographie.....	103

1 EINLEITUNG

Eine eisige Winterlandschaft, eine zugige Bergspitze. Ein Skifahrer bahnt sich seinen Weg. Die Landschaft ist verschneit, der Blick getrübt: Handelt es sich um einen Mann oder doch um eine Frau? So wie das Äußere in der Regel eine klare Auskunft über das Geschlecht gibt, ist das Innere eines Menschen nicht leicht zugänglich. Und die Gewissheit, ob Äußeres und Inneres übereinstimmen, hat nur der Betroffene allein. Und doch leben wir in einer Gesellschaft, die nach einer heteronormativen Ordnung aufgebaut ist, laut der das biologische Geschlecht dem kulturellen entspricht und Menschen monogame, heterosexuelle Beziehungen eingehen. Wir alle wissen, dass es Menschen gibt, die von dieser Norm abweichen und damit die Ordnung herausfordern. Alles, was gesichert schien, wird durch sie brüchig, sei es, weil sie einen Angehörigen des gleichen Geschlechts lieben oder nicht den Anforderungen an ihr Geschlecht entsprechen. In der heutigen Zeit werden Zweifel an der Natürlichkeit dieser Ordnung laut, und es kommen Theorien in Umlauf, die das binäre Geschlechtermodell und die Heterosexualität als Normalfall anzweifeln.

Die Schweizer Autorin Annemarie Schwarzenbach schuf mit ihren literarischen Figuren bereits in den 1930er Jahren Charaktere, die sich vehement jeder traditionellen Ordnung widersetzen. Ihre Werke sind bevölkert von femininen Männern und maskulinen Frauen, die als Zeichen eben dieses Aufbrechens der Kategorien von *Gender* und Sexualität gelesen werden müssen und welche die Unsicherheit über die Gültigkeit der binären Geschlechterauffassung verdeutlichen. In Schwarzenbachs Texten sind die männlichen und weiblichen Rollenbilder obsolet gewordenen – doch nicht ohne die Protagonisten in eine Lebens- und Identitätskrise zu stürzen, denn die gesellschaftlichen Grenzen sind ihnen durchaus bewusst. Die Schweizerin entwirft keine weltfremden Charaktere, die abseits jeder Norm leben, sondern Menschen, welche

die Ordnung um sich herum wahrnehmen, aber nicht Teil von ihr sein können. Häufig treten sie die Flucht an: Sei es durch Reisen in entfernte Länder oder den Rückzug in abgelegene Ortschaften. Es ist eine ‚Flucht nach oben,‘ die sie treibt und sei es hinauf auf eine verschneite Bergspitze.

Annemarie Schwarzenbach war selbst, wie ihre literarischen Gestalten, zeit ihres Lebens auf der Flucht. Zu den Gründen äußert sie sich wie folgt:

[I]ch wollte der Verantwortung, den Bindungen, Hemmungen, Verpflichtungen, all dem entgehen, was einen Menschen teils erwachsen, teils aber nicht auch damit schon müde, bereit zur Resignation, macht. Ich wollte – um es kühn auszudrücken – unschuldig bleiben, nicht verkettet, nicht hineingepreßt unter die Bedingungen dieser Welt. (zit. in Linsmayer 10)

Ohne den Anspruch zu erheben ihre Zeilen mit Gewissheit deuten zu können – es schwingt sicherlich mehr mit als die Unzufriedenheit über gesellschaftliche Restriktionen in Bezug auf Androgynie und Homosexualität – kann doch vermutet werden, dass die „Bedingungen dieser Welt“ dies, also die heteronormative Ordnung, bezeichnen. Vieles von dem, was Schwarzenbach vermeiden will, findet sich in dem Protagonisten Francis von Ruthern ihres Romans Flucht nach oben (1933) wieder: Die Verantwortungslosigkeit, die Bindungsangst, die Ungehemmtheit und die Sorglosigkeit lassen den mittlerweile Dreißigjährigen nicht erwachsen werden.

Doch trotz aller Gemeinsamkeiten, die sich zwischen Annemarie Schwarzenbach und ihren literarischen Figuren finden lassen – und von der bisherigen Rezeption auch gefunden wurden – will die vorliegende Thesis keine rein biographische Deutung ihres Werks Flucht nach oben vorlegen, wie sie von der Mehrzahl der bisherigen Rezipienten geübt wurde (Rohlf, „Probleme“ 261). Dennoch kann nachvollzogen werden, dass eine solche Auslegung vielen nahe

lag, da Schwarzenbach ein unkonventionelles und faszinierendes Leben führte. Leider trat ihr schriftstellerisches Werk bald hinter dem Mythos ihrer Person zurück (Linsmayer 199). Ihre androgyne Schönheit als auch ihr extravaganter Lebensstil waren für die Zeit, in der sie lebte, skandalös: Sie trug kurze Haare und Hosen, fuhr ihren Mercedes stets zu schnell und hatte zahlreiche Liebschaften mit Frauen (48). Zu ihrem Freundeskreis zählten Intellektuelle, wie Klaus und Erika Mann, sie selbst hatte Geschichte und Literaturwissenschaft studiert (44) und sogar promoviert. Obwohl sie aus einer wohlhabenden Familie stammte, arbeitete sie als Journalistin, Fotografin und Schriftstellerin. Doch sie litt unter Depressionen und um das Leben ertragen zu können, trank sie den Alkohol in Mengen und verstrickte sich in die Abhängigkeit von Morphinum und Kokain (57), der sie auch mit wiederholten Entziehungskuren nie auf lange beikommen konnte (106, 118–19). Sie kannte keine Grenzen, auch keine geographischen: Sie unternahm unter anderem Fahrten nach Persien (72), Afghanistan (128) und den Belgischen Kongo (158), in einer Zeit, da Reisen noch ein Abenteuer war und eine Frau, die alleine oder nur in Begleitung einer anderen Frau unterwegs war, eine Kuriosität. Doch Schwarzenbach war ein extrem unglücklicher Mensch, der unter dem Leben litt und nicht nur einmal versuchte die letzte Grenze zu überschreiten: Sie unternahm mehrere Selbstmordversuche, von denen einer in einer psychiatrischen Klinik endete – ein Aufenthalt, der sie schwer traumatisierte (152). Mit 34 Jahren starb sie 1942 an einer Kopfverletzung (181), die sie sich bei einem Fahrradunfall zugezogen hatte (179). Damit war alles bereit, um sie zum Mythos werden zu lassen.

Es verwundert daher nicht, dass die frühe Rezeption Schwarzenbachs Texte in der Regel biographisch interpretierte und die männlichen Protagonisten als Verschlüsselungen der Autorin las. So konstatiert Roger Perret, dass der Typ des männlichen Protagonisten, „der wie eine Frau handelt,“ damit auch „Züge der Adrogynität von A.S.“ tragen würde und daher die „Maskierung der lesbischen Veranlagung in den meisten Texten der A.S.“ („Ernst“ 143) nahe liegend sei.

Charles Linsmayer spricht in Bezug auf Schwarzenbachs Roman Das glückliche Tal von einer „wenig glaubwürdige[n] Metamorphose der spezifisch weiblich empfindenden Protagonistin in einen männlichen Ich–Erzähler,“ woraus seines Erachtens die „nur sehr oberflächliche Umwandlung des unverkennbar lesbischen Liebesverhältnisses in ein heterosexuelles“ (122) erfolgen würde. Er beanstandet generell, dass Schwarzenbach „jedesmal ihre ganz persönliche, eben doch weibliche Gefühlswelt“ in die männlichen Ich–Erzähler hineinlege, wodurch sie, „was ihre geschlechtsspezifische Physiognomie anbelangt, als autonome Figuren hochgradig unglaubwürdig“ (38) wirken würden. Daher fällt auch sein Urteil, dass Schwarzenbach keine begnadete Schriftstellerin, sondern eher talentlos gewesen sei, nicht überraschend aus (66). Ich sehe dies allerdings anders: Da sich über Geschmack bekanntlich streiten lässt, soll ausgeklammert werden, über wie viel schriftstellerisches Können Schwarzenbach verfügte. Was sich allerdings mit Gewissheit sagen lässt, ist, dass ihre Charaktere, indem sie sich den traditionellen Einordnungen versperren, etwas über *Gender* und Sexualität ausdrücken, was erst in den letzten Jahren wissenschaftlich bestätigt wurde. Einschätzungen, wie die von Perret oder Linsmayer, greifen daher zu kurz, weil sie eben jener binären Geschlechterordnung verhaftet bleiben, sodass sie bei Schwarzenbachs Figuren notwendigerweise an die Grenzen ihrer geschlechtlichen und sexuellen Einteilungen stoßen müssen. Schwarzenbachs literarische Gestalten sind, wie ausführlich anhand mehrerer ihrer Texte gezeigt werden wird, weder männlich noch weiblich, sondern *gender fluid*. Daher bin ich der Meinung, dass Schwarzenbachs Werk durchaus für sich stehen kann und nicht als bloße Ergänzung und Informationsquelle über ihre Person gelesen werden sollte.

Trotz des neuen Ansatzes, den ich verfolge, muss der von Perret und Linsmayer aufgeworfenen Frage, ob es sich bei den männlichen Protagonisten immer um eine Frau handelt, nachgegangen werden. Eine solche Lesart würde die Werke Schwarzenbachs als lesbische

Literatur ausweisen, weswegen in der Folge argumentiert worden war, dass die Autorin bewusst eine männliche Perspektive einnahm, um dem Skandal, den eine offen beschriebene lesbische Beziehung ausgelöst hätte, zu umgehen (Linsmayer 38). Doch diese Lösung scheint nur auf den ersten Blick befriedigend, denn es bleibt unklar, warum eine Frau wie Schwarzenbach, die ihr Leben ohne Rücksicht auf Konventionen lebte, gerade in der Schriftstellerei diese einzuhalten gedachte. Darüber hinaus konnte sie, trotz vermeintlicher Verschlüsselung, nur wenige Werke veröffentlichen, da ihre Beschreibungen ihren Zeitgenossen wohl immer noch zu gewagt erschienen. Welche anderen Interpretationsmöglichkeiten bieten sich an? Müssen die verwischenden Grenzen zwischen den Geschlechtern als Ausdruck der Gleichberechtigung der Frauen durch Angleichen an die Männer verstanden werden?¹ Oder handelt es sich bei ihnen um Vertreterinnen des Typus der *neuen Frau*? Könnte das *gender*-untypische Verhalten andererseits auf eine mögliche Transsexualität der Charaktere hinweisen? Ebenso gut könnten Schwarzenbachs Figuren aber auch Ausdruck des sexualwissenschaftlichen Diskurses vor und um 1900 sein, den die folgenden Typologien prägten: Karl Heinrich Ulrichs *Urning* und *Urnigin*, die zwischen männlicher und weiblicher Identität oszillieren;² Hirschfelds *drittes Geschlecht*;³ Wilhelm Fließ' und Otto Weiningers Theorien über Bisexualität⁴ und Freud, der annahm, dass der Homosexuelle sowohl Mann und als auch Frau begehre.⁵

Ohne diese Möglichkeiten sofort zu verwerfen, soll in dieser Thesis eine modernere Theorie vertreten werden und zwar ein dekonstruktivistischer Ansatz der Gender bzw. Queer

1 Dies ist Ansatz, den Sabine Rohlf vertritt, wenn sie die These formuliert, dass die „mehr oder weniger maskuline[n] Hauptfiguren“ eine Reaktion auf das Problem der strengen Reglementierung weiblichen Begehrens seien, und sich ein offeneres Verständnis desselben „viel leichter an männliche denn an weibliche Figuren [...] koppeln“ (*Probleme* 271) lasse.

2 Ulrich, Karl Heinrich. *Forschungen über das Räthsel der mann männlichen Liebe*. 1864–1879. Hamburg: Männerschwarm, 1994. 4 Bde.

3 Hirschfeld, Magnus. *Berlins drittes Geschlecht: Schwule und Lesben um 1900*. 1900. Hamburg: Männerschwarm, 1991.

4 Weyniger, Otto. *Geschlecht und Charakter*. 1903. Berlin: Matthes und Seitz, 1980.

5 Freud, Sigmund. „Die sexuellen Abirrungen.“ *Sexualleben*. 4. Aufl. Frankfurt: Fischer, 1989. Bd. 5 aus *Studienausgabe*. Hg. Alexander Mitscherlich et al. 10 Bde.

Theories. Da Schwarzenbachs Figuren stets mit ambivalenten Geschlechtsattributen ausgestattet sind und sich dadurch einer eindeutigen Zuordnung zu einem der beiden Geschlechter entziehen, soll mit Hilfe der Theorien von Lisa Diamond, Joan Rivière, René Girard, Eve Sedgwick und Judith Butler die allgemeine Konstruktion von den Kategorien Geschlecht und Identität für den Roman Flucht nach oben (1933) herausgearbeitet werden. Der Schwerpunkt der Analyse wird auf Lisa Diamonds Forschungsbericht Sexual Fluidity: Understanding Women's Love and Desire (2008) liegen, der ausführlich im nächsten Kapitel besprochen werden wird. Dementsprechend sollen die Ansätze von Joan Rivière, René Girard und Eve Sedgwick erläutert werden, wenn sie auf das Werk Schwarzenbachs Anwendung finden. Eine Ausnahme stellt Judith Butler dar, deren Theorie, wie die anderen nur als Ergänzung gelesen werden soll,⁶ deren Terminologie aber unumgänglich ist, da sie bereits zu einer Art Grundlage dieses Theoriefeldes geworden ist. So unterscheidet Butler zwischen *sex*, als dem biologischen Geschlecht, und *gender*, als dem kulturellen Geschlecht.⁷ *Gender* ist daher nicht etwas, was wir sind, sondern etwas, was wir tun. Die Geschlechter (*sex*) sind nicht ‚natürlich‘, sondern konstruiert durch diskursive Praktiken und daher verankert in der Sprache und nicht in realen Körpern. Es scheinen nur zwei Geschlechter zu existieren, weil diese Auffassung allgemein akzeptiert ist und man sich danach verhält. Dies hat Auswirkungen auf die Konzepte von Hetero- und Homosexualität, da diese hinfällig werden, sobald die Vorstellung eines männlichen und weiblichen Geschlechts aufgegeben wird, da man nicht mehr von verschieden- oder gleichgeschlechtlicher Liebe sprechen kann, wenn Körper mehrgeschlechtlich sind.

Die Dichotomie von männlich und weiblich verliert nicht nur nach Ansicht Butlers ihre Gültigkeit, sondern scheint auch für den Roman Flucht nach oben nicht zutreffend zu sein. Die

6 Winkelmann, Weißenböck und Hendler haben in ihren Analysen die Theorie Judith Butlers angewendet, weswegen im Rahmen dieser Thesis eine andere Schwerpunktsetzung angemessen erscheint.

7 Im Folgenden werden die englischen Begriffe beibehalten werden, da es diese Unterscheidung in der deutschen Sprache so nicht gibt.

somit obsolet gewordenen Rollenbilder führen allerdings zu einer tiefen Verunsicherung und Identitätskrise der literarischen Figuren. Dies ist der Fall, weil *sex*, *gender* und Sexualität als Faktoren betrachtet werden, die bei der Identitätsbildung eine Rolle spielen. Butler weist allerdings darauf hin, dass sich diese nicht bei jedem Menschen in Übereinstimmung befinden (38), denn das biologische Geschlecht (*sex*) korrespondiert nicht notwendigerweise mit dem kulturellen Geschlecht (*gender*) und genauso wenig bringt es immer Heterosexualität hervor (54). Da die binäre Geschlechterdifferenz in der traditionellen Auffassung mit (hetero-)sexuellen Praktiken verschränkt wird, spricht Butler von „Zwangsheterosexualität“ (46). Sie gelangt zu der Ansicht, dass die Kategorien Geschlecht und Identität überdacht werden müssen: Die Zweigeschlechtlichkeit sei nicht natürlich, sondern lediglich eine soziale bzw. kulturelle Konstruktion (55). Daher gäbe es auch keine ‚natürliche‘ bzw. ‚ursprüngliche‘ Männlich- oder Weiblichkeit, sondern nur die *Performance* derselben (57). Dasselbe gilt für die Heterosexualität. Homosexualität verhält sich daher zur Heterosexualität nicht „wie die Kopie zum Original,“ sondern „wie die Kopie zur Kopie“ (58). Dass die Produktion heterosexueller Geschlechter durch Nachahmung erfolgt, stellte Joan Rivière bereits 1929 in ihrem Artikel „Womanliness as Masquerade“ fest. Was sie *Maskerade* nennt, entspricht der *Performance* bei Judith Butler. So wie Butler die Meinung vertritt, dass der Unterschied zwischen männlicher und weiblicher Sexualität über seine spezifischen *Performances* hinaus keine Existenz habe, und es daher keinen Körper gibt, der nicht *performs* wird, ist Rivière der Auffassung, dass es keinen Unterschied zwischen echter Weiblichkeit und der ‚Maskerade der Weiblichkeit‘ gibt.

Der Roman Flucht nach oben soll daher als Herausforderung der Gültigkeit der binären Ordnung von männlich- weiblich und einer Destabilisierung des *Gender*-Begriffs gelesen werden. Die Werke Freunde um Bernhard (1931), Lyrische Novelle (1933) und Eine Frau zu sehen (1929) sollen als Intertexte herangezogen werden, die durch wiederkehrende Charaktere

und Figurenkonstellationen zu einem tieferen und allgemeingültigeren Verständnis beitragen sollen. Denn wenn Butler postuliert, dass *Gender* durch *Performances* produziert wird, dann repräsentieren Texte nicht ein männliches oder weibliches Selbst, sondern artikulieren und bestenfalls destabilisieren männliche und weibliche Rollenbilder. So stellt jemand, dessen Körper kulturell als weiblich festgelegt ist, aber als ein Mann spricht, die Geschlechter als *Performance* bloß. Dies ist, was im Roman geschieht, wenn es zu einer Vermischung zwischen männlichen und weiblichen Attributen kommt.

1.1 DIE BISHERIGE REZEPTION SCHWARZENBACHS WERKES

Nach ihrem Tod 1942 geriet Schwarzenbach in Vergessenheit, sodass ihre Bücher weder neu aufgelegt, noch von der Literaturwissenschaft beachtet wurden. Erst Ende der 1980er Jahre wurde sie als Autorin wieder entdeckt und in den 1990er Jahren einem breiteren Publikum bekannt gemacht. Die bisherige Forschungsliteratur zum Werk Schwarzenbachs ist daher sehr überschaubar. Wie bereits angesprochen, überwiegen an ihrer Biographie orientierte Deutungen, die sich hauptsächlich auf das Motiv des Reisens bzw. ‚Unterwegsseins‘ konzentrieren. So legte das erste Annemarie–Schwarzenbach–Symposium in Sils/Engadin (1998) seinen Schwerpunkt auf die Reiseliteraturforschung. Eine geschlechtertheoretisch fundierte Rezeption steht noch am Anfang, wozu die vorliegende Arbeit ihren Teil beitragen will. Das Werk, auf welches sie sich konzentriert, ist der Roman Flucht nach oben, der bereits 1933 verfasst wurde, damals allerdings keinen Verleger fand (Linsmayer 76). Erst 1995 wurde das Werk wieder entdeckt und 1999 zum ersten Mal verlegt. Daher gibt es gerade zu diesem Text nur zwei, eher allgemein gehaltene Untersuchungen: Sabine Rohlf reißt in ihrem Aufsatz „*Flucht nach oben* von Annemarie Schwarzenbach“ viele verschiedene Themen an, darunter auch das Bild der *neuen Frau* und die Homosexualität. Allerdings können ihre Ausführungen nur als Denkanstöße betrachtet werden,

da sie diesen Aspekten gerade einmal zwei bzw. vier Seiten widmet, was verdeutlicht, dass sie nicht in die Tiefe dieser Thematik eindringt, wie es die vorliegende Thesis zu tun plant. Elio Pellin verfolgt in seinem Artikel „Mobilität, Habitus und Körperkapitel in Annemarie Schwarzenbachs *Flucht nach oben*“ eine sozialhistorische Untersuchung, die nur am Rande den Aspekt der ‚Unmännlichkeit‘ erwähnt.

Bücher bzw. Aufsätze, die den Roman Flucht nach oben unter dem Aspekt der Queer oder Gender Studies lesen, konnten nicht gefunden werden. Einzig Iris Weißenböck widmet sich in einem Unterkapitel ihrer Diplomarbeit Subversive Geschlechtsidentitäten in den Werken Carson McCullers und Annemarie Schwarzenbachs (2003) dem Roman. Sie konzentriert sich bei ihrer Analyse – die auch die Texte Freunde um Bernhard und Lyrische Novelle umfasst – auf die Theorie Butlers, wobei die Kritik angebracht werden muss, dass sie deren Thesen lediglich zusammenfasst, nicht aber bei der Analyse der Romane anwendet. Weißenböcks Deutung von Flucht nach oben fällt darüber hinaus sehr anders aus, als die, die von dieser Thesis vertreten wird. So ist sie der Ansicht, dass in dem Roman die Homosexualität auf einen „Nebenschauplatz“ (89) verwiesen und lediglich auf die beiden Charaktere Matthisel und Andreas Wirz beschränkt sei (96). Wie in der Argumentation dieser Thesis gezeigt werden wird, spielt die Homoerotik eine tragende Rolle und es sind auch bei weiteren Charakteren – Francis und Carl Eduard von Ruthern und ferner Klaus Vidal – homosexuelle Neigungen festzustellen.

Daneben gibt es weitere Arbeiten, die die Texte Schwarzenbachs mit einem Ansatz der Queer oder Gender Studies analysieren. Am wichtigsten scheint mir die Dissertation The Limits of Representation? The Expression and Repression of Desire in 20th-century German Lesbian Narratives (2002) von Cathrin Winkelmann, da sie den Umfang der anderen Artikel zu diesem Thema übersteigt. Winkelmann untersucht die narrativen Techniken der Lyrischen Novelle zum Ausdruck weiblicher Subjektivität und lesbischen Verlangens (99). Darüber hinaus geht sie der

Frage nach, wie der Erzähler als Mann konstruiert ist (100). Dabei beruft sie sich auf die Theorien Judith Butlers (107–9) als auch Jacques Lacans (126–28), und erwähnt darüber hinaus wie ich Sedgwick, Girard und das *erotic triangle* (115–16). Mein Einwand bezüglich Winkelmann lautet, dass sie zu dem Ergebnis kommt, dass Schwarzenbach *Gender* Stereotypen bewusst kopiere, um den Erzähler als Mann zu konstruieren. Ich bin allerdings der Ansicht, dass Schwarzenbach diese Stereotypen nicht unreflektiert einsetzt, sondern aufzubrechen versucht.

Einen wichtigen Beitrag liefert Gesa Mayer mit dem Aufsatz „Queere Freunde um Bernhard“ (2005), in dem sie das Erstlingswerk Schwarzenbachs unter dem Blickwinkel der Queer Studies betrachtet und zu dem Ergebnis kommt, dass die in diesem Roman „entworfenen Figuren ein ziemlich queerer Beitrag zur Destabilisierung der Heterosexualität privilegierenden Zweigeschlechtlichkeit“ (76) seien. Dieser These kann ich nur beipflichten, denn dies ist mit Sicherheit auch für Flucht nach oben zutreffend.

Sabine Rohlf erweitert in ihrem Artikel „*Und ich lerne eine neue Sprache: Geschlechtliche Ambiguität und literarische Grenzgänge in Texten der Schweizer Autorin Annemarie Schwarzenbach*“ (2004) die Analyse von Freunde um Bernhard um den Roman Das glückliche Tal. Auch sie konstatiert die bekannte „Uneindeutigkeit [...] der geschlechtlichen Identitäten“ (38) und geht den Fragen nach, ob Schwarzenbachs Figuren Abbildungen des „geschlechtsneutral imaginierten ‚modernen Menschen‘“ sind und inwiefern ihre Texte mit der „Destabilisierung des männlichen Subjektes“ (40) zu tun haben. Rohlf deutet beide Texte schließlich als Ausdruck einer allgemeinen „Krise des Subjekts und der Repräsentation“ (49) und im Besonderen der Schaffenskrise des Künstlers, die eben zu einer „Destabilisierung der Geschlechterverhältnisse“ (42) führe. Im Gegensatz zu Perret oder Linsmayer lehnt sie die Deutung ab, dass es sich bei Gert aus Freunde um Bernhard um das Alter Ego Schwarzenbachs und folglich die „Maskerade einer lesbischen Liebe“ (43) handelt. Stattdessen kommt sie zu dem

Ergebnis, dass die beschriebenen Beziehungskonstellationen die „Dekonstruktion konventioneller Beziehungsmuster“ (44) bedeuten, statt eine definitiv lesbische oder schwule Verbindung darzustellen.

Bettina Hendler legte mit ihrem Aufsatz „Texte ohne Gewicht: Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Annemarie Schwarzenbach“ (1999) wahrscheinlich den Grundstein für Rohlf's Interpretation, da sie am Beispiel des Romans Das glückliche Tal konstatiert, dass „die Stimme auch von Annemarie Schwarzenbachs Texten nicht zu hören ist: wenn nämlich aus dem ‚Ich‘ immer ein Mann oder eine Frau klingen soll“ (392), da sich ihre literarischen Figuren gegen eine solche Einordnung sperren. Ferner beschäftigt sich Hendler mit dem „Problem homosexueller Selbstvergewisserung, der der Ort des ‚Weiblichen‘ mitunter verschlossen ist“ (389). In Einklang mit Butler bezweifelt sie die „Natürlichkeit von zwei Geschlechtern“ und der „heterosexuelle[n] Hegemonie“ (390).

Zygmunt Mielczarek ist mit seiner Arbeit „Annemarie Schwarzenbach: Aufbruch, Droge und Homoerotik als Freisein und Alternanz“ (1998), im Gegensatz zu den zuvor erwähnten Aufsätzen, noch ganz einer biographischen Interpretation in der Tradition Perrets und Linsmayers verhaftet (201). Für Werke wie die Lyrische Novelle, Das glückliche Tal und Freunde um Bernhard spricht er die altbekannte Deutung aus, dass Schwarzenbach „die Erzählfiguren männlich verkleide[t], um auf diesem Wege einen narrativen Schleier über lesbische Liebe zu breiten“ (209). Dabei verwischt Mielczarek die Trennung zwischen der Autorin Schwarzenbach und ihren Protagonisten zunehmend.

Madeleine Martis Artikel „Literatur von lesbischen Autorinnen in den dreißiger Jahren. Annemarie Schwarzenbach und Laura Frey Thoma“ (1994) kann lediglich als Beginn einer Analyse Schwarzenbachs Werke unter dem Aspekt der Homosexualität gewürdigt werden, da sie

sehr an der Oberfläche der Thematik verbleibt. So nimmt sie die Verwischung der Geschlechter zwar wahr, interpretiert sie aber als Form der Verschlüsselung von Homosexualität, vor allem in Bezug auf die Biographie Schwarzenbachs.

Wie dieser Überblick über die Sekundärliteratur gezeigt hat, gibt es gerade einmal sieben Aufsätze, eine Diplomarbeit und eine Dissertation, die das Werk Schwarzenbachs unter einem enger oder weiter gefassten Aspekt der Queer oder Gender Forschung lesen. Der Roman Flucht nach oben wurde dabei nur stiefkindlich behandelt. Daher stellt die Untersuchung des Romans mit Schwerpunkt auf der Theorie von Lisa Diamond, die diese Thesis anstrebt, eine neuartige Herangehensweise an das Werk Schwarzenbachs dar.

2 LISA DIAMOND: *SEXUAL FLUIDITY*

Bevor nun allerdings die Theorie Lisa Diamonds auf den Roman Flucht nach oben angewendet wird, soll sie zunächst näher erläutert werden, auch weil sie sicherlich bisher nur einem kleinen Publikum bekannt geworden ist. Diamond begann 1995 mit ihrer Studie bei der sie über einen Zeitraum von zehn Jahren 100 Frauen im Abstand von zwei Jahren zu ihren Anziehungen, ihrem Verhalten und ihrer sexuellen Identifikation befragte (9–10). Ihre Probandinnen, die zu Beginn der Studie zwischen sechzehn und dreiundzwanzig Jahren alt waren, kannten allesamt Anziehungen zum gleichen Geschlecht, obwohl sie sich nicht alle als lesbisch oder bisexuell definierten (56). 43 Prozent der Frauen sahen sich als lesbisch, weitere 30 Prozent betrachteten sich als bisexuell und die restlichen 27 Prozent identifizierten sich als nicht-heterosexuell, ohne sich einer anderen Orientierung zuzurechnen (56). Bis zum Ende der Studie 2005 hatten sich insgesamt 80 Prozent der Frauen zu einem Zeitpunkt als bisexuell oder *unlabeled* identifiziert (105–6). Die Ergebnisse ihrer Studie überraschten Diamond selbst: Sie hatte ihre Studie als Untersuchung der Variabilität weiblicher Sexualität begonnen und nicht damit gerechnet die traditionellen Modelle sexueller Identitätsbildung grundlegend zu revidieren (54). Die Resultate lassen sich auf folgende These konzentrieren:

[W]e have found that one of the fundamental, defining features of female sexual orientation is its *fluidity*. We are now on the brink of a revolutionary new understanding of female sexuality that has profound scientific and social implications. (3)

Diese *sexual fluidity*, die Diamond als „situation-dependent flexibility in women's sexual responsiveness“ (3) definiert, sei das Charakteristikum, welches die weibliche von der männlichen Sexualität unterscheidet. Nicht nur, dass die weibliche Sexualität grundlegend *fluidier* als die männliche sei, sie zeige größere Variabilität in ihrer Entwicklung und ihrem

Ausdruck (52), und zwar im Laufe der Zeit als auch in verschiedenen Situationen (141). Die Sexualität von Frauen wird stärker durch situationsgebundene Einflüsse als durch biologische Faktoren geprägt, während dies beim Mann eher umgekehrt sei (33–34). Insgesamt zeichnet sich die *sexual fluidity* durch drei Charakteristiken aus: Der „nonexclusivity in attractions,“ den „changes in attractions“ und der „capacity to become attracted to ‚the person and not the gender““ (90), was Diamond auch „person–based attractions“ (172) nennt. Auf diese Punkte soll im Folgenden näher eingegangen werden.

Doch zuvor stellt sich die Frage, wie verlässlich Diamonds Studie ist. Sie räumt selbst ein, dass die Gruppe, die sie untersuchte nicht vollkommen repräsentativ ist (57), doch dies ist ein Problem, das wenn nicht alle, so doch die meisten Studien haben, denn keine Gruppe von Probanden kann stellvertretend für die gesamte Gesellschaft stehen. Es mag eingewendet werden, dass Diamonds Studienteilnehmerinnen, indem sie angehalten waren über ihre Sexualität zu reflektieren, andere Angaben machten, als wenn sie vollkommen unbefangen an die Befragungen herangegangen wären. Bei einer Studie, die über zehn Jahre läuft, ist es allerdings nicht zu vermeiden, dass sich zu einem gewissen Punkt eine solche Routiniertheit einstellt. Doch diese muss kein Problem darstellen, sondern kann helfen, dass die Befragten klarere Aussagen über ihre Sexualität treffen können. Darüber hinaus besagt eine stärkere Reflektiertheit noch nicht, dass diese Frauen ihre Sexualität anders ausleben als sie es ohne Einfluss der Studie getan hätten.

Es mag sich auch die Frage stellen, warum die Theorie Lisa Diamonds, die sich explizit mit der weiblichen Sexualität auseinandersetzt, auf den Roman Flucht nach oben angewendet werden soll, stehen Frauen hier doch augenscheinlich nicht im Vordergrund. Tatsächlich spielen nur zwei Frauen eine Rolle: Adrienne Vidal und Esther von M. – und vorgestellt werden sie erst,

nachdem bereits alle männlichen Hauptfiguren eingeführt wurden.⁸ Es ist zu betonen, dass auch wenn bisher klar getrennt von Männern und Frauen gesprochen wurde, diese im Roman nicht deutlich als Zugehörige des jeweiligen Geschlechts ausgearbeitet wurden. Natürlich wird über den Namen der Figuren eine Markierung vorgenommen, die Charaktereigenschaften und Beschreibungen sprechen allerdings eine viel unklarere Sprache. Im Vergleich zu dem Namen wird dann erst die Diskrepanz zwischen ‚Außen‘ und ‚Innen‘ und das Verschwimmen der Grenzen zwischen Hetero- und Homosexualität deutlich. Eine Ausnahme bildet allerdings die Hauptfigur Francis von Ruthern. Während Franz, sein Taufname, nur für Jungen bestimmt ist, ist Francis sowohl männlicher als auch weiblicher Vorname. Dadurch wird er von Beginn an als mehrgeschlechtliche Figur eingeführt. Auch sein Bruder Carl Eduard ist mit ambivalenten Geschlechtsattributen ausgestattet, wodurch eine eindeutige Zuordnung zu einem der beiden Geschlechter unmöglich wird.⁹

In Anbetracht der mehrgeschlechtlichen Figuren, die zwischen femininen Männern und maskulinen Frauen changieren, ist es sehr schwierig Kategorien, wie männlich oder weiblich, hetero- oder homosexuell, anzuwenden, da diese voraussetzen, dass es zwei voneinander getrennte und klar unterscheidbare Geschlechter gibt. Dies ist aber für Flucht nach oben nicht zutreffend, wodurch die Kategorien von biologischem Geschlecht und sexueller Orientierung, in Übereinstimmung mit Judith Butler, aufgebrochen werden. Dennoch wäre es falsch zu glauben, dass die Theorie Lisa Diamonds aus diesem Grund nicht angewendet werden könnte, da sie an

8 Matthisel, der Hausbursche des Hotels, wird auf Seite neun zum ersten Mal erwähnt, der Skilehrer Friedrich auf Seite zehn, genauso wie sein Konkurrent Andreas Wirz. Klaus Vidal, der Sohn von Adrienne, bereits auf Seite elf, Francis von Ruthern Seite 13, sein Bruder Carl Eduard dann Seite 14. Erst jetzt, auf Seite 15, folgt Adrienne Vidal und noch später, auf Seite 35, folgt Esther von M. Andere Frauenfiguren bleiben unpersönlich.

9 Roger Perret sieht dies allerdings anders. Er ist der Meinung, dass „während die männlichen bis androgynen Hauptfiguren in der *Lyrischen Novelle* oder in *Das glückliche Tal* eher wie Frauen fühlen und agieren, entsteht dieser Eindruck bei Francis oder Carl Eduard nur in beschränktem Masse. Als müsste die Autorin die Virilität von Francis zusätzlich unter Beweis stellen, lässt sie ihn hin und wieder – zeittypische – frauenfeindliche Äusserungen machen.“ („Sinnlosigkeit“ 228–29)

der Existenz zweier Geschlechter festhält, wenn sie die These aufstellt, dass gravierende Unterschiede zwischen der männlichen und weiblichen Sexualität bestehen. Man muss dies allerdings unter dem Gesichtspunkt verstehen, dass bisher viele Erkenntnisse über die weibliche Sexualität von Studien mit Männern abgeleitet wurden (95), weil man einfach voraussetzte, dass sich die weibliche Sexualität wie die männliche verhält. Der Grund hierfür war, dass Frauen als Untersuchungsgegenstand zu ungenaueren Ergebnissen geführt hatten, weswegen in der Regel bisexuelle oder homosexuelle Frauen ausgeschlossen wurden, um dies nicht weiter zu verstärken (27). Diamond kam in ihrer Studie allerdings zu Ergebnissen, die jedem existierenden Modell der Sexualität widersprechen (82). Sie selbst will nicht ausschließen, dass auch Männer ähnlich empfinden, da ihre Studie diese Personengruppe allerdings nicht untersuchte, kann sie den bisherigen Ergebnissen auf diesem Gebiet nichts entgegen setzen. Daher fordert sie lediglich, dass die meisten Annahmen über die weibliche Sexualität revidiert werden müssen. So strikt, wie es zunächst den Anschein hat, hält sich Diamond an die Kategorien von männlich und weiblich also nicht, auch aus dem Grund, weil ihr ihre Studie zeigte, dass ihre Probandinnen diese Dichotomie, sowie die von heterosexuell – homosexuell, als ungenügend empfinden. Dies liegt vor allem daran, dass die Studienteilnehmerinnen nicht bestätigen konnten, dass die Anlage für eine gleichgeschlechtliche oder verschiedengeschlechtliche Orientierung eine sich früh entwickelnde und stabile Eigenschaft ist, die die Anziehungen, Fantasien und romantischen Gefühle einer Person über ihre gesamte Lebensdauer konsistent beeinflusst (2). Diamond kommt daher zu folgendem Schluss: Eine feste sexuelle Identität ist für die weibliche Sexualität nicht zutreffend.

Mir ist es im Folgenden nicht wichtig zu zeigen, dass ‚männliche‘ Protagonisten, wie Francis, eigentlich Frauen sind, und wir es daher mit einer verschlüsselten lesbischen Literatur zu tun haben. Vielmehr möchte ich Diamonds Theorie der *sexual fluidity* heranziehen, um die

sexuelle Orientierung Schwarzenbachs Charaktere besser zu verstehen, da sie auch den Einteilungsversuchen in hetero- oder homosexuell zuwider laufen. Allerdings spricht Diamond weniger über *identity* bzw. *identification* als über *desire*. Der Zusammenhang zwischen *desire* und *identity/identification* in der traditionellen Psychoanalyse besteht nach dem ödipalen Modell zur psycho-sexuellen Entwicklung darin, dass die Identifikation (*identification*) mit dem gleichen Geschlecht und die Objektwahl (*desire*) eines Vertreters des anderen Geschlechts zur Ausbildung der Heterosexualität führt. Der umgekehrte Fall – die Identifikation mit dem anderen Geschlecht und die Objektwahl eines Angehörigen des gleichen Geschlechts – ziehe Homosexualität nach sich. Identifikation und Objektwahl erscheinen damit als binäre Gegenteile. Am Ende der Entwicklung des Individuums stünde in jedem Fall eine feste sexuelle Identität – hetero- oder homosexuell – die folglich in Übereinstimmung mit einer kategorisierbaren *Gender*-Identität stünde (Kuzniar, „Identity/Identification“ n.p.). Aus diesem Grund spielt für meine Analyse *identity* bzw. *identification* eine wichtige Rolle. Daher muss ich Diamonds Theorie um den Aspekt der *gender fluidity* erweitern, um die *sexual fluidity* auf die Figuren des Romans anwenden zu können, denn in Schwarzenbachs Werk können die Geschlechter nicht mehr als zwei Pole betrachtet werden, sondern werden durch ein Kontinuum verbunden. Dadurch schafft Literatur etwas, was Diamonds Theorie nicht kann. Daher geht es nicht darum Diamonds Theorie zu beweisen, sondern in dieser Hinsicht weiter voranzubringen. Hierin scheint das bisher fehlende Verbindungsglied gefunden zu sein, um Schwarzenbachs ‚Mischwesen‘ zu verstehen, die sich jeder traditionellen Kategorisierung entziehen.

2.1 NONEXCLUSIVITY IN ATTRACTIONS

Auf den ersten Blick erscheint die Feststellung, dass Unterschiede zwischen der Sexualität von Männern und Frauen bestehen, nicht sonderlich spektakulär, da Sexualität Jungen

und Mädchen von klein auf unterschiedlich vermittelt wird und verschiedene Ansprüche an die Geschlechter gestellt werden. Umso mehr verwundert es, dass bisherige Studien meist nur Männer untersuchten und die gewonnenen Schlüsse auf Frauen übertrugen (Diamond 95). Ein Grund hierfür war, dass Studien mit Frauen häufig zu weniger klaren Ausgängen führten, als dies bei Männern der Fall war. Zu groben Verfälschungen der Ergebnisse führte allerdings die Tatsache, dass in Untersuchungen von Frauen, bisexuelle und label-lose Personen ausgeschlossen wurden. Doch gerade diese Gruppe ist laut Diamond für die weibliche Sexualität charakteristischer als die der rein lesbischen bzw. heterosexuellen Personen. Die bis dato aufgestellten Modelle werden der weiblichen Sexualität nicht gerecht und auch *traditional coming-out models* deuten die Annahme einer label-losen Identität als „a sign of internalized homophobia or repression“ (75), weil eine ‚gesunde‘ sexuelle Identität mit der Annahme eines der Label *homosexuell* oder *heterosexuell* enden müsse. Daher wird auch Bisexualität nach dem *standard identity model* als Übergangside ntität zur Homosexualität gedeutet (61). Doch Diamond stellt entschieden klar: „[O]ur rigid categories [...] are misguided, not these women“ (87).

Tatsächlich bereitet es vielen Frauen Schwierigkeiten ein Label zu wählen (77). Dies liegt mitunter daran, dass Frauen zwischen emotional-romantischen und sexuell-physischen Anziehungen (60) bzw. Liebe und Sex unterscheiden, und daher ihre eigenen Gefühle für das gleiche Geschlecht als unklar erleben: Ist es bloß emotionale Zuneigung oder sexuelle Anziehung, Freundschaft oder Liebe? Hinzu kommt, dass Frauen jede neue Beziehung als einmalige Erfahrung beschreiben, die sie dazu bringen kann, ihr Label zu ändern und dem aktuellen Gefühlszustand anzupassen (78). Veränderungen in der sexuellen Orientierung können Frauen dazu bringen ihre Identität neu zu bewerten (7). Derartige Wechsel zwischen homo- und heterosexuellen Beziehungen seien laut Diamond bei Frauen weit häufiger, als in der Regel angenommen (2). Daher muss man das Phänomen der Bisexualität untersuchen, um die weibliche

Sexualität verstehen zu können, denn Diamonds Studie kommt zu dem Ergebnis, dass sich die meisten Frauen vorstellen können, sexuellen Verkehr mit einer Frau zu haben, obwohl sie sich bis dato zu keiner Frau hingezogen gefühlt haben (131–32). Doch reichen allein solche Phantasien aus, um von Bisexualität zu sprechen oder muss man nach ihnen handeln (94)? Und muss zwangsläufig eine sexuelle Anziehung bestehen oder sind auch romantische Gefühle Anzeichen genug?

Zunächst schlägt Diamond vor den Begriff der *Bisexualität* in *nonexclusivity* umzubenennen – allerdings nicht in dem Sinne von Promiskuität, sondern von nicht exklusiv einem Geschlecht verschrieben zu sein (95). Dieses Phänomen wiederum zeige sich bei Frauen weit häufiger als bei Männern. Während der Großteil dieser sich entweder rein zu Männern oder Frauen hingezogen fühle und nur ein kleiner Teil zu beiden Geschlechtern, sei dies bei Frauen gerade umgekehrt (98). Dieser Sachverhalt entspricht nicht der bisherigen Lehrmeinung; Diamond führt jedoch eine andere Studie an, die ihre eigenen Ergebnisse unterstützt. Bei dieser Untersuchung wurden homo– als auch heterosexuellen Frauen und Männern, Bilder von Paaren – Mann und Frau, zwei Frauen und zwei Männer – beim sexuellen Verkehr gezeigt und die Erregung über Sonden am Körper der Probanden gemessen. Das Ergebnis: Während Männer in der Regel entsprechend ihrer angegebenen sexuellen Orientierung erregt wurden – Homosexuelle von den Bildern zweier Männer, Heterosexuelle von denen zweier Frauen – wurden die Frauen erstaunlicherweise von allen Bildern gleichsam erregt:¹⁰ „Although they subjectively prefer one sex over the other, their bodies respond to both“ (101). Diamond meint, dass „women's distinctive capacity for fluidity“ (103) der Grund hierfür sei.

10 Dies war den Teilnehmerinnen allerdings nicht bewusst, denn jede wurde danach befragt, welche Bilder sie am meisten erregt hätten und sie antworteten immer so, dass es ihrer angegebenen sexuellen Orientierung entsprach. In Diamonds Studie waren sich die Frauen nach Jahren der Reflexion über ihre Sexualität ihrer widersprüchlichen Gefühle im Klaren, stellten deren Authentizität aber dennoch in Frage (128–29).

Wie sieht es im Vergleich hierzu mit Männern aus, die sich als bisexuell definieren? Hier lässt sich feststellen, dass sie sich entweder stärker zu Frauen oder Männern hingezogen fühlen, sodass Diamond folgert, dass die Erregbarkeit von Männern stärker Kategorien-spezifisch als die von Frauen sei (101). *Bisexualität* bzw. *nonexclusivity* scheine daher ein eher weibliches Phänomen zu sein. Diamond kam zu dem Ergebnis, dass sich erotische und emotionale Gefühle ihrer Probandinnen unterschiedlich auf die beiden Geschlechter verteilen können. So beschrieben die einen ihre Empfindungen für Männer als rein erotischer Natur und die für Frauen als primär emotional, und andere genau umgekehrt (130). Wieder andere gaben an, dass sie sich häufiger zu Frauen hingezogen fühlen würden, ihre Gefühle für Männer aber intensiver seien (108). Diamond stellte fest, dass die meisten der bisexuellen Frauen mehr sexuelle Kontakte mit Männern als mit Frauen hatten (116). Im Vergleich dazu beschrieben die lesbischen Frauen der Studie, dass die sexuellen Kontakte, die sie mit Männern gehabt hatten (109–10), rein erotischer Natur gewesen seien, während sie nur zu Frauen tiefe romantische Gefühle aufbauen könnten (113). Dies zeigt, dass Frauen in der Wahl ihrer Partner nicht strikt festgelegt sind, was sie *nonexclusive* in ihren Empfindungen macht.

2.2 CHANGES IN ATTRACTIONS

Diamond stellte fest, dass die lesbischen Teilnehmerinnen ihrer Studie ihr Label wechselten, sobald sie eine Liebesbeziehung zu einem Mann aufgenommen hatten (113). Aber auch die bisexuellen Frauen änderten mit den Jahren ihr Label unter anderem zu *unlabeled*. Solche Identitätswechsel würden sowohl durch „predisposition“ als auch den „current partner“ (168) bedingt, denn die Frauen, die stets nur weibliche Partner wählten, änderten ihr Label nicht (66–67). Nach der herkömmlichen Lehrmeinung, dem *standard identity model*, werden Wechsel der Identität als Bisexualität gedeutet, die aber irgendwann zu der Annahme des Labels homo-

oder heterosexuell führen sollten (61). Dies wird durch Diamonds Studie jedoch nicht bestätigt. So wechselten die Teilnehmerinnen der Untersuchung häufig ihre sexuelle Identität, in der Mehrzahl zu *unlabeled* oder *bisexuell* statt zu *lesbisch* oder *heterosexuell* (105), sodass „[t]he women who kept the same identity for the whole ten years proved to be the smallest and most atypical group“ (65). Die meisten der Frauen kamen aufgrund der „fluidity und unpredictability“ (74) der Veränderungen ihrer Sexualität zu dem Standpunkt, jede Art Label abzulehnen. Tatsächlich wechselten zwei Drittel der Befragten im Laufe der zehnjährigen Studie zu *unlabeled* (74). Dies begründeten sie damit, dass sie das Gefühl entwickelt hätten, dass „their sexuality did not fit an existing label, and they were increasingly skeptical about the rigid and arbitrary nature of any sexual categorization“ (75). So lehnten die meisten Teilnehmerinnen die Label *lesbisch* als ausschließlich an Frauen und *bisexuell* als zu gleichen Teilen an Männern und Frauen interessiert, ab – weil sie selbst eine solch rigide Definition ihres sexuellen Empfindens als unzutreffend empfanden. Diamond kommt zu dem Schluss, dass

for women with nonexclusive attractions, fixed identities may never completely succeed in representing the complicated, situation-specific, and sometimes relationship-specific nature of their sexual self-concepts. Perhaps for these women, adopting a *flexible, changeable* identity is the most mature, adaptive way of understanding their sexuality. (70)

Diamond vertritt infolgedessen – und auch aufgrund der Tatsache, dass sexuelle Label zum Beispiel in anderen Kulturen als nicht fixiert betrachtet werden (5) – den Standpunkt, dass Label der sexuellen Identität nicht als Ausdruck einer essentiellen Sexualität, sondern als soziale, kulturelle und kognitive ‚Kreationen‘ verstanden werden müssen (82).

2.3 PERSON-BASED ATTRACTIONS

Diamond stellt fest, dass bei der Partnerwahl sowohl *gender*-neutrale als auch *gender*-spezifische Charaktereigenschaften eine Rolle spielen (172). Die Persönlichkeit und emotionale Qualitäten beispielsweise seien häufig *gender*-neutral (171). Obwohl das ‚falsche‘ Geschlecht in den meisten Fällen Sympathie, aber keine sexuelle Anziehung hervorrufen würde, gäbe es durchaus Fälle von „person-based attractions,“ was von Diamonds Probandinnen als „being attracted to ‚the person, not the gender““ (172) beschrieben wird. So könne sich bei Frauen aus einer engen Kameradschaft oder tiefen Freundschaft durchaus eine erotische Anziehung entwickeln, während für Männer physische Vorgänge und Charakteristiken bei der Partnerwahl eine größere Rolle spielen würden (173). Charakteristiken der *person-based attractions* sind „nonexclusivity and change in attractions,“¹¹ „links between emotional and physical feelings“ und „reluctance to label their sexual identity“ (183). Daher betrachten sich viele Frauen mit *person-based attractions* als *unlabeled* (185). Ob die *person-based attractions* als vierte Kategorie neben Heterosexualität, Bisexualität und Homosexualität oder als ein zusätzlicher Aspekt sexueller Variabilität betrachtet werden müssen, lässt sich laut Diamond bisher noch nicht beantworten (189–93).

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, wie jemand, für den das Geschlecht seines potenziellen Partners keine Rolle spielt, sein eigenes Geschlecht wahrnimmt: „[D]oes fluidity in sexual desire ever extend to fluidity in gender identity?“ (193). Um im Folgenden tiefer in die Thematik eindringen zu können, müssen zunächst einige Begrifflichkeiten geklärt werden und zwar, was unter *gender identity*, *transsexual* und *transgender* verstanden wird. *Gender identity* ist die individuelle psychologische Erfahrung jedes Einzelnen, zu welchem

11 Dennoch können *person-based attractions* nicht mit Bisexualität gleichgesetzt werden, weil zwar alle Frauen mit *person-based attractions* in der Lage sind *nonexclusive attractions* auszubilden, aber nicht alle Frauen mit der Fähigkeit zu *nonexclusive attractions* auch wirklich *person-based attractions* erfahren (Diamond 183).

Geschlecht er sich einordnet, ungeachtet der Tatsache, wie maskulin oder feminin er/sie auf andere Personen wirkt (193). Als *transsexual* werden Menschen bezeichnet, deren *gender identity* nicht mit ihrem biologischen Geschlecht (*sex*) übereinstimmt (193). Individuen, die sich als *transgender* charakterisieren, erfahren ihre *gender identity* als *fluid* oder erleben verschiedene Abstufungen der Unstimmigkeit zwischen ihrer *gender identity* und ihrem physischen Körper (193–94). Es handelt sich um einen Trugschluss anzunehmen, dass *gender*-atypische Bekleidung, Verhalten oder Erscheinung darauf hindeuten, dass jemand Uneins mit seinem biologischen Geschlecht ist, denn lesbische/schwule/bisexuelle Individuen hätten in der Regel „completely normal gender identities“ (193). Tatsächlich betrachten die meisten Wissenschaftler Verlangen, nicht Verhalten als Marker der sexuellen Orientierung. Man kann sich daher nur Diamond anschließen, wenn sie feststellt: „[T]he suggestion that gay men are female-like (in their hormone exposure, brain structure, and brain function) whereas lesbian women are male-like [...] is a long standing stereotype.“ (43). Da sich die sexuelle Identität auf eine kulturell organisierte Konzeption des Selbst – lesbisch/schwul, bisexuell oder heterosexuell – beziehe, könnte man nicht annehmen, dass diese Identitäten mit bestimmten Verhaltensmustern korrespondieren, genauso wenig wie mit bestimmten Mustern des Verlangens. Dem ist so, weil sexuelle Identitäten Selbstkonzepte repräsentieren, die von den eigenen Auffassungen jedes Individuums von den wichtigsten Aspekten seines sexuellen Selbst abhängen. Diese Auffassungen können von Individuum zu Individuum variieren (12). Daher kann man keine klaren Grenzen zwischen Homo- und Heterosexualität ziehen (6), sondern muss anerkennen, dass es viele verschiedene Abstufungen gibt: Niemand ist entweder homosexuell oder heterosexuell, sondern kann in Bezug auf Anziehungen, Fantasien, Verhalten und Identität unterschiedliche Ausprägungen aufweisen (25).

Diese Abkehr von der traditionellen Dichotomie von hetero– und homosexuell und das Konzept der *sexual fluidity* sind Charakteristiken, die die Figuren des Romans Flucht nach oben tragen. Daher soll im folgenden Kapitel mit Hilfe der Theorie Lisa Diamonds Licht ins Dunkel dieses literarischen Textes gebracht werden, dessen Sinn sich, aufgrund seiner Wendung gegen traditionelle Auffassungen von Geschlecht und sexueller Orientierung, vielen Rezipienten, die mit diesen Kategorien operierten, entzog.

3 DIE ANWENDUNG DIAMONDS THEORIE AUF *FLUCHT NACH OBEN*

Die folgende Untersuchung setzt sich aus zwei Teilen zusammen: Erstens, wird eine genaue Analyse der einzelnen Figuren durchgeführt, um die Stereotypen von Männlich- und Weiblichkeit im Text ausfindig zu machen, damit in einem zweiten Schritt von einem Wechsel des Geschlechts gesprochen werden kann, der Beleg der *gender fluidity* der Figuren ist. Mit der sexuellen Orientierung verhält es sich entsprechend, wodurch die *sexual fluidity* aufgezeigt wird. Zweitens, soll die Personenkonstellation der Dreiecksbeziehung herausgearbeitet werden, um das Phänomen der *sexual fluidity* in seiner Gesamtheit zu erfassen. Ziel ist es zu beweisen, dass die Deutung der bisherigen Rezeption, die Romane Schwarzenbachs seien als lesbische Literatur zu lesen, nicht der Komplexität der weiblichen Sexualität gerecht wird und die Figuren statt als lesbisch als *unlabeled* und *nonexclusive* bzw. *sexual fluid* bezeichnet werden müssen.

3.1 DIE FEMININEN MÄNNER UND MASKULINEN FRAUEN

Die Figuren Schwarzenbachs tragen sowohl männliche als auch weibliche Wesensmerkmale. Bereits mit dieser Feststellung haben wir uns in Stereotypen verstrickt, denn diese Aussage ist nur haltbar, wenn man kulturell definierte Rollenbilder, was typisch männlich und weiblich ist, auf den Roman anwendet. Die Frage ist, warum halten wir an diesen Unterscheidungen fest und betrachten einen sensiblen Mann oder eine starke Frau als Abweichen von der Norm? Ergebnis der Untersuchung soll folglich nicht sein anhand einer vergleichenden Gegenüberstellung von ‚männlichen‘ und ‚weiblichen‘ Eigenschaften festzustellen, ob eine Figur eher ein Mann oder eine Frau ist. Vielmehr soll gezeigt werden, dass es sich bei diesen Eigenschaften lediglich um kulturell erzeugte Stereotypen handelt, die für Schwarzenbachs Figuren keine Gültigkeit besitzen. Man kann die Rollenanforderungen an die Geschlechter, die Lisa Diamond zusammenstellt, auch auf das Deutschland bzw. die Schweiz der 1930er Jahre

übertragen. So soll ein ‚richtiger‘ Mann „courage, aggressiveness, power, invulnerability“ besitzen, eine ‚richtige‘ Frau über „patience, nurturance, passivity, subservience“ (Diamond 49) verfügen. Schwarzenbachs Figuren führen dies durch ihr Vermischen der Charakteristiken beider Geschlechter ad absurdum, wie auch durch ihre bisexuellen Züge. Dadurch widersetzen sie sich der gesellschaftlichen Forderung nach Heterosexualität, die homosexuelle Neigungen als das Scheitern ein Mann oder eine Frau zu sein, betrachtet.

3.1.1 DIE FEMININEN MÄNNER

FRANZ FRANCIS VON RUTHERN ist die Hauptfigur des Romans. In ihm laufen alle Personenkonstellationen zusammen, er macht die größte Entwicklung durch und trägt die meisten Zeichen der *sexual fluidity*. Er wird wie die anderen Charaktere sowohl ‚männlich‘ als auch ‚weiblich‘ beschrieben und ist damit ein typisches ‚Mischwesen‘ aus der Feder Schwarzenbachs. So versucht Francis dem männlichen Ideal des Sportlers zu entsprechen und verfolgt dieses Ziel mit Ehrgeiz. Er fährt Ski (Schwarzenbach, Flucht 17), spielt Golf und Tennis (15) und ist immer bereit ein Wagnis einzugehen und sich Herausforderungen zu stellen, „die Kräfte zu erproben, durchzuhalten, [...] die Abfahrt durch den Nebel zu wagen, es sich etwas kosten zu lassen, einen hohen Einsatz, und zu gewinnen“ (22). Das Sporttreiben wird für Francis als Bestätigung seiner Männlichkeit und der damit einhergehenden Machtposition genutzt. Allerdings erfüllt es für Adrienne die gleiche Funktion, was zeigt, dass es sich bei diesem ‚männlichen‘ Charakteristikum lediglich um ein Stereotyp handelt.¹² In diesem Sinne versichert Adrienne:

12 Auch Schwarzenbach selbst war sehr athletisch, was zeigt, dass Unterteilungen in ‚männliche‘ und ‚weibliche‘ Eigenschaften bedeutungslos für sie waren, weil ihre eigenen Erfahrungen solch strikten *Gender*-Einteilungen zuwider liefen. Francis ist demnach von der Wahrnehmung der Autorin her möglicherweise gar nicht als ‚typischer‘ Mann konzipiert, sondern von vornherein als Frau. Nach Charles Linsmayer versuchte Schwarzenbach allerdings bewusst besonders männlich zu sein, worin sie von ihrer Mutter bestärkt wurde: „Auch als erwachsene Frau noch betonte Annemarie Schwarzenbach ihre jüngerhafte Statur und Physiognomie mit allen Mitteln: sie trug Hosen, als dies noch als ‚unweiblich‘ galt, rauchte viel und öffentlich, sprach starken Spirituosen zu, galt als tollkühne Autofahrerin, Schwimmerin, Skifahrerin und machte durch abenteuerliche, äußerst strapaziöse Reisen in schwer zugängliche, abgelegene Länder von sich reden.“ (34). Diese Beschreibung ist in der Hinsicht interessant,

Die Anstrengung belebte sie, schuf Erregungen neuer Art. Nein, sie war nicht krank. Sie würde täglich gesünder werden, sie lief mit Männern, hart auf hart, liess sich hart anfassen. (53)

Das Skifahren wird zur Waffe gegen die Krankheit und entsprechend gegen die gesellschaftliche Unterdrückung, denn sie kann beweisen, dass sie genauso hart ist wie ein Mann. Francis verbindet mit dem Skifahren die Überlegenheit über die Maschine, diesem anderen Element, das dem Mann im Zuge der Technisierung seine Machtstellung streitig macht, denn auf Skiern erreicht der menschliche Körper „ohne Hilfe einer Maschine“ (33) seine Schnelligkeit. So ist es auch für Francis eine Bewegung gegen die Gesellschaft, denn Ski fahren kann er nur *oben*, fernab des *unten*, wo die Maschinen und die gesellschaftlichen Normen herrschen. Dementsprechend ist der „Bahnhof von Alptal [...] keine Versuchung, er lag anderthalb Stunden entfernt im Tal, man vernahm keine Pfiffe, die Erde wurde nicht erschüttert von der stampfenden Maschine“ (17).

Francis wendet sich von der Gesellschaft und ihren Normen ab, und kann sie daher, zurückgezogen auf den Berg, allmählich vergessen. Alptal wird damit zum Symbol für Francis' Rückzug aus der Gesellschaft und zur Heimat des Heimatlosen, der sich dort oben „ein Stück Land erobern“ (87) will. Doch bis dahin ist es ein weiter Weg, denn das Gefühl der Heimatlosigkeit legt er erst gegen Ende des Romans ab. Es wird dadurch zum Motiv seiner Unzugehörigkeit zu der patriarchalischen Gesellschaft, ihren Strukturen und Normen. Dieses Gefühl der Unzugehörigkeit drängt ihn in seiner Jugend zur Flucht aus Deutschland. Doch auch in Südamerika quälen ihn „Heimweh, Heimweh, Heimsuchungen von unmännlichen Schwächezuständen“ (25). Seine Rückkehr nach Europa (14) ist allerdings keine „Heimkehr,“ sondern wiederum eine „Flucht“ und dazu „verfehlt, ein schrecklicher Irrtum,“ denn er muss

als sie auch auf Francis zu passen scheint.

erkennen, dass er „nicht zurückkehren, nicht wiedergewinnen, nicht aussöhnen“ (26) kann. Francis bleibt daher „ein Fremder, heimatlos zurückgekehrt“ (169). Er erkennt, dass seine Flucht, die eine Abkehr von der heteronormativen Ordnung ist, sich bis nach Alptal fortsetzt, denn selbst wenn er sich den gesellschaftlichen Erwartungen fügen und Skilehrer werden würde, bliebe es „ein Überlaufen, Flucht, Angst vor der Tiefe“ (22). Stattdessen erhebt er den Anspruch, nicht von seinem Standpunkt abzurücken. Doch gerade darin verbirgt sich der Widerspruch, denn es ist ihm nur fernab der ‚Tiefe,‘ des Ortes der gesellschaftlichen Restriktionen, möglich nach seinem Willen zu handeln. Abseits von Alptal, sei es in Berlin oder München, fühlt er sich „noch verlorener“ und nicht „an seinem Platz“ (173). Diese Unzugehörigkeit zu der Gesellschaft könnte Zeichen seiner *Gender* Dysphorie sein, eines nicht am richtigen Platz Fühlen in seinem männlichen Körper.

Dadurch wird erklärbar, warum Francis versucht besonders männlich zu wirken. So adaptiert er das Stereotyp, dass Männer in zwischenmenschlichen Beziehungen rational und gefühllos sein müssen:

Nie hatte sich Francis leidenschaftlich verliebt, sich mit Herz und Nervenkraft beteiligt. Sonst ziellos, grossmütig, der Verschwendung zugeneigt, ging er mit seinen Gefühlen sparsam um, sonderte sie streng von dem ‚eigentlichen‘ Leben ab, dem fortschreitenden, männlichen, welches zu Berausungen führte und über sie hinweg zu Zielen grossartiger Ausmasse [...]. Dies alles schien ihm Einsätze wert, aber nicht das blosses Gefühl (so bezeichnete er Liebe), nicht der Überschwang, nicht, sich an einen Menschen, gar an eine Frau zu verlieren. (43)

Francis versucht also der Forderung, dass sich Männer nicht von ihren Gefühlen überwältigen lassen dürfen, zu entsprechen. ‚Männlich‘ zu sein bedeutet für ihn gefühllos zu sein und sich

nicht einer Frau hinzugeben. Daher sagt er aus, dass das ‚unmännliche‘ Gefühl der Liebe ihm fremd sei, denn es hätte mit dem ‚männlichen, eigentlichen Leben‘ nichts zu tun. Für Letzteres ist er bereit einen Einsatz zu bringen, sich in der Gefahr einer riskanten Abfahrt zu verlieren, aber nicht an eine Frau. Francis ist ein Einzelgänger, der sich selbst zu verwirklichen sucht und keine Kompromisse wegen eines anderen Menschen eingehen will, aber das würden Frauen nicht verstehen, klagt er: „Verstehen Frauen solche Dinge? Verstehen sie das männliche, namenlose Abenteuer, den Heldentod? [...] Aber sie verstehen nicht, was in dir und mir vorgeht“ (120–21). Diese Aussage erscheint um so widersprüchlicher, als es sich beim ‚Heldentod‘, um den Selbstmordversuch Carl Eduards handelt und das ‚männliche, namenlose Abenteuer‘ Francis mit ‚unmännlichen Schwächezuständen‘ heimsucht, die ihn ‚knabenhaft‘ erscheinen lassen und aus denen er mit einer ‚schreckliche[n] innere[n] Niederlage‘ (25) hervorgeht.

Zurück in Deutschland muss Francis feststellen, dass es auch hier ‚zu wenig Gefahren, zu wenig männliche Herausforderungen‘ gibt, und er ‚ohne den Trost jener Tätigkeiten, die sonst im Leben eines Mannes einander jagen und ablösen‘ (26), auskommen muss. All dies rückt ihn von ‚wahrer‘ Männlichkeit ab. Wie um dies zu überspielen, wiederholt Francis in Abwandlungen seine frauenfeindlichen Aussagen. So steht Francis dem weiblichen Geschlecht sehr kritisch gegenüber, denn nicht nur, dass Frauen die Männer nicht verstehen würden, sie seien auch ‚keine Freunde. [...] Nicht im Ernstfall. Nicht wenn es darauf ankommt‘ (67). Dennoch hält er es für notwendig zu betonen, dass Frauen ihm primär zur sexuellen Befriedigung dienen – die Liebe zu einer Frau ist ihm, wie er sagt, fremd – um dadurch keinen Zweifel an seiner sexuellen Orientierung zu lassen. Die ‚schönen blutjungen Indianermädchen‘ (43) die er in Südamerika kennenlernt, vergleicht er mit Tieren,¹³ enthumanisiert sie sozusagen und kritisiert mit rassistischem Unterton, dass sie ‚sich mit Negern, Mulatten in allen Färbungen herum[trieben]‘

13 Sie hätten ‚Tieraugen‘ und ‚kauerten am Boden, kleine Tiere‘ (Schwarzenbach, Flucht 43).

(44). So heißt es weiter: „Die ersten Jahre scheute er sich, Mädchen zu küssen, weil sie ‚farbig‘ waren. Aber später tat er es leicht, er gewöhnte sich an sie wie an zahme Tiere“ (46).

Francis' Misogynie scheint mehr und mehr Mittel zu sein, seine homosexuellen Neigungen zu überspielen, denn was sollte es anderes bedeuten, dass er sich erst an die Frauen ‚gewöhnen‘ muss, wie an fremde, ihm unbegreifliche Tiere, als dass er sich nicht so intensiv zu Frauen hingezogen fühlt, wie er behauptet. Sein Rassismus, der aus der Aussage spricht, er könne sie nicht küssen, weil sie farbig sind, geht in dieselbe Richtung und ist nur ein Vorwand seine Zuneigung zum männlichen Geschlecht zu überdecken. Francis muss also am binären Geschlechtermodell festhalten, um sich von dem anderem Geschlecht, den Frauen, abgrenzen zu können. Indem er also selbst diese Unterschiede schafft, kompensiert er die Unsicherheit über seine eigene Männlichkeit. Es wird deutlich, dass Francis beides in sich trägt: Männliche und weibliche Eigenschaften und die Fähigkeit, Gefühle für Männer und Frauen zu empfinden. Daher trifft das erste Charakteristikum der *sexual fluidity*, die *nonexclusivity in attractions*, auf ihn zu.

Francis Rassismus könnte aber auch noch mit etwas anderem zusammenhängen. So beruft sich Barbara Mennel in ihrem Buch The Representation of Masochism and Queer Desire in Film and Literature (2007) zunächst auf Harry Oosterhuis' Aussage, dass im Zuge des liberalen Rationalismus Irrationalität und Gewalt auf die ‚Anderen,‘ also die dem Liberalismus nicht Angehörigen, projiziert würden, was in der Regel Frauen, die Arbeiterklasse, Kinder, kolonisierte Menschen, Geisteskranke, Perverse und andere von der Norm Abweichende seien. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass diese Gruppen eine Fetischfunktion in der masochistischen Phantasie des liberalen Subjekts übernehmen würden (23). Tatsächlich erscheinen in Francis' Auffassung die südamerikanischen Frauen – sie entsprechen in zwei Punkten (weiblich und kolonisiert) der Auflistung Oosterhuis' – gewalttätig, denn sie „quälten Katzen zu Tode, verfolgten Hunde mit Steinwürfen“ (44). Und wirklich werden diese Frauen zum Fetischobjekt

für Francis. So beschreibt er, dass „in kurzen paillettenbesetzten Abendkleidern, unter dem falschen Glanz schimmerte die hellbraune Haut ihrer kleinen festen Brüste“ (45).

Berücksichtigt man, was Sigmund Freud in seinem Aufsatz „Der Fetischismus“ (1927) feststellte, dann beweist Francis' Verhalten, dass er den Fetisch dazu benutzt weibliche *Gender*-Charakteristiken und seine latente Homosexualität zu verdecken. Denn durch den Fetisch könne der Homosexuelle sich vorstellen, dass die Frau seiner Objektwahl männlich ist, indem der Fetisch zum Penis wird, sodass sie unkastriert erscheint bzw. die Furcht vor der weiblichen Kastration gemindert wird. Im Fall, dass die Bedrohung der Kastration zu groß wird, könne der Fetisch entfernt werden, um sich zu beweisen, dass es immer noch eine Frau ist. Francis' Fetischismus bekräftigt also zudem seine Homosexualität, zum Anderen aber auch seine Ablehnung der europäischen Kultur, denn indem Francis Frauen aus einem anderen Kulturkreis wählt, macht er das zum Fetisch, was gesellschaftlich und kulturell abgelehnt und als das ‚Andere‘ definiert wird, im Kontrast zu dem, was als bewundernswerte Weiblichkeit gilt (Mennel 25). Nach seiner Rückkehr nach Europa wendet er sich allerdings Esther, der Vertreterin solcher ‚bewundernswerter Weiblichkeit,‘ zu: „Was für eine weiche Haut sie hat, was für eine unerhört zarte, weiche Haut, und wie gut alles riecht, das Kleid, der Hals, und der Mund“ (Schwarzenbach, Flucht 70). So wie er also zuvor die hellbraune Haut der Südamerikanerinnen bewundert hatte, ist es später Esthers weiche Haut, die ihn reizt. Es wird deutlich, dass auch sie Fetischfunktion für ihn übernimmt, und es ihm dadurch möglich ist, seine Homosexualität nicht auszuleben.

Im Laufe der Zeit, kommt es zu Veränderungen in der Art dessen, was Francis sexuell als anziehend empfindet: So „lernte [er] die eine oder andere [Frau] kennen, sie gefielen ihm, waren klug, anmutig, verstanden es, still und aufmerksam zuzuhören und im rechten Moment zärtlich zu sein“ (45). Vergleicht man dies mit Francis' Frauenbild vor seiner Ankunft in Südamerika,

wird deutlich, dass er mit den Jahren ein ungezwungeneres Verhältnis zu Frauen aufgebaut hat. Denn in Deutschland – wo er keine Partnerin zurück ließ, wie er betont – hatte er noch ein geradezu feindseliges Verhältnis zum anderen Geschlecht: „Weiss, jung, still sind sie, zählen nicht mit – oder böse, gierig, nehmen sich, was sie brauchen, verzehren es wie Tiere ihre Beute“ (120–21). Indem er nicht nur die farbigen, sondern auch die weißen Frauen mit Tieren vergleicht, zeigt sich, dass sein Rassismus nur vordergründig ist, um sein Scheitern im Umgang mit Frauen zu rechtfertigen. Tatsächlich ist sich Francis bewusst, dass die Frauen von den europäischen Einwanderern erniedrigt und ausgenutzt werden und er kritisiert dies auch. Er beschreibt die Situation wie folgt:

Wer Kummer hatte – und viele der jungen Eingewanderten hatten Kummer, Heimweh und Geldsorgen – der wurde von den dunkelhäutigen Kindern getröstet, sie waren freimütig, kannten viele Geheimnisse. Wenn man ihrer müde war, verschwanden sie in ihren runden Hütten [...]. Niemand forschte ihnen nach, es gab ja Mädchen genug, und sie glichen sich wie Schwestern. (45)

Es sind keine starken Männer, die hier beschrieben werden, sondern Hilfesuchende, die die Frauen brauchen, um aufgerichtet und getröstet zu werden. Indem Francis sie als schwach beschreibt, versucht er sich auch von ihnen abzuheben und seine eigene Stärke im Kontrast dazu zu betonen. Anschließend kritisiert er, wie weiter mit den Frauen verfahren wird, dass sie nach getaner Leistung geradezu weggeworfen werden. Die Frauen werden dadurch in ihrer Austauschbarkeit entindividualisiert und zum Gebrauchsgegenstand erniedrigt. In der Folge werden viele von ihnen „zu berufsmäßigen Huren“ (44), die ihren Körper an „junge weisse, feine Herren, die Französisch und Englisch sprachen und ihnen Kaugummi schenken“ (44), verkaufen. Die farbigen Frauen werden somit als das unterste Glied der Gesellschaft beschrieben, die von den weißen Europäern ausgebeutet werden.

Francis stört sich also nicht an der Hautfarbe, sondern hat ein grundlegendes Problem mit Frauen. So hat er auch sein erstes Mal in zwiespältiger Erinnerung:

Als ich sechzehn war, habe ich zum erstenmal mit einer Frau – eine anständige Frau, Carl Eduard, und so zärtlich. Aber ich schämte mich, es dir zu erzählen. Stolz war ich nicht, keine Spur. (27)

Francis traut sich nicht einmal auszusprechen, dass er mit einer Frau geschlafen hat, sein Satz bleibt unvollendet. Statt Stolz empfindet er Scham, sein Handeln erscheint erzwungen und nicht freiwillig, weil er es gerne tun wollte. Dies überrascht, hat Francis doch einer wichtigen Erwartung, die an junge Männer gestellt wird, entsprochen und zudem handelte es sich um eine ‚anständige Frau,‘ mit der er schlief. Francis reagiert damit nicht den kulturellen Rollenanforderungen entsprechend: Seine Scham ‚verweiblicht‘ ihn. Möglicherweise spricht daraus auch ein Versagen in sexueller Hinsicht. Tatsache ist, dass ihm seine Körperlichkeit trotz aller Anstrengungen auch beim Sport Probleme bereitet. So mutet er „seinem Körper Unmässiges zu“ (25), sodass dieser „überanstrengt“ und „erschöpft“ (23) ist und Francis beim Skifahren bald keine guten Leistungen mehr erbringen kann: Er hat „Kopfschmerzen, [...] den ganzen Nachmittag war ihm nicht gut, [...] wie ein kleiner Junge ist er gefahren mit flatternden Knien“ (65). Er kann sich also nicht als Mann beweisen, sondern erscheint als ‚kleiner Junge.‘

Aber auch in anderen Bereichen kann er im Vergleich zu anderen Männern und deren Lebensführung nicht den Anforderungen der Gesellschaft entsprechen. Er stellt in Frage: „Hiess das: leben? Und was war der Unterschied zu dem, was andere Männer leben nannten?“ (50). Da er nie einen Beruf gelernt hat und es ihn „bis heute demütigte [...] ‚ungebildet‘ geblieben zu sein“ (14), lebt er in den Tag hinein und fragt sich: „Also, das hier oben zählt nicht? Ist nicht leben, sondern warten, Interimszeit?“ (50). Er vergleicht sich mit seinen alten Freunden und

„ihren Geschäften, ihren Verlusten, ihren Kindern, ihren Häusern. Francis, ebenso alt wie sie, hatte nichts Derartiges aufzuweisen“ (160). So kehrt er nach Deutschland zurück mit dem Ziel „wie alle zu sein, mit ihnen zu arbeiten, zu lieben wie sie, in ihren Häusern zu wohnen, Geschäfte zu betreiben, zu heiraten und alt zu werden,“ aber selbst nach einem Jahr will dies nicht funktionieren und er fühlt sich „zurückgestossen [...] und abermals ohne Boden unter den Füßen“ (46). Er hat keine Arbeit und auch eine Partnerin findet er nicht, weil er „nicht mit Frauen umgehen“ (69) kann, wie er meint, und er bedauert: „Hier oben war es auch mit den Frauen nichts; sie kamen und gingen, er sah sie nicht einmal“ (46). Doch dies ändert sich als Esther und Adrienne nach Alptal kommen und Francis auf einmal zwischen den beiden Frauen, hin und her gerissen ist.

Durch die sexuelle Anziehung, die von ihr ausgeht, bringt Esther Francis in ihre Gewalt: „Er neigt sich zu ihr, befangen, klopfenden Herzens, halb schon verführt.“ (96). Ihre Verführungskraft lässt Francis die Sexualität neu entdecken: „Francis betrachtet sie, gerührt und auf sonderbare und lang vergessene Art erregt. [...] Neue Empfindungen wollen ihm die Brust sprengen.“ (96). Auf ‚lang vergessene Art erregt,‘ zeigt an, dass er sich lange nicht zu Frauen hingezogen gefühlt hat. Wie ein Widerspruch erscheinen die ‚neuen Empfindungen,‘ die auf alte Weise hervorgerufen werden. Dennoch ist dies ein wichtiger Beweis von Francis' *sexual fluidity*, zu der es gehört, dass Frauen im Laufe der Zeit einen Wandel dessen durchlaufen, was sie erregt und welches Geschlecht sie anziehend finden. Doch warum ist sich Francis sicher: „Esther kann es nicht sein, die diese Verwandlung hervorgerufen hat“ (96)? Ist er es selbst, etwas in ihm, das die Veränderung verursacht hat?

Tatsache ist, dass Esther neu in sein Leben tritt: „Gewiss, sie ist schön, gewiss, er sieht sie wie zum erstenmal, erinnert sich plötzlich: Liebe, und dass er seit Monaten nicht mehr eine Frau umarmt hat.“ (96–97). Auf einmal spricht der Mann, der sich nie „leidenschaftlich verliebt“

hatte, von Liebe und nicht mehr vom „blossen Gefühl“ (43) – und „ihm wird heiss, [...] das ist ja alles nur im Rausch, eine Art von Ausschweifung. Ich habe mich verliebt, habe Esther entdeckt, habe die Liebe neu entdeckt – jetzt verliere ich mich, das ist alles“ (97), versucht er sich zu beruhigen.¹⁴ Nicht mehr das ‚männliche Leben‘ führt zu „Berausungen“ (43), sondern die Liebe zu einer Frau, in der er sich verliert. Wir erinnern uns, dass er vor nicht allzu langer Zeit noch abschätzig davon gesprochen hatte sich „gar an eine Frau zu verlieren“ (43), und nun tut er genau dies, sodass er es selbst nicht glauben kann: „Wer redet da, doch nicht ich, nicht ich?“ (98). Dadurch wird angezeigt, dass die Veränderung in seiner Objektwahl (*desire*) eine Veränderung in seiner persönlichen Identität (*identification*) nach sich zieht. Daher kann er sich auch sicher sein, dass seine Wandlung in erster Linie nichts mit Esther zu tun hat, da es allein auf ihn ankommt, dass nun das weibliche Geschlecht eine sexuelle Anziehungskraft auf ihn ausübt. Dies musste vorangehen, damit er für Esthers Verführungskünste überhaupt erst empfänglich sein konnte. So fühlt er sich anfangs noch unwohl, nachdem er mit Esther geschlafen hat: „Er war es nicht mehr gewohnt, neben einem anderen Menschen zu liegen. Sein Körper schrak zusammen.“ (101). Später allerdings will er nicht, dass sie ihn verlässt: „Er wiederholte: ‚Bitte bleib da‘, und als er sie umarmte, fühlte er durch ihr dünnes Hemd ihren leichten, kleinen Körper, und plötzlich war er gerührt, und der Gedanke, dass sie ihn verlassen würde, machte ihn traurig.“ (151). Wie diese Entwicklung zeigt, fühlt sich Francis also nicht nur zu Männern wie auch Frauen hingezogen, sondern dies auch in unterschiedlichem Grad im Laufe der Zeit. Damit ist das zweite Charakteristikum der *sexual fluidity* erfüllt und zwar die *changes in attractions*.

Auch das dritte Charakteristikum der *person-based attractions* trifft auf Francis zu, denn er lässt sich bei der Wahl seiner Partnerin weniger von deren *Gender* als deren

¹⁴ Im Umgang mit Adrienne ist er allerdings vorsichtiger: „Konnte er seine Zukunft, diesen ungewiss schwebenden Ball, einer Frau anvertrauen?“ (Schwarzenbach, *Flucht* 159) Dies entspricht der Tatsache, dass seine Beziehung zu ihr im Gegensatz zu der zu Esther, emotional statt erotisch bestimmt ist.

Charaktereigenschaften leiten. Wie Lisa Diamond feststellt, spielen bei der Partnerwahl sowohl *gender*-neutrale als auch *gender*-spezifische Charaktereigenschaften eine Rolle (172). Während das Äußere *gender*-spezifisch ist, sind die Persönlichkeit und emotionalen Qualitäten häufig *gender*-neutral (171). Wie werden nun die Frauen, mit denen Francis eine Beziehung eingeht, beschrieben? Indem Adriennes Aussehen vernachlässigt wird und ihr Charakter eine größere Rolle spielt, ist sie stärker *gender*-neutral angelegt als Esther, deren Schönheit über die Maßen hervorgehoben wird. Adrienne wird in ihrer Jugend als „ein schönes, grosses junges Mädchen“ beschrieben, das „im Abendkleid so auffallend [war], dass alle Menschen sich nach ihr umdrehten“ (Schwarzenbach, Flucht 47). Zehn Jahre später weisen ihre braunen, langen, kräftigen Arme“ (191) auf eine athletische Figur hin. Ihr Charakter wird als sehr vielschichtig beschrieben: Sie sei „derb-kameradschaftlich [...] unnachahmlich stolz und kühl“ (35), „ein wenig herrschsüchtig, abweisend“ (47), „zugleich populär und gefürchtet“ (179). Diese Wesenszüge sind nicht typisch weiblich oder männlich, sondern könnten Vertretern beider Geschlechter zugeschrieben werden. In Esthers Fall hingegen gibt es nichts, was sie auf den ersten Blick nicht als Frau ausweisen würde. Vor allem auf die Beschreibung ihres Äußeren wird viel Gewicht gelegt. Diese „blonde[...] und bildschöne[...] Esther“ (35) raubt Francis mit ihrem Anblick den Atem, sodass er ausruft: „Wie hübsch sie ist! Ich glaube, ich habe nie eine hübschere Frau gesehen. Ein Engels Gesicht“ (93). Ihr „himmlisch schönes Gesicht“ (98) wird von den Leuten bewundert, doch ihr Wesen wird weniger wohlwollend betrachtet. Nur Francis betont Esthers guten Charakter, der so von den anderen Menschen nicht wahrgenommen würde. So hält er sie nicht für dumm, sondern für klug und gutherzig (93), aber auch für ein unreifes und naives Kind (69, 93). Indem Francis also auch in Esthers Fall Wert auf ihren Charakter legt, entspricht er nicht dem, was Diamond typischerweise über Männer sagt, nämlich dass für sie „physical acts and physical characteristics“ (173) bei der Partnerwahl eine größere Rolle spielen

würden. Dass er zunächst nicht sexuell für Adrienne empfindet, ihr aber seine „brüderliche, aufrichtige Freundschaft“ (Schwarzenbach, Flucht 88) anbietet, trifft auf das zu, was Diamonds Probandinnen aussagen, sodass man eigentlich von einer ‚schwesterlichen‘ Freundschaft sprechen müsste. Diamond stellte nämlich fest, dass sich für Frauen aus „the pleasure in companionship or deep friendship“ (173) später eine erotische Anziehung entwickeln kann. Daher lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass Francis „being attracted to ‚the person, not the gender““ (172) ist.

Francis' *gender fluidity* zeigt sich in der Gestaltung seines Charakters, der ‚männliche‘ als auch ‚weibliche‘ Eigenschaften in sich vereint, und durch diese Vielschichtigkeit die stereotypischen Zuschreibungen an die Geschlechter entwertet. Diese Mehrgeschlechtlichkeit zieht ihn auch bei seinen Partnern bzw. Partnerinnen an, was nach Diamonds Theorie Ausdruck seiner *nonexclusivity in attractions* ist. Denn nicht nur, dass sich Francis zu im Text stärker als männlich oder weiblich charakterisierten Figuren hingezogen fühlt, seine allgemeine Zuneigung zu beiden Geschlechtern spiegelt sich in der *gender fluidity* dieser Personen. Aus diesem Grund kann man sagen, dass sich Francis zu der Person und nicht deren *Gender* hingezogen fühlt, also auch die *person-based attractions* aufweist. Zugleich ist seine sexuelle Orientierung einem ständigen Wandel unterworfen, die *changes in attractions*, womit alle Merkmale der *sexual fluidity* erfüllt wären.

CARL EDUARD VON RUTHERN ist der Bruder von Francis und die Figur, die durchweg am ‚weiblichsten‘ beschrieben wird. Statt stereotypische männliche Merkmale vereint Carl Eduard weibliche in sich, wenn er als „schmal, hellblond, eitel und wehmütig“ (Schwarzenbach, Flucht 14) als auch „weich, zart, mit künstlerischen Neigungen belastet“ (15), beschrieben wird. Daher sei er „[n]icht geeignet für eine militärische Laufbahn“ (15), und dennoch „kein schlechter

Soldat,“ sondern ein talentierter Reiter, der „besser [ritt] als alle anderen, weil er etwas von Pferden verstand“ (53). Wie für Francis spielt also auch für ihn der Sport eine wichtige Rolle und wird zum Maßstab der Männlichkeit, da durch ihn körperliche Defizite scheinbar überwunden werden können.

Carl Eduard bemüht sich in seiner Jugend der heterosexuellen Norm zu entsprechen und „flirtet“ (15) mit Frauen, doch irgendwann gibt er es auf, denn „[v]on Frauen verstand er nichts“ (54). Nur mit Adrienne Vidal verbindet ihn eine enge Freundschaft und er vertraut ihr: „Ihr hatte er sogar das Geheimnis seines ‚schweren Lebens‘ verraten. Auch dass er Heimweh hatte. Auch dass er von Frauen wenig verstand.“ (54). Diese Eigenschaften hat er mit seinem Bruder Francis gemein, der homosexuelle Neigungen empfindet, in der Fremde wie in Deutschland unter Heimweh leidet (168) und im Umgang mit Frauen Probleme hat. Das ‚Geheimnis seines schweren Lebens‘ ist aller Wahrscheinlichkeit nach Carl Eduards Homosexualität. Da hilft es nichts, dass seine Kameraden und Adrienne ihn gern hatten, er war es, „der die Nächte durchwachte, verstört, entfremdet, nirgends zugehörig“ (53), und schließlich den Dienst quittiert und fortan „ohne Beruf, [...] sparsam, allein“ (15) lebt. Wie Francis, hat er große Probleme seinen Platz in der Gesellschaft zu finden und den Rollenanforderungen, die an sein Geschlecht gestellt werden, zu entsprechen. Dies liegt aller Wahrscheinlichkeit nach an seiner Homosexualität, die ihn mehr und mehr in eine Außenseiterrolle drängt und dazu führt, dass er unter Depressionen leidet (54). Er kommt an einen Punkt, an dem er sein Leben nicht mehr ertragen kann und er versucht Selbstmord zu begehen (116). Es stellt sich die Frage, ob ein aktuelles Ereignis, wie das Entdecken seiner Homosexualität durch sein soziales Umfeld ihn zu diesem Schritt bewogen haben, doch der Roman schweigt sich darüber aus. Es wird nur deutlich, dass beide Brüder unterschiedliche Wege wählen mit dem gleichen Problem umzugehen. Während Francis sich in die Isolation eines kleinen Bergortes begibt, um dort der

heteronormativen Ordnung weniger unterworfen zu sein, wählt sein Bruder den Freitod als absoluten und radikalen Rückzug aus der Gesellschaft (129).

Es wird wiederholt auf die große Ähnlichkeit der beiden Brüder hingewiesen. So hätten die zwei Männer „die gleiche Haltung, der gleiche schnelle Blick, rasch wieder erloschen und träumend, die gleiche belegte Stimme. Sie waren beide gut erzogen.“ (53). Doch Francis erscheint sein Bruder als „fast ein fremder Mensch“ (113), der „weiss nichts von mir, ich weiss nichts von ihm“ (116). Und auch Carl Eduard nimmt nur die Unterschiede zwischen sich und ihm wahr: „Du warst doch immer ganz anders, stärker als ich, gingst den Dingen ganz anders zu Leibe. [...] Wir hatten beide Gelegenheit, ein Mann zu werden“ (122). Das ist die Frage, ob beide *Männer* geworden sind. Francis hat es mit aller Kraft versucht, mit Abenteuern und Wagnissen, aber er musste sich doch geschlagen geben. Und Carl Eduard bleibt ein kleiner Junge statt ein Mann zu werden, denn er wird als ein „zartgesichtiges, schmales, hellblondes Kind“ (92) beschrieben, das keine Gewalt über seine Emotionen hat und „wie ein Kind wein[t]“ (53). Doch Francis kommt zu der Einsicht, dass er sich nicht von seinem Bruder unterscheidet, und widerspricht ihm:

[W]ir sind uns gleich. [...] nicht anders als du, Carl Eduard, gehe ich an die Dinge heran, nur dass ich Ski laufe, oben, und den Städten entfliehe, ich laufe Ski, während du, viel mutiger als ich, deine linke Lunge durchschossen hast. Bist jetzt waren wir uns fremd, [...] plötzlich stehen wir beide an der dunklen Grenze und tun einen Blick hinüber. (129)

Die große Ähnlichkeit der beiden Brüder macht sie zu Doppelungen der selben Person bzw. zu Doppelgängern. Dies kann als Ausdruck der Vereinigung beider *Gender* in ihnen, durch die Verbindung männlicher und weiblicher Prinzipien, gelesen werden.

Das Motiv des Spiegels unterstützt dies zusätzlich. So gibt es verschiedene Passagen, die sich darauf beziehen, dass Carl Eduard Francis' Spiegelbild ist. Diese Gleichheit erfährt Francis, indem er das Leiden seines Bruders nach dessen Lungenschuss miterlebt, was sie beide an die ‚dunkle Grenze‘ führt:

Aber die dunkle Grenze tat sich auf, und ratlos, bitter fragte sich Francis: War das alles? Hast du mich so weit gebracht, mir das Antlitz im Spiegel gezeigt, nur damit ich einsehe: Es ist zu spät und vergeblich? Nur damit ich mich vom Leben verraten fühle? (146)

Das ‚Antlitz im Spiegel‘ zeigt ihm Carl Eduard und der Spiegel muss beiden das gleiche Bild zurückwerfen. Zu diesem Zeitpunkt empfindet Francis die Situation noch als aussichtslos und sieht sich mit seinem Bruder sterben. Er will sich nicht vom langsamen Untergang abwenden: „Aber er wollte keine Ablenkung, das Bild im Spiegel hielt ihn, war stärker als er.“ (152). Doch Francis erkennt, dass er Stärke beweisen und sich der Situation stellen muss, statt willenlos unterzugehen: „Er hatte das Gesicht im Spiegel verloren, aber er würde den Spiegel zertrümmern und das geliebte Antlitz wiederfinden.“ (162). Indem er den Spiegel in Stücke schlägt, befreit er sich von der Übermacht seines Doppelgängers und begibt sich auf die Suche seiner eigenen Individualität. Durch diesen Prozess ist er in der Lage zu erkennen, dass das Schicksal seines Bruders nicht das seine ist, und er kann dennoch aus dessen Erfahrungen lernen, als seien es seine eigenen: Carl Eduard stirbt, aber Francis kehrt gestärkt ins Leben zurück. In diesem Selbstfindungsprozess spielt auch Esther eine Rolle, die Francis durch diese schwere Zeit begleitet, ihm aber keine Hilfe sein kann. Bevor er beginnt sich mit dem Verhältnis zu seinem Bruder auseinanderzusetzen, versucht er in Esther seine Seelenverwandte zu erkennen: „Er setzte sich ihr gegenüber, nahm ihre Hände, fing an, wie in einen Spiegel zu reden“ (145). Er redet zu ihr, wie zu seinem Spiegelbild und versucht dort das ‚geliebte Antlitz‘ zu finden, aber er erkennt, dass sie ihm nicht ähnlich ist und daher nicht wissen kann, was gut für ihn ist (150). Er sieht ein:

„[E]s gab nur einen, mit dem zu sprechen sich lohnte: Carl Eduard selbst.“ (146). Dadurch wird deutlich, dass Francis und Carl Eduard nicht nur Dopplungen sind, sondern auch, dass Francis homosexuell ist und dass seine Hauptanziehung seinem Bruder gilt.

Carl Eduard beweist seine *gender fluidity* durch die Diskrepanz, die sich aus seinem ‚männlichen‘ Soldatentum und dem Scheitern an dieser Rolle ergibt. Dies wird auch möglicherweise durch seine homosexuellen Neigungen mitbedingt. Dadurch aber, dass seine Beziehung zu Adrienne nicht eindeutig auf ein rein freundschaftliches Verhältnis reduziert werden kann, muss man anerkennen, dass auch er *sexual fluid* ist. Wie sein Bruder Francis wird auch er von der Mehrgeschlechtlichkeit Adriennes angezogen, was Ausdruck seiner *nonexclusivity* und seiner *person-based attractions* ist. Dass auch ein Wandel in seinen Anziehungen stattgefunden hat, wird durch seinen Austritt aus dem Militär angedeutet, wenn dieser tatsächlich mit seinen homosexuellen Neigungen zusammen hängt.

KLAUS VIDAL ist der Sohn von Adrienne Vidal und ähnelt den beiden Ruthern Brüdern auf frappierende Weise: „Carl Eduard war ein wenig wie Klaus: schmalgesichtig, blass, verletzlich. Allzu wach, hellhörig, dann wieder in fruchtlosen Träumen gefangen. Zugänglich für alle Schmerzen“ (Schwarzenbach, Flucht 54). So wie Francis und Carl Eduard als Doppelungen der selben Person auftreten, scheint dies auch auf Klaus zuzutreffen. Mit Francis verbindet ihn zum Beispiel die Anglophilie: Der eine englisch gekleidet (11), während der andere von der Mutter englisch erzogen wurde (13). Es drängt sich die Frage auf, ob nicht einer der beiden Brüder, der Vater des Jungen sein könnte. So denkt Francis an Klaus, während er über die vergangenen Jahre, die er in Südamerika verbrachte, sinniert: „Neun Jahre waren vergangen, Klaus Vidal war ein grosser, hübscher Junge geworden“ (48). Überhaupt empfindet Francis große Zuneigung für den Jungen, als sei er sein eigener Sohn. Könnte die Möglichkeit bestehen, dass Adriennes

geschiedener Mann, der wie Carl Eduard beim Militär war (91), nicht der biologische Vater von Klaus ist?

Trotz Klaus' Empfindlichkeit, die aus seiner Ähnlichkeit zu Carl Eduard und Francis spricht, nimmt sich der Junge, von dem seine Mutter wusste, „jetzt wurde ein Mann aus ihm“ (51), vor:

Das nicht mehr: nicht mehr klein und ihr [Adriennes] Junge sein, denn es war kein Verlass mehr auf sie; es hiess, sich selbstständig machen. Darin, dachte Klaus, liegt der Sinn des ‚Erwachsenseins‘, dass man sich nicht mehr, wie früher, blind auf jemanden verlassen kann. (177–78)

Dieser Unabhängigkeitsdrang erinnert an Francis' Weigerung sich in den Gefühlen zu einer Frau zu verlieren. Aber wie Carl Eduard, der sich sicher ist, dass Adrienne ihn versteht, und Francis, der letztlich seinen Gefühlen für sie nachgibt, hat sich auch Klaus noch nicht gänzlich von seiner Mutter gelöst, denn „er wollte zu seiner Mutter. Wie sie ihn beschützen würde! Sich über ihn beugen und ihn in ihre Arme schliessen. Wie er ihre braunen, langen, kräftigen Arme liebte“ (191). „[D]ie schwächliche Knabenfigur [...], das blasse, von Ahnungen und brennenden Fragen heimgesuchte Gesicht“ (180) hat also wie seine Doppelungen Francis und Carl Eduard die schützende Hand Adriennes nötig.

Die ‚weiblichen‘ Züge Francis' und Carl Eduards sind auch Klaus nicht fremd. Besonders in den Augen seines Freundes Matthisel wird er endgültig zum ‚Mädchen.‘ Aus den Beschreibungen des Freundes spricht Verliebtheit, wenn er in dem Jungen „ein höheres Wesen, von feinerer Beschaffenheit, mit dem zarten Gesicht und der unverletzlichen Seele eines Engels“ (83) sieht. So sei er „[b]lass, zarthäutig, stets gewaschen und sorgfältig gekleidet [...], Inbegriff des Reinen“ (84). Bei dieser Charakterisierung handelt es sich um die stereotypische Darstellung

eines Mädchens, nicht aber um die Beschreibung eines Jungen. Als ‚Inbegriff des Reinen‘ fehlt Klaus jegliche sexuelle Regung und er erscheint als geradezu geschlechtsloses Wesen. Matthisels Beziehung zu ihm ist von Liebe geprägt, nicht durch eine erotische Anziehung:

Wenn Matthisel mit ihm zusammen war, [...] fühlte er sich wie im Frühling: von lauen Winden gestreichelt, von milder Luft, reinen Empfindungen durchtränkt; erleichterte Gedanken stimmten ihn still und fröhlich, er lebte gern. (84)

Dies steht in Kontrast zu den Regungen, die Wirz in Matthisel auslöst. Dieser erscheint ihm „wie ein vom Dämon Besessener, der sich in Sünde verstrickte“ (83–84) und er ist „die grosse Drohung, der rauhe Griff des Daseins, das ihn mit Abenteuer und süsser Sünde lockte und mit dumpfer Beklemmung an sich zog“ (84). Wie Diamond vorschlägt, ist diese Polarität von Liebe und Erotik in Bezug auf unterschiedliche Partner nichts Ungewöhnliches und Charakteristikum der *sexual fluidity*. Sie habe häufig in ihrer Studie beobachtet, dass die Studienteilnehmerinnen zu einem geliebten Partner nicht zwangsläufig auch ein sexuelles Verlangen empfanden und umgekehrt. Dies legt den Schluss nahe, dass Matthisel – wie Francis – *sexual fluid* ist, was im nächsten Absatz weiter ausgeführt werden wird.

Bei Klaus kann aufgrund seines Alters und der daher fehlenden Zeitspanne, die untersucht werden müsste, noch nicht von *sexual fluidity* gesprochen werden. Züge der *gender fluidity* zeichnen sich allerdings auch bei ihm ab. Als jüngere Ausgabe von Francis und Carl Eduard ist ihm die gleiche Mehrgeschlechtlichkeit zu eigen. Diese zeigt sich, wenn Klaus in Matthisels Augen als ‚Mädchen‘ erscheint, andererseits aber Stärke und Unabhängigkeit von seiner Mutter beweisen will.

MATTHISEL, der Hausbursche des Hotels ist, wird von dem etwa zehn Jahre älteren Andreas Wirz verführt. Zunächst fühlt er sich nicht zu ihm hingezogen, sondern zum anderen Geschlecht. So denkt er an „ein Mädchen mit rotem Mund, ganz verzerrtes Lächeln, und braun und blass“ (Schwarzenbach, Flucht 63), wenn Wirz ihm deutlich seine Zuneigung zeigt. Und auch bei Klaus fühlt er sich, wie bereits erwähnt, von dessen mädchenhaften Wesen angezogen. Von Wirz' Annäherungsversuchen wird der unbedarfte Junge vollkommen überfordert und reagiert „verstört, heiss und ratlos“ (42) auf dessen Avancen. Der Junge weiß nicht, wie er seine ambivalenten Gefühle einordnen soll, denn er empfindet zugleich „Angst“ und ein „warme[s] Gefühl“ (64), wenn Wirz ihn „an den Schultern [packte]“ und „einen Augenblick an die Brust [presste]“ (42). Die „Freundschaft,“ die Wirz ihm zuteil werden lässt, „ehrte und bedrängte ihn gleicherweise“ (40). Es wird immer deutlicher, dass Wirz die sexuelle Verwirrung des Jugendlichen ausnützt, der sich nicht gegen den Erwachsenen wehren kann. So fordert Matthisel Wirz zwar auf ihn loszulassen, nachdem er überrascht feststellt, dass ihn die Berührung erregt, aber auch „verrückt“ (64) macht. ‚Verrückt‘ könnte in diesem Fall im Sinne von „von der Norm verrückt,“ d.h. weggerückt verstanden werden.

Tatsächlich entspricht Matthisel in vielerlei Hinsicht nicht dem männlichen Ideal. So wird er eher feminin bzw. kindlich beschrieben: Er „war kraushaarig, war hübsch, war arm und verführt und liebenswert“ (100), ein „hübsche[r] und liederliche[r] Bursche[...]“ (79), der sensibel ist und wie ein Kind weint: „Er weinte stossweise und unterdrückt wie einer, der mutig ist und plötzlich feige wird und es schrecklich findet zu weinen, aber es ist stärker und wie ein Knebel in der Kehle“ (81). Damit wird er auf klischeehafte Weise wie eine Frau beschrieben, die ihren Emotionen hilflos ausgeliefert ist – oder wie ein Kind, denn er „stiess jammernde, kindliche Schmerzenslaute aus, hielt sich nicht mehr zurück, rief ‚Mutter‘ dazwischen,“ sodass Friedrich „peinlich berührt [ist], war Matthisel doch beinahe ein Mann“ (82). Matthisel gelingt es also

nicht den Rollenanforderungen, die an Männer gestellt werden, zu entsprechen. Seine ‚weibliche‘ Seite wird als Scheitern und Schwäche empfunden. Er sei daher „preisgegeben, mit weicher Seele, von Empfindungen stärker verheert, weil er der Schwächere und Bedürftige war“ (82). Diese Beschreibung seiner Empfindlichkeit als auch seine Fähigkeit, wie ein Kind zu weinen, macht Matthisel den Ruthern Brüdern sowie Klaus verwandt, sodass er als weitere Verdopplung ein und derselben Person gelesen werden könnte.

Matthisel, der sich entgegen seiner Anlage als ‚Mann‘ beweisen will, wird so empfänglich für Wirz' Reden, der ihn überzeugt, dass es für sein Vorhaben, für welches er den Jungen gewinnen möchte, „einen zuverlässigen Burschen, einen ganzen Kerl“ (64) braucht. Es wird nicht deutlich, ob das Schmuggelgeschäft oder der homosexuelle Beischlaf gemeint ist. Beides vermischt sich und steht stellvertretend füreinander, beides wird zum Verbrechen. Matthisel wird durch den Kontakt mit Wirz zum ‚Mann:‘ Er trägt vierzig Kilo Schmugglerware, die für Klaus „gleich viel bedeuteten wie Mann und Erwachsensein“ (177). Und tatsächlich, „[e]r war erwachsen geworden“ (190). Doch dies ist eine zweifelhafte Männlichkeit, die Matthisel am Ende das Leben kostet. Nicht die Homosexualität wird zum Verbrechen, sondern der gesellschaftliche Druck ein Mann zu sein und der heterosexuellen Norm zu entsprechen. Wirz, der ein Doppelleben führt und nicht öffentlich zu seinen homosexuellen Empfindungen steht, zieht Matthisel damit ins Verderben, denn obwohl er abwenden könnte, dass der Junge seine Anstellung verliert, lässt er ihn im Stich, obwohl er weiß, dass er seine Hilfe braucht. Damit wird nicht Wirz' Homosexualität kritisiert, sondern sein Egoismus und seine Gefühlslosigkeit. Matthisel erkennt, dass Wirz ihn nur benutzt hat und auch „sein Herz verhärtete sich gegen ihn“ (187). Seine häufigen Gedanken an seinem Freund sind ihm nun „unbegreiflich“ (187) und die Erinnerung an dessen Berührungen und Streicheln lassen ihn „schauder[n]“ (195). Matthisel beschließt sich von Wirz zu trennen und stellt erleichtert fest, dass er „nicht mehr in der Gewalt

des Bösen [war]. Er gehörte sich wieder“ (195). Mit Wirz wird also eine negative Form des homosexuellen Verlangens beschrieben, daneben werden im Roman aber noch andere Typen porträtiert, denn eigentlich könnten alle Männer als schwul gelesen werden.

Matthisel ist dabei erste sexuelle Erfahrungen zu sammeln, zeigt aber bereits Züge der *sexual fluidity*. Er fühlt sich zu dem ‚femininen‘ Klaus hingezogen und muss durch Wirz' Verführungsversuche an ein junges Mädchen denken. Zugleich empfindet er eine sexuelle Anziehung zu dem älteren Mann, die ihn verwirrt und die er als von Wirz ihm aufgezwungen betrachtet. Nachdem sich die Zuneigung zu seinem Freund ins Gegenteil verkehrt hat, beendet er das Verhältnis. Seine *gender fluidity* spiegelt sich darin, dass er aufgrund seiner Jugend ‚feminine‘ Charakteristiken trägt, wie seine starken Emotionen, die allerdings durch seine körperlichen Kräfte unterlaufen werden und ihn zu einer mehrgeschlechtlichen Figur machen.

ANDREAS WIRZ ist die Person, die am deutlichsten als homosexuell geschildert wird, aber dennoch äußerlich und in seinem Verhalten sehr männlich beschrieben wird. Damit widerspricht er dem Stereotyp des verweiblichten Homosexuellen – wie es ansatzweise von Francis, Carl Eduard, Klaus und Matthisel vertreten wird. Wirz passt damit nicht in die Kategorien des *dritten Geschlechts* von Magnus Hirschfeld.¹⁵ Tatsächlich erfüllt er alle männlichen Stereotypen von Aggressivität bis Zorn: Er wird beschrieben als „breitschultrig, engstirnig“ (Schwarzenbach, Flucht 20), „stark, eigensinnig, egoistisch,“ „gewalttätig,“ „bäurisch und männlich,“ aber auch als bisweilen „greisen- und gnomenhaft“ (52). Entgegen der äußerlichen Beschreibung der Figur ist er dennoch kein ‚starker‘ Mann. Er trinkt viel und „wurde streitsüchtig, wenn er betrunken war“ (20), aber er „vertrug nichts, war rasch betrunken“ (38). So mischt er sich einmal in eine Kneipenschlägerei ein, aber geht als Verlierer hervor und wird vor die Tür gesetzt. Weil

15 Hirschfeld, Magnus. Berlins drittes Geschlecht: Schwule und Lesben um 1900. 1900. Hamburg: Männerschwarm, 1991.

Matthisel Zeuge dessen wird, befallen Wirz „Scham und Kummer“ (41). Tatsächlich ist er ein sensibler Mann, der „unglücklich“ ist und dem es „schlecht“ (40) geht, weil „man [ihn] hasste“ (20). Aufgrund seiner homosexuellen Empfindungen für Matthisel fühlt er sich außerdem „merkwürdig weich“ (61), wodurch er verweiblicht erscheint. Wie als Gegenreaktion, versucht er stets sich mit anderen Männern zu messen. „Wirz hasste Francis“ (22) und „Friedrich, [war] sein Feind“ (38).¹⁶ Wirz will durch sein Verhalten ‚männlicher‘ erscheinen als jeder andere, um über seine Homosexualität hinwegzutäuschen. Er trägt sozusagen eine Maske der Ultra-Maskulinität.

Wirz versucht seine Homosexualität auch durch seinen Umgang mit Frauen zu vertuschen. Mit „begehrliche[r], feige[r], rücksichtslose[r] männliche[r] Schmeichelei“ (179) macht er sich „beliebt bei den Damen des Hotels“ (79), aber in Wahrheit interessiert er sich nicht für sie, sondern für das ‚starke Geschlecht.‘ Während er deswegen besonders den Frauen gefällt, ist er den Männern „verdächtig“ (20). Er kommt als „übelbeleumundeter Fremder“ (80) nach Alptal, der unter seiner sozialen Isolation leidet und sich wünscht, seine Neigungen offen ausleben zu können: „[I]mmer hatte man ihn als Aussenstehenden behandelt; wo waren die Leute, zu denen er wirklich gehörte? Ein Bruder, ein Kamerad?“ (35–36) Doch durch sein asoziales Verhalten macht er sich immer unbeliebter:

Sein Hass wuchs, grossmäulig und niederträchtig verspielte er alle Chancen, verdarb es mit jedermann, machte Schiebungen und Schmugglergeschäfte [...]. So erwarb er sich den Ruf eines gefährlichen, unzuverlässigen und verdächtigen Subjekts. (21)

16 Bereits bei ihrer ersten Erwähnung (Schwarzenbach, Flucht 10) werden Friedrich und Wirz als Gegenpole eingeführt: Friedrich als heterosexueller Charmeur, der das Kassenfräulein bezirzt, Wirz als Homosexueller, der sich nach Matthisel verzehrt. Friedrich ist anders als Wirz gesellschaftlich anerkannt und noch in dem Skilehrerverband Mitglied.

Auch seine Homosexualität könnte diesen Ruf mitbedingen und zu seiner sozialen Ächtung durch die Gesellschaft beitragen, denn sie galt nach dem Paragraphen 175¹⁷ als kriminelle Aktivität, die wie ‚Schiebungen und Schmugglergeschäfte‘ unter Strafe stand. Daraus erklärt sich womöglich, warum der Text den Leser im Unklaren lässt, ob Wirz Matthisel nun zum Beischlaf oder Schmuggeln verführt, und sich dadurch ‚verdächtig‘ macht.

Seine ersten gleichgeschlechtlichen Erfahrungen sammelt Wirz mit einem Jugendfreund. Er bereut: „[E]rniedrigt habe ich mich und bei ihm geschlafen.“ (58). Später „begleitete er einen älteren Herrn, dem er gefiel, einen Winter lang durch die eleganten Kurorte und wurde gratis zum Vorzüglichen Sportsmann ausgebildet“ (20–21). Wirz gibt dessen Geld mit vollen Händen aus (31), um ihn schließlich doch zu verlassen: „Er hätte den Menschen ausnützen, Jahre so weiterleben können, aber er mochte ihn nicht, ja er hasste seinen ‚Wohltäter‘, verliess ihn, suchte neue Abenteuer.“ (21). Hierin zeigt sich der ‚Widerspruch‘ zwischen dem ‚weiblichen‘ sich aushalten lassen und dem ‚männlichen‘ Sport treiben.

Eine Eigenschaft hat Wirz mit Francis gemeinsam und zwar die Misogynie. So schimpft er „auf Esther von M. und Adrienne Vidal und die Frauen im allgemeinen“ (40), denen er, im Gegensatz zu Männern, keine Achtung entgegenbringen kann:

Mit Frauen konnte man umspringen, wie man wollte, je unverblümter, desto lieber war es ihnen. Man musste sie jede Erregung, jeden Wunsch spüren lassen, ihnen auf den Leib rücken – aber unter Männern herrschte Zurückhaltung, man schämte sich seine Gefühle zu zeigen. (37)

17 Anders auch als bei den männlichen Figuren, bei denen weibliche Charakteristiken geläufiger Weise als Zeichen der Schwäche ausgelegt werden, erscheint bei Frauen ein eher männliches Gehabe, gerade in Hinblick auf die damalige Zeit, als Ausdruck der Emanzipation. Darin spiegelt sich die patriarchalische Gesellschaft wieder, in der dem Männlichen gegenüber dem Weiblichen der Vorzug gegeben wird.

Wirz betrachtet Frauen als Nymphomaninnen, die von Männern sexuelle Befriedigung einfordern, während er seine homosexuellen Beziehungen als schüchtern und behutsam im Umgang beschreibt. Seine Misogynie deutet allerdings darauf hin, dass er sich von der weiblichen Sexualität abgeschreckt fühlt. So bereitet ihm die Berührung einer Frau keine Lust, sondern „widerte [ihn] an“ (181).

Stattdessen sehnt sich Wirz nach dem Körperkontakt des Hausburschen, doch er fürchtet, dass „ein Bub wie der Matthisel, siebzehnjährig, offenherzig, [...] leicht verstört werden [könnte], wenn man ihm allzu freundlich begegnete“ (37). Aufgrund des Altersunterschieds erhält diese Beziehung zudem einen pädophilen Charakter, denn schon früh wird deutlich, dass Wirz erotische Gefühle für Matthisel hegt und ihn mit Blicken „verfolgte [...], bis er im Hoteleingang verschwunden war, [...] sich dann seufzend vom Fenster ab[wandte] und [...] seine Skihose an[zog]“ (10). Sein Seufzen und der unbedeckte Unterkörper deuten darauf hin, dass er für Matthisel sexuell empfindet, möglicherweise sogar masturbiert, während er ihn beobachtet. Er verzehrt sich nach dem Jungen und „befeundete [...] sich [mit ihm], aber nicht öffentlich; nur abends, ausserdienstlich, trieb es ihn, den Jungen aufzusuchen, sich ihm anzubiedern“ (20). Wirz steht nicht zu seinen Gefühlen und versucht zumindest nach Außen hin den Normen zu entsprechen. Daher denkt er nur bei sich selbst: „[D]u, Matthisel, [...] könntest mein Bruder sein, fein verstehen wir uns, du und ich.“ (37). Mit ‚Bruder‘ ist hier ein homosexueller Partner und kein platonischer Freund gemeint, denn wenn der Junge bei ihm ist, will Wirz ihn nicht gehen lassen, ist „erregt“ (62) und

muss sich zwingen, ruhig auf der Bettkante sitzenzubleiben, nicht aufzustehen, den Matthisel um die Schulter zu fassen, weich auf ihn einzureden, geschwätzig zu werden und sich vor ihm zu entblößen. (62–63)

Irgendwann kommt der Tag, da Wirz mit „verräterische[m] Zittern“ „das dicke Federbett“ (63) aufschlägt und Matthisel die Nacht mit ihm verbringt. Wirz plagt ein schlechtes Gewissen, denn „etwas Schweres kroch ihm langsam über das Herz,“ aber er ist zu aufgewühlt von „Erregtheit,“ „Aufregung“ und „Leidenschaft“ (74), um sich kontrollieren zu können. Tatsächlich bekennt Matthisel, dass er sich „[v]or Wirz fürchtete“ (83) und sich ihm hilflos ausgeliefert fühlt: „Eines Tages, so dachte er, würde er sich wehren können.“ (83). Der Ältere nutzt die Unerfahrenheit des Jüngeren aus, wodurch der Beischlaf zum sexuellen Missbrauch wird.

Wirz scheint auf den ersten Blick die Figur zu sein, die kaum Merkmale der *sexual* und *gender fluidity* trägt. Seine hyper-maskuline Beschreibung lässt ihn zunächst kaum *fluid* erscheinen, doch seine homosexuellen Neigungen verursachen einen Bruch in der Wahrnehmung seiner Person, denn sie entsprechen nicht dem, was man von einem ‚richtigen‘ Mann erwarten würde, nämlich Heterosexualität. Er setzt daher seine Hyper-Maskulinität wohl bewusst ein, um seine Homosexualität zu verleugnen. Die Konzeption der Figur dient daher dazu *Gender* Stereotypen aufzubrechen, weswegen Wirz auch nicht als der typische (homosexuelle) Mann bezeichnet werden kann. Er ist somit zwar der Charakter, der am wenigsten *fluid* ist, der aber dennoch einer sexuellen Minorität angehört.

3.1.2 DIE MASKULINEN FRAUEN

Wie bereits eingangs erwähnt, kommen im Roman nur zwei Frauen vor, die eine konstante Rolle im Handlungsgefüge spielen. Andere weibliche Figuren werden zwar erwähnt, bleiben aber unpersönlich. So dient das Kassenfräulein im Fall von Friedrich lediglich dazu, dessen sexuelle Orientierung darzulegen (Schwarzenbach, Flucht 10). Während bei den Männern Homosexualität ein offenkundiges Thema ist, wird es schwierig zu bestimmen, ob Adrienne oder Esther Interesse am gleichen Geschlecht haben. Eine eindeutige Passage, die dies schildert, gibt

es nicht. Genauso wenig kann man daraus, dass sich Adrienne eher männlich gibt, Schlüsse über ihre sexuelle Orientierung ableiten, denn *gender*-untypisches Verhalten ist nicht mit Homosexualität gleichzusetzen.¹⁸ Zieht man hingegen Joan Rivières Aufsatz „Womanliness as Masquerade“ (1929) zu Rate, wird Adriennes und Esthers Verhalten klarer. Rivière vertritt die Ansicht, dass es einen Typ der homosexuellen Frau gibt, die kein Interesse am gleichen Geschlecht zeigt, sich aber stattdessen die Anerkennung ihrer Männlichkeit durch Männer erhofft. Sie beansprucht also für sich, dem Mann ebenbürtig bzw. selbst ein Mann zu sein (305). Um allerdings den Besitz ihrer Männlichkeit zu vertuschen – und um den befürchteten Repressalien zu entgehen, wenn es offenkundig würde – legen diese Frauen eine ‚Maske der Weiblichkeit‘ an (303–06). Überraschenderweise postuliert Rivière: „[G]enuine womanliness and the ‚masquerade‘ [...] are the same thing.“ (306) Es war möglicherweise nicht ihre Intention, aber damit wird die kulturelle Gemachtheit all dessen ausgedrückt, was als ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ bezeichnet wird. Außerdem wird durch die unmögliche Unterscheidung von Original und Fälschung, auch die Dichotomie von Homo- und Heterosexualität sinnfällig – gerade in Hinblick auf die Aussage, dass die Frau, welche die ‚Maske der Weiblichkeit‘ trägt, lesbisch sei.

Könnte sich daher in dem Tragen der ‚Maske der Weiblichkeit‘ nicht vielmehr eine Reaktion auf die Rollenanforderungen an das weibliche Geschlecht, dem diese Frauen nicht entsprechen, ausdrücken? Denn die Erfahrung dieser Frauen im Berufsleben, wie in anderen Bereichen, ihre Aufgaben genauso gut wie ein Mann zu erfüllen, drückt aus, dass die traditionelle Rollenverteilung als auch die Charaktereigenschaften der Geschlechter als konstruiert zu betrachten sind. Diese Frauen allerdings haben diese Bilder so weit internalisiert, dass sie nicht die Bilder anzweifeln, sondern sich selbst. Sie haben das Gefühl ihrer Aufgabe als Frau nicht

18 Anders auch als bei den männlichen Figuren, bei denen weibliche Charakteristiken geläufiger Weise als Zeichen der Schwäche ausgelegt werden, erscheint bei Frauen ein eher männliches Gehabe, gerade in Hinblick auf die damalige Zeit, als Ausdruck der Emanzipation. Darin spiegelt sich die patriarchalische Gesellschaft wieder, in der dem Männlichen gegenüber dem Weiblichen der Vorzug gegeben wird.

gerecht zu werden, weil sie nicht dem Bild einer ‚richtigen‘ Frau entsprechen, was sie durch ein übertrieben ‚weibliches‘ Aussehen und Auftreten auszugleichen versuchen. Dies macht die ‚Maske der Weiblichkeit‘ zur Maske der stereotypischen Rollenbilder der Geschlechter. In dieser Hinsicht kommen auch die Modelle der *neuen Frau*, *femme fragile* und *femme fatale* zum Tragen, wenn es darum geht Vorstellungen von Weiblichkeit in Bezug auf Adrienne und Esther zu ermitteln und diese heterosexuellen Männerphantasien als Stereotypen zu entlarven.

In Hinblick auf den Roman, stellt sich die Frage, ob sich bei Adrienne und Esther dieses Verhalten auch zeigt.

ADRIENNE VIDAL hat schon als junge Frau einen eigenen Willen und entspricht nicht dem Bild des fügsamen, braven Mädchens, wodurch sie sich den gesellschaftlichen Anforderungen an ihr Geschlecht entgegensetzt. Sie wird beschrieben als

ein schönes, grosses junges Mädchen, ein wenig herrschsüchtig, abweisend [...]. Nie war sie krank, nie brauchte sie einen Rat, nie liess sie es zu, dass sich jemand um sie kümmerte und sich in ihre Angelegenheiten mischte. Sie heiratete und erzwang die Scheidung, erzog ihren Sohn, lebte, wie sie wollte. (Schwarzenbach, Flucht 47)

Charakteristiken wie Dominanz, Gesundheit, Eigenständigkeit und Selbstbestimmung lassen sie zwar in einem ‚männlichen‘ Licht erscheinen, machen sie aber noch nicht zum ‚Mann,‘ sondern weisen sie als emanzipierte Frau aus, die zum Typ der *neuen Frau* gerechnet werden könnte. Als Gegenentwurf zum traditionellen Frauenbild wurde die *neue Frau* als Person, „die sich bemühte, aus der ideologischen, sozialen und ökonomischen Rollenfestlegung traditioneller Weiblichkeit auszubrechen und eine grössere Unabhängigkeit im bürgerlichen Lebensbereich zu erreichen“ (Wittman 143), definiert. Adrienne kann als solche *neue Frau* bezeichnet werden, denn sie setzt

ihre Selbstbestimmung durch, indem sie sich von ihrem Ehemann scheiden lässt und dafür entscheidet, ihren Sohn alleine großzuziehen. Ihre finanzielle Unabhängigkeit versetzt sie in eine Machtposition gegenüber Männern wie Andreas Wirz, die auf ihre monetäre Unterstützung angewiesen sind.

Dementsprechend rücken Adriennes gute Konstitution und Körpergröße sie von dem damaligen Ideal der *femme fragile* ab, in dem die Zerbrechlichkeit und Kränklichkeit der kindlichen Frau verehrt wurden (Thomalla 71). Stattdessen gefällt sich Adrienne in der Rolle der *femme fatale*: „Man bewunderte sie, sprach viel von ihr, sie war zugleich populär und gefürchtet.“ (Schwarzenbach, Flucht 179). Allerdings ist sie zu diesem Zeitpunkt bereits durch ihre Tuberkulose-Erkrankung geschwächt und scheint nun tatsächlich der *femme fragile* ähnlich zu sein. Die Krankheit kommt aufgrund der gesellschaftlichen Restriktionen über sie, weil sie deren Druck nicht länger gewachsen ist. Diese Schlussfolgerung zieht Adrienne indirekt selbst, wenn sie ihr Scheitern den weiblichen Normen genügen zu können, mit der Krankheit in Verbindung bringt: „[I]ch bin krank, [...] eine schlechte Mutter, eine unbrauchbare Geliebte.“ (207). Ihre Erkrankung wird so zum Symbol ihres Ringens mit der Tatsache, an ihren Körper gefesselt zu sein, welches ein Ringen mit ihrem *Gender* ist. Adrienne trägt damit ihre Krankheit sozusagen als ‚Maske der Weiblichkeit,‘ da ihr geschwächter Zustand sie nun dem Bild der hilflosen *femme fragile* entsprechen lässt.

Doch mit dieser Fremdwahrnehmung kann sich Adrienne nicht abfinden. Stattdessen versucht sie, sich von diesem Typ Frau abzuheben. So ist sie „feindlich gegen alle feinen, zarten, albernen Frauen, die sich sportlicher gebärdeten, als ihnen zumute war, und die Skilehrer bewunderten wie Filmstars und Stierkämpfer“ (35). Sie im Gegensatz dazu, will sich als ernsthafte Skifahrerin beweisen, die sich kräftemäßig mit jedem Mann messen kann: „Die

Anstrengung belebte sie, schuf Erregungen neuer Art. Nein, sie war nicht krank. Sie würde täglich gesünder werden, sie lief mit Männern, hart auf hart, liess sich hart anfassen.“ (53).

Adriennes Charakter ist also trotz den „sechs Monate[n], ausgestreckt auf ihrem Bett in Davos, die weissen Berge vor ihrem Blick,“ ungebrochen, obwohl die Frau, die nie krank gewesen war, unter dem „fürchterliche[n] Preisgebensein an den schwachen Körper“ (51) leidet. Adrienne, die keine Grenzen außer ihren eigenen akzeptierte, und sich gegen soziale Konventionen sowie Rollenerwartungen wandte, wird nun zur „Gefangene[n]“ (51) ihres eigenen Körpers. Daher wird es ihr noch wichtiger, nicht den typischen Klischees der Weiblichkeit zu entsprechen. Da sie sich ihrer körperlichen Schwäche deutlich bewusst ist, will sie emotionale Stärke beweisen: „Sie war nicht gewohnt zu weinen, es beschämte sie, erfüllte sie zuerst mit noch grösserer Schwäche, ernüchterte sie dann plötzlich und rief ihren trotzigem Willen wach“ (180). Es ist diese Kontrolle über das Gefühlsleben, die typischerweise Männern zugeordnet wird und die Adrienne widerlegen will. Obwohl sich die gesellschaftlichen Grenzen bis in ihren körperlichen Bereich fortsetzen, gibt Adrienne ihren Drang nach Selbstbestimmtheit nicht auf: Die weissen Berge als Symbol der Freiheit vor Augen, kommt sie zu der Einsicht: „Das Leben verlangt von uns, dass wir aus unserer Schwäche unsere Kraft ziehen.“ (87). Den Kampf gegen die kulturellen Restriktionen beginnt sie gegen ihren Körper auszutragen, den sie durch exzessives Skilaufen an seine Grenzen bringt, sodass der Sport zu einer Form der Selbstzerstörung wird. Doch obwohl sie ihrem Körper Unerträgliches zumutet, kann sie das Abfahrtsrennen nicht gewinnen. Weiter zu trainieren wie bisher würde nicht den Triumph über die Krankheit bedeuten, sondern ihren Untergang besiegeln. Doch nicht nur der Aufstand gegen den ihr kulturell auferlegten Körper bringt sie dazu, bis zur Erschöpfung Ski zu laufen, sondern auch Liebeskummer: „Sie fühlte sich wieder krank, vielleicht aus Schwäche und Unlust, denn seitdem Francis fort war, fehlte jeder Antrieb.“ (178). Daher „griff sie nach allem, was sie

fesseln, am Leben erhalten konnte, und jede Erregung war ihr Recht“ (179), wobei sie diese nun einmal aus der anstrengenden körperlichen Betätigung zieht.

Sexuell scheint Adrienne zunächst andersgeschlechtlich orientiert zu sein. So bleibt ihr „Blick [...] am breiten, gebräunten Nacken von Wirz haften“ (25), wodurch sein Körper als Objekt ihrer Begierde erscheint. Sein breiter Nacken suggeriert Männlichkeit, sodass deutlich wird, dass sie an dieser interessiert ist und nicht an etwas Femininen, das er an sich haben könnte, denn es ist „seine [...] männliche Schmeichelei“ (179), die sie reizt. Auch ihre Ehe spricht zunächst für ihre Heterosexualität, doch es ergibt sich eine Veränderung in ihrem Gefühlsleben, sodass sie sich von dem „ungeliebten Vater“ (52) ihres Sohnes scheiden lässt. Daher wird Adrienne als Frau beschrieben, deren Alter man nicht bestimmen könne: „Man konnte nicht sagen, wie alt sie war, jung wie ein Junge, alt wie eine Frau, die einen Mann geliebt hat und ihn nicht mehr liebt.“ (47). Darin wird zum Einen ihr Status zwischen den Geschlechtern – sie ist ‚Junge‘ und ‚Frau‘ – als auch ihre sich veränderte sexuelle Orientierung angedeutet. Die Scheidung ist damit einerseits Zeichen ihrer Selbstverwirklichung, andererseits Hinweis auf ihre *sexual fluidity*.

Dies wird durch ihre Beziehung zu Carl Eduard unterstützt, die auf einer personen– (nicht geschlechts–) gebundenen Anziehung beruht. Denn wie bereits erwähnt wurde, zeigt Carl Eduard homosexuelle Züge und es verwundert daher, „wie sehr sie und Carl Eduard befreundet gewesen waren. [...] Liebe war das nicht, aber Freundschaft“ (54). Dies bestätigt allerdings Lisa Diamonds Beobachtung, dass „romantic love and sexual desire“ (215) nicht immer zusammen auftreten und dass Frauen im Gegensatz zu Männern zwischen „sexual attractions“ und „emotional–romantic attractions“ (60) unterscheiden. Es ist anzunehmen, dass Adrienne und Carl Eduard eine solche ‚emotional–romantic‘ Beziehung verband bzw. immer noch verbindet, denn Adrienne sehnt sich auch Jahre später noch nach ihm (Schwarzenbach, Flucht 55), und er ist sich

sicher, dass sie ihn blind verstehen kann (120). Obwohl beide tendenziell eher gleichgeschlechtlich orientiert sind, bauen sie eine enge emotionale Bindung zueinander auf, die zwar eine starke sexuelle Anziehung vermissen lässt, darum aber zeigt, dass sie nichts mit dem Geschlecht, sondern einzig mit der Persönlichkeit des Partners zu tun hat, womit die *person-based attractions* als Charakteristikum der *sexual fluidity* in Adriennes Fall erfüllt wären.

Die *changes in attractions* und die *nonexclusivity in attractions* lassen sich anhand ihrer Beziehung zu Francis belegen. In diesem Sinne könnte Adrienne an der femininen Seite der beiden Brüder interessiert sein und die beiden an ihrer Maskulinität, sodass alle drei sozusagen von der *Queerness* des jeweils anderen angezogen werden. Dies wird durch die Forschungsergebnisse Diamonds bestätigt, die besagen, dass die Mehrzahl der *nonexclusive* festgelegten Frauen ihre Zuneigung zu Vertreterinnen des gleichen Geschlechts damit begründen, dass diese Eigenschaften besitzen, die Männern oftmals fehlen, wie Empfindsamkeit und Einfühlungsvermögen (108) – Charakteristiken, die Francis wie auch Carl Eduard aufweisen. Zieht man in Betracht, dass sich eine zu Beginn der Studie als lesbisch definierte Frau in einen Mann verliebte, dessen Bisexualität und „feminine energy“ (152) sie anzogen, verwundert es nicht, dass sich Adrienne zu den beiden Ruthern Brüdern hingezogen fühlt. Interessant ist in dieser Hinsicht auch, dass die drei Figuren dem Typ entsprechen, den die als *nonexclusive* definierten Studienteilnehmerinnen als ansprechend beschreiben, nämlich „athletic, stocky‘ women but ‚tall, gentle‘ men“ (123). So ist Adrienne mit ihren „langen, kräftigen Arme[n]“ (Schwarzenbach, Flucht 191) athletisch gebaut, die beiden Brüder sind vom Charakter her sehr sanftmütig.

Adriennes Scheidung und ihre *queere* Beziehung zu Carl Eduard als auch Francis sprechen für ihre *sexual fluidity*. Indem sie sich zu mehrgeschlechtlichen Personen hingezogen fühlt, kommt ihre eigene *nonexclusivity in attractions* zum Ausdruck, und es wird deutlich, dass

ihre Zuneigung der Person gilt, weil sie sich nicht auf das *Gender* beziehen kann. Der Wandel ihrer Anziehungen ist durch ihre Scheidung und ihre wechselnden Beziehungen belegt. Aber nicht nur ihre Partner wie Francis und Carl Eduard sind *gender fluid*, sondern auch sie selbst. Ihre Tuberkulose Erkrankung ist das weibliche Charakteristikum um die Jahrhundertwende schlechthin, ihre Sportlichkeit und ihr athletischer Körperbau widersetzen sich dieser Zuschreibung und ‚vermännlichen‘ sie ein Stück weit.

ESTHER VON M. ist als Kontrastfigur zu Adrienne konzipiert, die das Tragen der ‚Maske der Weiblichkeit‘ zu ihrem Lebensmittelpunkt gemacht hat. Intensive Körperpflege, das Auflegen von Schminke und das Tragen teurer Kleidung machen sie zum Objekt männlicher Begierde. Der Lohn hierfür ist eine lange Reihe zahlungskräftiger Liebhaber. Sie könnte sich nicht mehr von Adrienne unterscheiden, was Andreas Wirz treffend zusammenfasst:

Aber manchmal wünschte sich Wirz, Adrienne selbst wäre ein wenig gefügiger, ein wenig demütiger, kindlicher, und gleiche jener blonden und bildschönen Esther, statt ihn einmal so derb-kameradschaftlich zu behandeln, dann wieder so unnachahmlich stolz und kühl. (35)

Während Adrienne nicht von einem Mann abhängig sein will und selbstbewusst ihre Scheidung einreicht, beschreitet Esther die Karriere vom *playgirl* zur *trophy wife*. Als junge Frau genießt sie ihr Leben ohne Verpflichtungen oder feste Bindungen einzugehen und lässt sich von ihren Begleitern aushalten. Während im Zusammenhang von Adrienne von der *neuen Frau* gesprochen wurde, kann Esther nicht als solche bezeichnet werden, da sie sich stets in die finanzielle Abhängigkeit von Männern begeben hat, um letztlich den Wohlhabendsten von ihnen zu ehelichen. Lediglich eine monetäre Anziehung geht von ihrem alten Ehemann auf sie aus, denn

„sie hatte bessere Geliebte gehabt, aber keinen reicheren“ und für das „fremde, fast ängstlich gemiedene Gesicht“ (Schwarzenbach, Flucht 137) empfindet sie nur Abscheu:

[D]as Kinn zu weich, ein wenig aufgeschwemmt (sie erinnerte sich an das lockere grauweiße Fleisch), die Stirn dagegen weiss, gespannt, mit zartblauen Äderchen an den Schläfen, das dünne Haar stark gelichtet, darunter die fette weiße Schädelhaut. [...] was für ein unmännlicher Mund mit nassglänzenden, dicklichen Lippen, wie konnte er sie fest schließen, sah immer aus wie zum Küssen bereit, kurz, ein geiler Mund.“ (137)

Diese Beschreibung macht deutlich, dass Esther sich nicht in Sehnsucht nach ihrem Mann verzehrt, sondern sich abgestoßen fühlt. Es stellt sich die Frage, ob sie so für Männer im Allgemeinen empfindet. Besteht die Möglichkeit, dass sich Esther, weil sie ihren Körper zum Kapital gemacht und verkauft hat, aus der Beziehung zu ihrem Ehemann keinen Lustgewinn mehr ziehen kann?

Dafür spricht, dass sie auch den Männern, die sie seit ihrem sechzehnten Lebensjahr aushielten, unterkühlt begegnet: „Werben, antworten, leise, mit kalten Lippen. Erregung und streicheln heisser Hände, und endlich einschlafen in der Kühle des frischen Betts.“ (135). Ihre Lippen sind kalt, während es die Männer sind, die heiß und erregt auf sie reagieren. Aber nach dem sexuellen Verkehr bleibt Esther kühl und ist erleichtert, wenn sie endlich einschlafen kann und nicht mehr auf die Avancen des Mannes neben ihr reagieren muss. Könnte es daher sein, dass sich Esther zu Francis aufgrund seiner femininen Ausstrahlung hingezogen fühlt? Denn ihm gegenüber – wie auch bei ihren anderen jungen Liebhabern – kann sie den dominanten Part übernehmen, indem sie die Männer offensiv verführt oder deren Rechnungen bezahlt. Dadurch wird erneut die Rollenverteilung von Mann und Frau vertauscht, sodass es zu einer Umkehrung der *Gender* kommt, denn nicht die Männer in Flucht nach oben verfügen über viel Geld, sondern

die Frauen. So ist auch Wirz auf Adriennes finanzielle Unterstützung angewiesen, die ihn zwingt „demütige Liebedienerei“ (35) bei ihr abzuleisten. Francis hingegen ist Esthers Großzügigkeit unangenehm – „Ich kann mich nicht aushalten lassen“ (95) – weil es ihn in eine unterlegene Position zwingt, die er, wie schon erwähnt, durch seine Misogynie zu erhöhen versucht.

Im Vergleich zu den Männern des Romans lebt Esther ihre Sexualität am offensten aus, und zwar in einer Art, wie sie in der damaligen Zeit eigentlich nur Männern zugebilligt wurde. So weiß sie ihre sexuellen Bedürfnisse, die in ihrer Ehe unbefriedigt bleiben, zu erfüllen, indem sie sich mehrere Liebhaber nimmt und auch wenn sie alleine ist, kann sie selbst ihr Begehren stillen:

Sie sass da, [...] sah die kleinen Hände im Schoss, [...] fühlte plötzlich ihren leichten, dünnen, hingeschmiegtten Körper, als sähe und betastete sie ihn mit wohlthätiger Zärtlichkeit, lächelte, verliebt in ihn [...]; sie gefiel sich in tausend kleinen Bewegungen, führte ein verliebtes Spiel auf, freute sich daran. (136)

Verglichen hiermit, haben die erwachsenen Männer des Romans Probleme mit ihrer (Homo-)Sexualität. Während Klaus noch ein Kind ist und Matthisel gerade dabei ist erste sexuelle Erfahrungen zu sammeln, ist Wirz homosexuell und kann daher seine Bedürfnisse nur im Verborgenen ausleben. Carl Eduard ist tendenziell auch gleichgeschlechtlich orientiert, was mitunter seine Lebenskrise auslöst. Und Francis versteht genauso wenig vom anderen Geschlecht wie sein Bruder: Er ist in Adrienne verliebt, aber ohne sich sexuell zu ihr hingezogen zu fühlen, und beginnt eine halbherzige Affäre mit Esther, wobei die Initiative von ihr ausgeht. Damit wird Esther wiederum nicht den Anforderungen an das weibliche Geschlecht gerecht, wenn sie sich nicht passiv hingibt, sondern aktiv eingreift.

So macht es zunächst den Anschein, dass sie ein freies und unabhängiges Leben führt, doch in Wahrheit lebt sie in einem goldenen Käfig, für den ihr Mann den Schlüssel besitzt. Weil sie weiß, „mein Mann hat es nicht gern, wenn ich zu lange am gleichen Ort bleibe“ (95), reist sie von Grandhotel zu Grandhotel, allerdings stets ohne ihn, sodass sie den ihr „fremden Gatten“ (137) fast nie sieht. Doch auch wenn er nicht da ist, wird Esther von ihm kontrolliert und gemäßregelt: „Man hatte ihr verboten, allein zu reisen, verboten, allein nachts herumzulaufen, verboten, natürlich verboten, einen Mann einfach aufzusuchen. Sie war ein rückfälliges kleines Mädchen, von schlechtem Gewissen geplagt.“ (139). Esther veranschaulicht mit ihrem Verhalten genau das, was Joan Rivière feststellt, nämlich, dass viele Frauen gegenüber ihrem Ehemann die ‚Maske weiblicher Untertänigkeit‘ tragen würden, jedoch unter diesem Schutzschild viele seiner männlichen Funktionen selbst ausführen würden (311). So lässt Esther ihren Mann im Glauben seinen Verboten zu gehorchen, um sich das Recht herauszunehmen andere Männer zu treffen. Diese Zwiespältigkeit ist ihr allerdings nicht bewusst, sodass sie sich als ‚kleines Mädchen‘ bezeichnet, wodurch sie sich mit dem Typ der *femme fragile* bzw. *enfant* identifiziert. Entsprechend wie Adrienne wählt sie den Typ, der ihr eigentlich nicht entspricht, denn ihre offen ausgelebte Sexualität macht sie vielmehr zu einer *femme fatale*.

Doch auch in ihrer Fremdwahrnehmung wird sie als unreifes Kind gesehen. Vor allem Francis ist dieser Ansicht und kritisiert, „dass ihr Mann sie schlecht behandelt [...], aber sie wehrt sich nicht“ (Schwarzenbach, Flucht 93). Das „Arme[...] Kind“ (93) ist „[z]weiundzwanzig, und verheiratet, und hat so viel hinter sich [...]. Aber das war ja nicht ausschlaggebend, das machte eine Frau nicht erwachsen.“ (69), denkt sich Francis, und er vermutet, „sie weint noch des Nachts und betet lateinische Sprüchlein, die sie nicht versteht. Sie versteht das Leben nicht und bittet die Engel, es ihr zu erleichtern.“ (93). Aber er irrt sich, wenn er Esther für wehrlos, unerfahren und naiv hält, denn sie verfügt für ihr Alter über viel

Lebenserfahrung und ist in der Lage, Situationen sehr genau einzuschätzen. So sieht sie beispielsweise die Oberflächlichkeit ihrer Beziehung zu Francis ein: „Ahnungen gab es nicht, keine Bereitschaft, keine magische Verständigung der Herzen. Ihr Herz war allein, ihre Hoffnung betrog sie.“ (140). Und nachdem ihr einer ihrer früheren Liebhaber einmal sagte: „Schönheit – ein Kapital“ und sie erkannte, „Jawohl, ich bin schön“ (136), setzte sie diese Gabe zu ihrem Vorteil ein, wurde von Liebhaber an Liebhaber weitergereicht und ließ sich aushalten.

Doch von ihrer Schönheit kann der Mann, den sie liebt, nicht profitieren: „Ihre Zärtlichkeit war vergebens, versagte; dass sie schön war und alle Welt sie dafür lobte, ach, gerade ihm kam das nicht zugute.“ (145). Aufgrund dieser Einsicht beginnt sie zu weinen, doch sie will nicht, dass Francis ihre Tränen sieht (146) und handelt damit erneut der weiblichen Rollenanforderung Gefühle zu zeigen, zuwider, denn Esther will stark und kontrolliert sein, gerade in den Augen ihres Geliebten. Dieses Verhalten wurde auch für Adrienne beschrieben. Indem Esther Francis nicht helfen und fürsorglich sein kann, scheitert sie wiederum an den an sie gestellten Erwartungen.

Überhaupt hat sich Esthers Rolle nach ihrer Heirat stark verändert. Ließ sie sich früher von den Männern aushalten, ist nun sie es, die für ihre „treue[n] Freunde“ bezahlt, denn nachdem sie „den alten Herrn von M. geheiratet hatte und damit sein ganzes Geld“ (133), hat sie neben ihrer Schönheit nun auch das finanzielle Kapital. Man möchte ihre „drei grosse[n], gut gewachsene[n] junge[n]“ (68) Franzosen und die „Jünglinge aus Paris und Berlin, aus England und Holland“ (133), die sie allabendlich an der Hotelbar erwarten, *boy toys* nennen, denn Esther macht sie zu Sexobjekten, indem sie sie kauft und damit das Verhalten ihrer früheren Liebhaber ihr gegenüber kopiert. Es ist das Geld, das ihr Macht verleiht und sie in eine Position bringt, die über ihre Jugend hinwegtäuscht, denn Esther ist bereits von der „eintönige[n] Ewigkeit“ (133) der Gesellschaft ihrer Liebhaber gelangweilt und beherrscht ihre Rolle zu routiniert, sodass es

erstaunt, dass sie diese erst seit wenigen Jahren spielt. Esther sieht sich als Schauspielerin, die „auf der Bühne der grossen Hotels“ (141) steht, um beobachtet und kritisiert zu werden. Darin kommt ihr Tragen der ‚Maske der Weiblichkeit‘ zum Ausdruck, das Rivière damit vergleicht, eine Rolle zu spielen (308). Sie ist derart gefangen durch den fremden Blick – den *male gaze* – dass sie selbst in ihren Privaträumen Spiegel braucht „um sich frei und sicher zu fühlen: dann war sie selbst Zuschauerin und kritische Bewunderin“ (Schwarzenbach, Flucht 141). Dies zeigt, dass Esther, obwohl es den Anschein hat, dass sie ein selbstbestimmtes Leben führt, sich allein über den Blick der anderen definiert. Sie kann nicht dem Ideal der Kindfrau entsprechen, weil sie seit ihrer Jugend zu einer Verführerin erzogen wurde, aber die Frage, wer sie wirklich ist, muss unbeantwortet bleiben, da sie sich selbst auf ihren zahllosen Reisen verloren hat.

Esthers *sexual fluidity* zeigt sich nicht auf den ersten Blick, denn tatsächlich ist immer nur von wechselnden Verbindungen zu Männern die Rede, die sie im Laufe mehrerer Jahre unterhielt. Untersucht man sie allerdings genauer, stellt man fest, dass es sich nie um Liebesbeziehungen handelte, sondern dass Esther sie stets zu ihren finanziellen Zwecken instrumentalisierte. Bei Francis, dem sie wahre Gefühle entgegenbringt, fühlt sie sich zu seinem mehrgeschlechtlichen Wesen, seinen ‚femininen‘ Eigenschaften hingezogen. Ihre eigene *gender fluidity* drückt sich in ihrer Hyper-Femininität aus, die dazu dient ihre ‚männlichen‘ Züge zu verstecken.

3.2 DIE DREIECKSBEZIEHUNG

Wie bereits erwähnt wurde, ist es auffällig, dass die Verbindungen zwischen einzelnen Figuren häufig als Dreiecksbeziehungen aufgebaut sind. Doch was sagt dies über die Charaktere und die Art ihrer Beziehung aus? René Girard gibt in seinem Erstlingswerk Deceit, Desire and the Novel (1966) Einblicke in das, was er „Triangular‘ Desire“ (1) nennt. Obwohl Girard als

anthropologischer Philosoph nicht der Gender oder gar Queer Theory zuzurechnen ist, scheint sein Werk eine Personenkonstellation zu erhellen, die auch auf die Figuren in Flucht nach oben zutrifft. Anhand der Werke großer Autoren der Weltliteratur – Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust und Dostojewskij – arbeitet Girard eine Dreiecksbeziehung heraus, die folgendem Muster unterliegt: Das Subjekt (der Imitator) begehrt (*desires*) den Mediator (das Vorbild), aber gesteht sich dieses Verlangen nicht ein. Der Mediator hingegen ersehnt ein anderes Objekt bzw. hat bereits eine Beziehung zu ihm. Das Subjekt imitiert diese Begierde und wünscht sich nun auch jenem Objekt nahe zu sein. Der Mediator wird in der Folge zum Konkurrenten im Kampf um die Gunst des Objekts und somit zum Rivalen des Subjekts (7). Das Subjekt beginnt den Mediator zu hassen, verabscheut aber in erster Linie sich selbst, weil es seine geheime Bewunderung für ihn durch seinen Hass verbergen muss (11). Dies kann sich als Masochismus ausdrücken.

Den Beziehungen in Flucht nach oben – die zwischen Francis, Carl Eduard und Adrienne, zwischen Wirz, Francis und Adrienne als auch zwischen Esther, Adrienne und Francis – ist zu Eigen, dass sie homosexuelle Verbindungen thematisieren, da die Positionen von Subjekt und Mediator immer von Vertretern des gleichen Geschlechts eingenommen werden. Daher stellt sich die Frage, wie sich Girard zum Thema der gleichgeschlechtlichen Liebe positioniert. Tatsächlich beschäftigt er sich nur am Rande mit diesem Thema. Er gibt zu bedenken:

But the homosexuality, whether it is latent or not does not explain the structure of desire.
[...] Nothing is gained by reducing triangular desire to a homosexuality which is necessarily opaque to the heterosexual. (47)

Aus diesem Grund hält es Girard nicht für sinnvoll das *triangular desire* auf die Homosexualität zu begrenzen und allein von diesem Standpunkt aus zu verstehen. Girard geht davon aus, dass sich die erotische Anziehung nur auf das Objekt richten und nur in Ausnahmefällen die

Beziehung zum Mediator sexuell aufgeladen wird. Eve Kosofsky Sedgwick hingegen argumentiert in ihrem Buch Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire (1985), dass das Verlangen des Subjekts für den Mediator stets sexuell geprägt und homosexueller Natur ist, aber durch die Wahl eines Partners des anderen Geschlechts überdeckt wird. Sie kritisiert weiter, dass Girard die Dreiecksbeziehung als symmetrisch betrachtet und nicht berücksichtigt, dass der Wechsel des Geschlechts eines der Partner Auswirkungen auf das Beziehungsgleichgewicht hat. Sedgwick hingegen konstatiert die „asymmetries of gender“ (24). Allerdings lässt sich auch Sedgwicks Theorie nicht eins zu eins auf den Roman anwenden, da sie als Grund der Verschlüsselung Homophobie angibt, was für den Roman nicht zutreffend erscheint.

Ziel dieses Kapitels ist daher die Analyse der Dreiecksbeziehungen des Romans, um deren homosexuelle Komponenten offenzulegen. Diese sind Ausdruck eines *queer desire*, für das das *Gender* des Partners keine Rolle spielt. Wie gezeigt wird, werden damit die traditionellen Auffassungen des binären Geschlechtermodells und die Norm der Heterosexualität ins Wanken gebracht.

FRANCIS UND ADRIENNE verbindet eine Beziehung, welche die Frage aufwirft: Ist es Liebe oder Freundschaft? Denn während Francis mit Esther auch sexuellen Kontakt hat, scheint er für Adrienne asexuell zu empfinden. Dennoch wünscht er sich mit ihr eine Familie zu haben und nimmt ihren Sohn wie seinen eigenen an. Doch so einfach ist diese Frage nicht zu beantworten. Laut Diamond beginnt in der Regel jede neue Beziehung mit „passionate love“ (216), die die Partner füreinander empfinden. Nach etwa ein bis zwei Jahren gehe diese in „companionate love“ (217) über. Es hat zunächst den Anschein, dass die Gefühle, die Francis und Adrienne füreinander empfinden der *companionate love* entsprechen, aber es bleibt einzuwenden, dass

auch die *passionate love* nicht zwangsläufig von sexuellem Verlangen für den Anderen begleitet werden muss. So haben Studien herausgefunden, dass Hirnregionen, die liebespezifische Aktivierungen zeigen, nicht mit Regionen, die mit sexueller Erregung in Verbindung gebracht werden, überlappen (219). Die Frühstücksszene (Schwarzenbach, Flucht 200–2) ist daher nicht ein kalter Moment in dem ein Zweckbündnis eingegangen wird, sondern ein intimer Moment der Liebe und Zuneigung zwischen zwei Menschen, die beschließen ihr Leben miteinander zu verbringen. Die Beziehung von Francis und Esther verkehrt dies ins Gegenteil: Hier gibt es nur einen sexuellen Kontakt, aber keine aufrichtige Liebe.

Über die Beziehung von Francis und Adrienne lässt sich aber noch mehr sagen. Die Besonderheit liegt darin, dass jeweils beide ein Teil der Dreiecksbeziehungen, die im Roman eine Rolle spielen, sind. In ihre Beziehung wirken drei weitere Personen hinein: Carl Eduard von Ruthern, Andreas Wirz und Esther von M.. Dieser Aufzählung könnte noch Adriennes Sohn Klaus hinzugefügt werden, aber da Francis ihm gegenüber eine väterliche statt erotische Beziehung hegt, soll diese Konstellation später unter dem Punkt der *queer family* beleuchtet werden. In den Dreiecksbeziehungen nehmen Francis und Adrienne allerdings, um auf Girards Modell zurückzukommen, nicht immer die gleiche Position ein. So übernimmt Francis je nach Beziehung die Rolle des Subjekts, des Mediators oder des Objekts. Adrienne ist Objekt oder Mediator. Dies wirft das vermeintliche Problem auf, ob die Ergebnisse der einzelnen Analysen überhaupt Gültigkeit besitzen können, denn je nach Beziehung verändert sich auch das Verhältnis von Francis und Adrienne. Da allerdings das Verhalten Francis' und Adriennes dem je anderen gegenüber sehr wechselhaft ist und die Gefühle der beiden füreinander großen Schwankungen unterliegen, werden diese Veränderungen der Komplexität ihrer Beziehung erst gerecht: Francis beteuert im einen Moment, dass „er [...] nicht ihretwegen [blieb], [...] nicht verliebt in sie [war]“ (51), um später „Adriennes Gesicht [heraufzubeschwören] (ihr geliebtes

Gesicht, gesteht er, denn ich liebe sie immer noch, liebe sie wieder)“ (73). Und Adrienne weiß nicht, was sie von Francis halten soll, sodass ihre ambivalenten Gefühle ihm gegenüber, sie zum exzessiven Sporttreiben als „Verteidigung gegen Francis“ (86) drängen.

FRANCIS, CARL EDUARD UND ADRIENNE verbindet eine langjährige Beziehung. Francis und Carl Eduard sind als Brüder von vornherein durch ein besonderes Band verbunden und Adrienne kennen sie von Kindheit an, da sie alle in der gleichen Provinz lebten und demselben gesellschaftlichen Kreis angehörten. Mit etwa zwanzig Jahren beginnt sich ihre Beziehung zu intensivieren, allerdings vornehmlich die von Adrienne und Carl Eduard, wodurch Francis ins Abseits gedrängt wird. Es handelt sich um die klassische Verteilung des *triangular desire* nach Girard: Francis ist das Subjekt, dessen tiefe Zuneigung dem Mediator Carl Eduard gilt. Dies kann als Ausdruck von Francis' homosexueller Neigung gelesen werden, die bereits aufgrund seiner Scham beim sexuellen Verkehr mit einer Frau konstatiert wurde. Girards Theorie entsprechend, gesteht sich Francis seine Gefühle nicht ein, sondern vernachlässigt seinen Bruder und zeigt sich desinteressiert an dessen Leben – bis auf dessen Verbindung zu Adrienne, dem Objekt in diesem Beziehungsreigen. Die stille Bewunderung für den Bruder veranlasst Francis dessen vermeintliche Liebesbeziehung zu Adrienne zu imitieren.

In einem weiteren Kontext imitiert Francis damit nicht nur seinen Bruder, sondern die gesellschaftlichen Rollenanforderungen im Allgemeinen. Ein Aspekt übrigens, mit dem sich Girard nicht eingängig beschäftigt: Die Tatsache, dass in unserer Gesellschaft von jedem einzelnen Mitglied Imitation verlangt wird, wenn es um die Reproduktion kultureller Werte und Normen geht, lässt er größtenteils unberücksichtigt. In Francis' Fall könnte eben dieser gesellschaftliche Druck mit ein Grund für sein Werben um Adrienne sein, denn man hat viel gemeinsam: „[G]leicher Kreis, seit Jahrhunderten in der gleichen Provinz ansässig, Gutsbesitzer

– man hätte heiraten können.“ (Schwarzenbach, Flucht 51). Eine Heirat entspräche folglich der Nachahmung der sozialen Norm, die geradezu verlangt wird. Aber sie kommt nicht zustande, denn „das galt nicht mehr, nicht die Jahre hatten es aufgehoben, auch kein Gesetz: Der Ozean, dachte Francis, schon besessen von diesem Wort“ (51). Francis ist aus der Gesellschaft ausgebrochen und erlebte Südamerika als Land in dem die Werte der westlichen Welt ohne Belang sind. Dies hat ihn verändert, sodass er seinen Weg in die restriktive deutsche Gesellschaft nicht mehr zurückfindet:

[I]ch wollte zurückkommen, wollte arbeiten [...], mich einfügen, wollte eine Frau haben, Kinder, ein Haus. Aber ich finde mich nicht mehr zurecht, ich weiss nicht, ob es an mir liegt oder an Deutschland, ob ich vergessen habe, wie Männer hier leben. (98)

Francis beklagt die männlichen Rollenanforderungen nicht erfüllen zu können, vielleicht weil er nicht mehr weiß, welche gültig sind und was er dafür tun muss. Damit ist auch sein Verhältnis zu den Frauen verknüpft, denn er sinniert: „Allein war ich, man hat mich abgewiesen, [...] und nun kommst du, Esther, bist so schön, aber das ist nichts für mich, ich verdiene dich gar nicht.“ (98). Abgewiesen hat ihn damals Adrienne, aber Esther ist kein Ersatz für sie. Tatsächlich stellte sich für Adrienne die Situation vor zehn Jahren anders dar, als Francis ihre Verbindung zu Carl Eduard, die „[e]inen Sommer lang“ Bestand hatte, wahrnahm: „Liebe war das nicht, aber Freundschaft.“ (54). Auf Francis mag es wie eine Liebesbeziehung gewirkt haben, zumindest behauptet er, er sei „einmal in sie verliebt gewesen, als Zwanzigjähriger“ (47). Doch wie ernst kann man dieses Liebesbekenntnis nehmen, wenn man bedenkt, dass es imitiert ist? Gilt es insgeheim nicht eher dem Bruder?

Der nach Girard obligatorische Konkurrenzkampf wird von Adrienne im Keim erstickt, da sie keinen der beiden Brüder, sondern einen anderen Mann heiratet. Francis siedelt nach

Südamerika über und lässt die Vergangenheit hinter sich. Auch sexuell tritt er in eine neue Phase ein: Er beginnt sich langsam an die Frauen dort zu gewöhnen und mit ihnen zu schlafen: „Francis [...] lag nächtelang neben fremden gelben, braunen, schwarzen Leibern, neben fremden Mündern.“ (207). Das Verhältnis zu seinem Bruder ist die folgenden zehn Jahre hindurch, als auch nach seiner Rückkehr nach Deutschland, „gleichgültig“ (54), was Adrienne ihm später zum Vorwurf macht, als sie sich in Alptal wieder begegnen. In Adrienne leben die alten Gefühle wieder auf, sodass sie „an[fin]g, sich nach Carl Eduard zu sehnen“ (55), während sie Francis „einen Augenblick lang hasste“ (54). Überhaupt hat es zunächst den Anschein, sie seien sich fremd geworden, denn „er hatte nicht mehr Teil an Adrienne. Wollte es nicht einmal“ (49). Und auch Adrienne geht es ähnlich: „Als Francis kam, freute sie sich zuerst, dann stellte sie mit Verwunderung fest: Der ist ja fremd, geht mich nichts an. [...] Wer war ich damals? Und dieser hier, wer war er?“ (53). Bis zum Schluss hat sie Zweifel an ihrer Beziehung: „Kennen wir uns? Bist du es, Francis, wiedergekommen?“ (207). Die Frage um das Verständnis für den Anderen, die Fähigkeit, sich in ihn hineinversetzen zu können, wird immer wichtiger. Ihre Beziehung dreht sich nicht um Sexualität, sondern um eine geistige Vertrautheit und Verwandtschaft. Gilt auch in diesem Fall ‚Liebe war das nicht, aber Freundschaft?‘ Sozusagen als Nachahmung der Beziehung Adriennes zu Francis' Bruder, sodass wieder von einer Verdopplung gesprochen werden kann? Gerade im Fall von Francis, Carl Eduard und Adrienne kann man daher von einer *queeren* Anziehung sprechen, bei der das *Gender* der Beteiligten zur Nebensache wird, denn egal ob Francis und Carl Eduard als homosexuelle Männer gelesen werden, die sich zu der maskulinen Adrienne hingezogen fühlen, oder ob die Geschwister lesbische Frauen sind, die die weibliche Adrienne lieben, die Zuneigung der drei zueinander bleibt bestehen.

Fest steht, dass Carl Eduard der Mediator ist, der zwischen Francis und Adrienne vermittelt, denn die Sorge um ihn rückt die beiden näher zusammen: „Aber seine und Adriennes

Gedanken kreisten umeinander, hatten einen gemeinsamen Pol“ (55), wobei der gemeinsame Pol Carl Eduard ist. Selbst vom Krankenbett aus spricht Carl Eduard mit Zuneigung von Adrienne, weil sie ihn im Gegensatz zu Francis verstehen würde (120). Das Wissen um die tiefe Beziehung zwischen seinem Bruder und Adrienne löst eifersüchtige Regungen bei Francis aus, die den Bruder als Rivalen erscheinen lassen:

Adrienne tauchte vor ihm auf und neben ihm, fast Wange an Wange, das stille Antlitz seines Bruders. Er wird sie mitnehmen, dachte er, er wird Ansprüche auf sie erheben, ach, er sagte ja: sie verstehe ihn, zusammen werden sie sich abwenden, zusammen den Schritt tun. (131)

Doch wider Erwarten entwickelt Francis keinen Hass auf den Bruder, sondern dessen Leiden weckt Francis' „Mitleid und Zärtlichkeit“ (119). Er gesteht sich ein, „dass ihm alles unwichtig geworden war: alles ausser Carl Eduard“ (151–52), und wie sehr er den Bruder liebt, denn „seine Liebe wuchs jeden Tag“ (152). Jede Abneigung, die bestanden haben mag, verschwindet. Sein Tod räumt ihn als Rivalen gänzlich aus dem Weg, sodass Francis nichts mehr im Wege steht Adrienne für sich zu gewinnen.

WIRZ, FRANCIS UND ADRIENNE bilden eine Gruppe, für die wiederum Girards Theorie des *triangular desire* zutreffend erscheint. In dieser Dreiecksbeziehung übernimmt Wirz die Position des Subjekts und als solches begehrt er den Mediator Francis bzw. um genauer zu sein, dessen soziale Stellung. Daher ist die Beziehung zwischen Wirz und Francis in erster Linie nicht homosexueller Natur. Damit ist in diesem Fall gezeigt, dass Girard gegenüber Sedgwick Recht behält, denn nicht immer ist die Verbindung zwischen Subjekt und Mediator durch ein Liebesverhältnis bestimmt – auch wenn, wie hier, beide Beteiligten homosexuelle Neigungen haben.

Weil Francis vom Objekt Adrienne angezogen wird, beginnt Wirz mit Francis um ihre Gunst zu konkurrieren und als ihr Skilehrer Einfluss auf sie zu nehmen. Wirz hält für möglich, dass Francis und Adrienne ein sexuelles Verhältnis haben: „Die Gräfin ist mit ihrem Herrn von Ruthern schlafen gegangen, oder allein, mich geht's ja nichts an.“ (Schwarzenbach, Flucht 36). Später am gleichen Abend wird allerdings Francis mit Esther gesehen (40), was diese Vermutung zunächst entkräftet, wobei sie später wiederum erhärtet wird, wenn Esther Francis als einen „Freund der Gräfin Vidal“ (68) vorstellt und damit die Beziehung zwischen beiden im gleichen Sinne wie Wirz beurteilt. Dass Francis und Adrienne letztlich als Paar hervorgehen, kündigt sich bereits hier an. Wirz' Zuneigung zu Adrienne ist – der Theorie Girards entsprechend – jedoch nicht echt, sondern nur gespielt, so denkt er selbst über sich in der dritten Person: „[E]r spiegelt Ihnen etwas vor, um einen Vorteil aus Ihnen zu ziehen“ (33), denn tatsächlich erhofft sich Wirz von Adrienne einen finanziellen Gewinn und die Wiederbelebung seiner Karriere (31). Wie von Girard beschrieben, beginnt Wirz Francis zu hassen und er macht keinen Hehl aus diesen Regungen: „Wirz hasste Francis,“ diesen „feine[n] Mensch[en]“ (22). Wirz imitiert bei Francis damit in erster Linie nicht dessen heterosexuelle Zuneigung zu Adrienne, da Francis selbst homosexuelle Neigungen hat und daher kein ideales Rollenvorbild ist, sondern vielmehr seinen sozialen Stand. Die aristokratische Herkunft ist es auch, die Francis und Adrienne verbindet und Wirz ausschließt. Er ist daher neidisch auf seinen Rivalen Francis, weil er sozial besser gestellt ist.

Zugleich verabscheut Wirz aber auch sich selbst. Es stellt sich die Frage, ob er deswegen so viele Feinde hat, weil er die Objektwahlen vieler seiner Mitmenschen imitiert und dies seinen Hass gegen sie hervorruft. Hierbei geht es nicht nur um die Imitation ‚männlicher Männer‘ zum Überspielen seiner Homosexualität, sondern um die Imitation der sozial und finanziell besser Gestellten. Wirz ist sich in dieser Hinsicht seiner Nachahmung durchaus bewusst: „Er musste

sich immerfort anstrengen, sich ihnen [Francis und Adrienne] anpassen, auf ihre Worte und Meinungen lauern“ (34). Entsprechend Girards Meinung, dass der Mediator (hier: Francis) erhöht wird, erniedrigt sich das Subjekt: Wirz bedauert: „[E]r war der Unterlegene, und sie gaben sich nicht einmal Mühe, es zu verbergen“ (34–35). Dies zielt auch gegen Adrienne und ihr gegenüber untergeordnet zu sein, trifft Wirz besonders hart, kehrt es doch die traditionelle Auffassung von männlicher Dominanz und weiblicher Unterwerfung um. Wirz' Masochismus könnte daher Ergebnis einer Krise der Männlichkeit sein (Mennel 3). Denn wie schon zuvor bei Francis angesprochen, spielt die Imitation kultureller Werte und Normen eine wichtige Rolle. Wirz entspricht aufgrund seiner Homosexualität nicht den gesellschaftlichen Rollenanforderungen. Indem er sich Vorbilder sucht, wie Francis, aufgrund seines adligen Standes, oder Friedrich, wegen seines Erfolgs bei Frauen und seiner Leistungskraft im Sport, versucht er den Normen zu genügen. Dies allerdings ruft den Hass für seine Mediatoren hervor. Indem er seine Abneigung offen zeigt und sich in jeder erdenklichen Weise unbeliebt macht, wird er mehr und mehr von der Gesellschaft ausgeschlossen, die er darum umso mehr verachtet.

Francis, als Mediator, weiß Wirz anfangs durchaus zu schätzen, denn „in mancher Weise gefiel ihm Wirz,“ und obwohl er seine Lebensgeschichte kennt, „wollte er Wirz nicht schaden“ (21). Außerdem treibt er gerne mit ihm Sport, „[l]ieber mit Wirz als mit jedem anderen“ (23), wodurch die bereits zuvor angesprochene Verbindung von ‚männlichem‘ Sport treiben und gleichgeschlechtlicher Anziehung zum Ausdruck kommt. Als Francis allerdings seinen ohnehin geringen Einfluss über Adrienne an Wirz verliert, beginnt er sich Sorgen um sie zu machen, denn Wirz „hat Adrienne in der Hand, bestimmt ihren Tagesablauf, verlässt sie kaum mehr“ (85). Mit seinen rücksichtslosen Trainingsmethoden – ihre Krankheit und Schwäche sind ihm egal – bringt er sie in Gefahr und entfremdet sie außerdem von ihrem Sohn. Adrienne selbst ist unzufrieden mit der Situation und möchte lieber Zeit mit ihrem Sohn und auch Francis – was sie sich jedoch

nicht eingesteht – verbringen: „[S]ie ist eifersüchtig – nicht auf Klaus, redet sie sich ein, sondern auf Francis. Francis und Klaus, brüderlich nebeneinander – und sie mit Andreas Wirz.“ (85). Doch sie wehrt sich nicht und „[o]hne dass Adrienne es beabsichtigt, wird sie immer mehr in eine Art Verteidigungsstellung gedrängt, zwei Parteien bilden sich, sie mit Wirz“ (86) und Francis mit Esther. Darin spiegelt sich die Konstellation wider, in der Esther (als Subjekt) versucht Francis (als Objekt) dem Mediator Adrienne abspenstig zu machen. Aber trotz seiner Abneigung bringt Francis noch Verständnis für Wirz auf: „Wie ich ihn hasse, denkt Francis, aber warum hassen, nichts hat er mir getan, er müsste mir leid tun.“ (94). Ihm hat er vielleicht nichts getan, aber er schadet Adrienne, und Francis fürchtet um die Sicherheit des Jungen, zu dem er mittlerweile ein väterliches Verhältnis aufgebaut hat (85). Francis kann sich jedoch seine Gefühle noch nicht eingestehen. Daraus resultiert mitunter sein ambivalentes Verhältnis gegenüber Wirz: „Wirz ist ein Säufer, dachte er, unvermutet an seinen Widersacher erinnert – ich verachte ihn, weil er ein Säufer ist. Aber es ist gut zu trinken“ (128). Francis kritisiert Wirz also für seinen Alkoholismus, räumt aber gleichzeitig ein, dass ihm selbst die Wirkung von Spirituosen nicht unbekannt ist. Könnte er Wirz' Homosexualität ähnlich gegenüber stehen und sein Verständnis daher rühren, dass ihm homosexuelle Neigungen selbst nicht unbekannt sind?

Adrienne hingegen lässt Wirz durchaus ihre soziale Überlegenheit spüren. Aber obwohl sie ihn „wie eine[n] Fremden, wie die Dame ihre[n] Skilehrer“ (34) behandelt, „redete [er] sich ein, sie habe eine Schwäche für ihn; um ihm zu gefallen, sprach sie dann laut und herausfordernd, schlug sich aufs Knie, legte ihm die Hand auf die Schulter“ (35). Wirz will sich damit bestätigen, beim Objekt seiner Begierde mehr Erfolg zu haben als sein Widersacher Francis, doch die Wahrheit ist, dass Adriennes Zuneigung Francis gilt: „[S]eitdem Francis fort war, fehlte jeder Antrieb. [...] Die Stunden mit Wirz waren nur Ersatz, erzwungene und vertane Energie.“ (178). Dies bleibt auch Wirz nicht verborgen: „Ruthern, den vermisste sie, an ihn

erinnerte sie sich. Eifersucht, nein, das war es nicht, aber Angst, denn jetzt hatte er verspielt, einen hohen Einsatz.“ (183). Und damit hat er Recht, denn Francis geht als Sieger aus ihrem Wettstreit hervor, indem er wagte „es sich etwas kosten zu lassen, einen hohen Einsatz, und zu gewinnen“ (22).

Francis Sieg über Wirz ergibt sich größtenteils daraus, dass er und Adrienne eine Form des Verständnisses füreinander aufbringen, die Wirz mangelt: „Adrienne [...] sagte: ‚Man hält mehr aus, als man annehmen würde‘, und er [Wirz] verstand nicht gleich, aber Francis wandte ihr den Blick zu, sie sah ihn an, eine ganze Weile“ (32). Francis signalisiert ihr mit seinem Blick, dass er sie versteht. Dementsprechend sticht Adrienne Esther aus, weil es Esther trotz aller Bemühungen nicht gelingt, Francis zu überzeugen, dass sie versteht, was in ihm vorgeht. Die Rolle des Blicks ist aber noch in anderer Hinsicht wichtig. So scheint sich Francis in der Begegnung mit Wirz und Adrienne nicht wie sonst vor dem Blickkontakt mit ihr zu fürchten. Diese Furcht empfindet er also nicht, wenn Wirz im Spiel ist, sondern nur, wenn Esther beteiligt ist, weil er in dieser Konstellation Objekt ist und den bösen Blicken Adriennes (Mediator), die sie ihrer Rivalin Esther (Subjekt) zuwirft, ausgeliefert ist:

Aber es war ganz gut so, sonst hätte ich den ganzen Abend Adriennes Blick aushalten müssen. [...] [J]edenfalls ist ihr Blick nicht angenehm, ist böse und traurig. Und abweisend. Ich fürchte mich immer vor ihr, und wir waren doch ganz gut befreundet, früher. (71)

Dementsprechend empfindet Francis auch den Blick Esthers als unangenehm:

Sie sah ihn die ganze Zeit an. Er wurde rot und ärgerte sich. ‚Und wegschauen brauchen Sie nicht‘, sagte sie, ziemlich leise. Er sah sie an und begegnete ihren Augen. Nicht ernst

nehmen, dachte er, sie gibt sich solche Mühe, mich fest und entschlossen anzusehen. Sie ist ein solches Kind. (69)

Wirz fungiert somit sozusagen als Francis' Verbündeter, der dessen frauenfeindliche Ansichten teilt, und ihn darin bestärkt als ‚Mann‘ der Frau Adrienne überlegen zu sein. Esther hingegen führt Francis vor Augen, dass sie ihn trotz ihrer Jugend und ihres weiblichen Geschlechts dominiert, weswegen er sie ‚klein‘ macht, um sich weiterhin seiner Position des Dominanten versichern zu können. Er nimmt sie nicht ernst und bezeichnet sie als Kind, womit er sie in eine unterlegene Position drängt. Dabei ist es Francis, der im Konkurrenzkampf der beiden Frauen eine passive Rolle einnimmt. Abgesehen davon, dass Esther diejenige ist, die ihn verführt, und nicht umgekehrt, ist Francis eingeschüchtert und handlungsunfähig, wenn er bei dem Aufeinandertreffen seiner Freundinnen zwischen die Fronten gerät. Wie bereits erwähnt, sind Francis' Gefühle für Adrienne durchaus ambivalent und er wird durch Esthers offensives Werben verwirrt, sodass in seiner Vorstellung beide Frauen zu einer Einheit werden: „Das Gesicht soeben war geträumt, war Esthers Gesicht mit deutlichen Adrienne–Augen“ (72). Dies zeigt deutlich, dass die eine die andere imitiert und sich diese Imitation bis zur Assimilation steigert. Wie Francis und sein Bruder werden Esther und Adrienne zu Doppelgängern.

ESTHER, ADRIENNE UND FRANCIS verbindet eine Beziehung, in der schließlich eine ‚lesbische‘ Beziehung thematisiert wird. Diese ist allerdings weitaus verschlüsselter dargestellt als die Verbindungen der homosexuellen Männer, allen voran der von Wirz und Matthisel. Dieser Eindruck entsteht, weil das Verhältnis zwischen Esther und Adrienne statt durch Zuneigung vielmehr durch eine unterschwellig ausgelebte Feindschaft geprägt ist. Während Francis gegenüber Esther konstatiert: „Sie können Adrienne nicht leiden“ (Schwarzenbach,

Flucht 67), erwähnt Wirz die „kleine[n], kalte[n], höhnische[n] Bemerkungen über jene kleine Dame Esther von M.“ (35), die Adrienne macht. Dieses Verhalten hat mit dem Kampf der beiden Frauen um Francis' Gunst zu tun. Wieder lässt sich Girards Modell des *triangular desire* anwenden: Esther ist das Subjekt, das sich insgeheim zu dem Mediator Adrienne hingezogen fühlt, was die bereits zuvor angesprochene Vermutung, dass beiden gleichgeschlechtliche Neigungen nicht fremd sind, bekräftigen würde. Natürlich gesteht Esther sich dies nicht ein. Stattdessen wird sie der Zuneigung Adriennes zu Francis (dem Objekt) gewahr und auch dass Francis diese Gefühle erwidert. Sie konfrontiert ihn mit seiner Zuneigung zu Adrienne: „Sie lieben sie, ich weiss es schon lange, es gefällt mir sogar“ (70). Damit kann angedeutet sein, dass es Esther gefällt, weil sie für Adrienne gleichermaßen fühlt, doch dies überspielt sie, indem sie die Aussage auf Francis bezieht und ihre Gefühle auf ihn richtet. Damit geht die offen gezeigte Abneigung gegen Adrienne einher, die auch von Adrienne erwidert wird. Esther setzt in der Folge alles daran Francis zu verführen, doch er macht es ihr nicht leicht, denn während sie aktiv um ihn wirbt, bleibt er passiv, wodurch die stereotypische Rollenverteilung vom Mann als dem Verführer und der Frau als der Verführten umkehrt wird.

Dabei geht Esther durchaus stürmisch und bestimmt vor: So drängt sie ihn in eine Telefonzelle und zwingt ihm geradezu ihren leidenschaftlichen Kuss auf (70) oder lädt ihn auf ihr Zimmer ein, wo sie ihn nötigt zu ihr zu kommen und seinen Kopf zum Kuss an sich zieht (144). Doch während sie auf diese Art um seine Aufmerksamkeit buhlt, bleibt er distanziert. Es wird klar, dass sie das handelnde Subjekt ist und er das Objekt, das sich nicht so recht ihrem Willen fügen will. So gelingt es Esther zwar ihn zu verführen und ein sexuelles Verhältnis mit ihm zu beginnen, aber sie kann sich ihrer Sache nie sicher sein. Selbst wenn er mit ihr in ihrem Bett schläft, versucht er sich ihr zu entziehen: Während Esther den Körperkontakt zu ihm sucht und „mit der Hand nach seinem Haar, Ohr, Hals [greift]“ (101) und sich beruhigt an ihn schmiegt,

steht er auf. Sie buhlt regelrecht um ihn und versucht ihn ins Bett zurückzuziehen, doch es gelingt ihr nicht:

In ihm blieb es still und kalt. Sie fühlte es und umklammerte ihn ängstlich. Dann begann sie plötzlich, ihn mit grosser Glut und Zärtlichkeit zu küssen, biss in seine Lippen, presste ihn an ihre Brust mit ihren schwachen Kräften. Mund an Mund blieben sie liegen. (102)

Aber er steht erneut auf und verlässt das Zimmer. Esther verzweifelt darüber, dass ihre Verführungskünste Francis nicht dazu bewegen bei ihr zu bleiben und dass er kalt bleibt, egal mit wie viel Leidenschaft sie ihn küsst. Wiederum sind also die Rollen von Mann und Frau vertauscht: Während die sexuelle Initiative von ihr ausgeht, bleibt er teilnahmslos.

Dem entspricht auch, dass er der sensible und emotionale Part ist, der jemanden braucht, der ihn tröstet und ihm Halt gibt, was eine Position ist, die kulturell dem weiblichen Geschlecht zugeschrieben wird. Tatsächlich zweifelt Esther an seiner Stärke und Eigenständigkeit, wenn sie ihm nach Innsbruck folgt, weil sie glaubt, dass er die Erkrankung seines Bruders nicht alleine verkraften kann (134). In diesem Sinne behandelt sie, die Zweiundzwanzigjährige, den Dreißigjährigen wie ein Kind, weil sie ihn davor bewahren will, sich „wie ein ganz junger Mensch [...], wie ein Junge, der keine Verantwortung kennt“ (70), zu benehmen. Sie geht somit gleichermaßen mit Francis um, wie er mit ihr, da er sie auch wiederholt als Kind und kleines Mädchen bezeichnet, und sie versucht ihn dadurch zum Unterlegenen zu machen. Nimmt man wieder auf Joan Rivière Bezug, ist dies Zeichen dafür, dass sich Esther ihre dominante, d.h. ‚männliche‘ Position sichern will. So erscheint sie zwar, indem sie sehr viel Wert auf ihr Äußeres legt und teure Kleidung trägt, als „ultra-womanly woman“ (Rivière 311), doch dies ist nur die ‚Maske der Weiblichkeit‘, die sie anlegt, um ihre Männlichkeit zu verstecken. Hieraus erklärt sich letztlich wohl auch ihr Scheitern, Francis langfristig für sich zu gewinnen, denn er wird von

ihrer Maske – und ihrem weiblichen Körper (Schwarzenbach, Flucht 70) – zwar angezogen, aber es sind diese Männer, die sich eigentlich vor der ‚ultra-womanly woman‘ fürchten und eine Frau bevorzugen, die männliche Attribute aufweist, da diese weniger von ihnen verlangen würde (Rivière 311). Aus diesem Grund wendet sich Francis schließlich von Esther ab und der mehr männlichen Adrienne zu, mit der er eine Beziehung eingeht, in der der sexuelle Kontakt keine Rolle zu spielen scheint. Francis hat zu Adrienne eine tiefere emotionale Bindung aufgebaut, die, wie er erkennt, mit Esther unmöglich wäre:

Aber sie war ja gar nicht seine Frau, und sie wusste nichts von ihm. [...] Sie versuchte, ihn durch ihre Zärtlichkeit zu trösten, und manchmal gelang es ihr, und er war ihr dankbar dafür, aber es half ihr nicht, ihn zu verstehen. (151)

Es wird ersichtlich, dass Francis keine Affäre, sondern einen Ehepartner will, und dass er jemanden braucht, der ihn wirklich versteht. Diese Person meint er in Adrienne gefunden zu haben. Daher kann ihre Beziehung – die zwischen Mediator und Objekt – nicht langfristig durch das Subjekt, Esther, gestört werden.

Wie gezeigt wurde, bildet die Dreiecksbeziehung den Nährboden für das imitative Verhalten des Subjekts, dessen Nachahmung aber nicht nur auf den Mediator zielt, sondern auf die Gesellschaft im Allgemeinen, da diese von jedem einzelnen Mitglied die Imitation kultureller Werte und Normen verlangt. Dazu gehören nicht nur die Rollenanforderungen der Geschlechter, sondern auch die Einhaltung der Heterosexualität. Das Problem, genau diesen Ansprüchen nicht gerecht werden zu können, kennen Francis und Adrienne, wie auch Carl Eduard, Wirz und Esther. In diesem Sinne kann Francis' Südamerika-Aufenthalt als Widerstand gegen die restriktive deutsche Gesellschaft gedeutet werden, durch den er erkennt, dass Normen und

Konventionen von der jeweiligen Kultur abhängig sind, und auf einem anderen Teil der Erde keine Gültigkeit besitzen müssen.

Die Beziehungen der beiden Ruthern Brüder zu Adrienne sind Ausdruck eines *queer desire*, das durch seine Asexualität und *Genderlosigkeit* der Norm zuwider läuft und zu deren Destabilisierung beiträgt. Wirz hingegen zeigt, dass derjenige, der nur darauf besessen ist andere zu imitieren, um von sich selbst abzulenken, nicht glücklich werden kann. Seine Imitation ‚männlicher Männer‘ zum Überspielen seiner Homosexualität und der reichen Adligen zum Überdecken seiner verfehlten Karriere, muss scheitern, da der Druck dieses Doppellebens zu groß ist. So kostet die im Verborgenen ausgelebte Homosexualität Matthisel das Leben und Wirz seinen Seelenfrieden. Statt dessen scheint die Aufforderung zu gelten zu seinen Gefühlen zu stehen, gerade wenn sie nicht der gesellschaftlichen Norm entsprechen. Unter dieser und vor allem den weiblichen Rollenanforderungen, leiden auch Adrienne und Esther, da sie diese nicht erfüllen können, weil sie ‚männlicher‘ als die Männer des Romans sind. Eine offen ausgelebte lesbische Beziehung gestehen sie sich nicht zu, fühlen sich aber zu Francis' Weiblichkeit hingezogen. Hierin kommt die Vermischung von Männlich- und Weiblichkeit, von Hetero- und Homosexualität zum Ausdruck. In Hinblick auf die Figuren des Romans kann man daher nicht nur von *sexual fluidity*, sondern auch *gender fluidity* sprechen.

3.2.1 A QUEER FAMILY: FRANCIS, ADRIENNE UND KLAUS

Nach den zuvor besprochenen Dreiecksbeziehungen, soll nun Francis' ‚Familie‘ besprochen werden, die auch einer Dreieckskonstellation entspricht. Indem er sich für ein Leben mit Adrienne entscheidet, versucht er das traditionelle Familienmodell für sich zu übernehmen, an dessen Umsetzung er so lange vergeblich gearbeitet hat. Doch die Familie, die er mit ihr und ihrem Sohn Klaus bildet, ist sicher nicht traditionell, sondern *queer*.

Es dauert eine Weile bis Francis und Adrienne zu der Einsicht kommen, dass sie zusammengehören. Nach ihrem Wiedersehen „hielten sie sich gegenseitig fest, lauerten aufeinander, auf etwas Gemeinsames, wussten aber nicht, worin es sich verbarg“ (Schwarzenbach, Flucht 51). Tatsächlich haben sie das ‚Gemeinsame‘ bereits gefunden, denn sie beide teilen den Wunsch in Alptal zu leben. Für Adrienne geht diese Entscheidung mit der Einsicht einher, „dass sie hier leben, hier tätig, mütterlich, liebend sein konnte“ (179). Doch sie nennt Alptal auch ihr „freiwilliges Gefängnis“ (179), das lediglich die Gefangenschaft in ihrem Körper (51) ersetzt. Doch die Zweifel, ob sie die Mutterrolle wirklich ausfüllen kann, bleiben (207). Daraus spricht der Druck, den die weiblichen Rollenanforderungen auf die Frauen ausüben. Adriennes Entscheidung in Alptal zu bleiben erhält damit einen bitteren Beigeschmack.

Francis hingegen muss erst Alptal verlassen, um zu erkennen, dass dies sein Zuhause werden könnte (119). So hat er in Innsbruck „Heimweh“ (130) und „sehnte sich nach den Bergen zurück“ (126) – und nach Adrienne: „Seine Gedanken schweiften über die grossen Gebirge, er hielt sie nicht zurück. [...] Eine Frau lockte ihn, grossarmig, Wind im Haar. Lachend widerstand er“ (128). Nach Carl Eduards Tod gibt Francis den Plan, nach Alptal zurückzukehren, zunächst auf: „Francis brauchte nicht in die Berge zurückzugehen. [...] [M]ochten sie oben stehen, grossarmig, Wind im Haar, sie lockten ihn nicht“ (157). Doch er kann sich seiner Gefühle nicht erwehren, denn schon zu lange betrachtet er sich, Adrienne und Klaus als Einheit. So spricht er von „wir“ und meint damit „[m]ich, Adrienne, Klaus“ (95). Nach seiner Rückkehr scheint dann auch alles zu harmonieren und zusammen zu passen, denn „[s]ie waren sich überhaupt nicht fremd“ und „[e]s war alles selbstverständlich“ (201).

Die *Queerness* dieser Familie zeigt sich darin, dass sie Ausdruck von Francis' *sexual* und *gender fluidity* ist. So fühlt er sich zu der an Tuberkulose erkrankten Adrienne hingezogen: „Wer weiss, vielleicht wird sie gesund, sie sieht ja beinahe gesund aus, und schön, weiss Gott“ (87).

Dieses Begehren ist homoerotisch konnotiert. Dadurch kommt das Schwanken zwischen homo- und heterosexueller Anziehung zur *gleichen* Person zum Ausdruck, die zum Zeichen von Francis' *sexual fluidity* wird. Seine *gender fluidity* offenbart sich hingegen in seiner Beziehung zu Klaus. So zeigt er von Anfang an großes Interesse an dem Jungen und ist „besorgt“ (89), weil seine Mutter ihn vernachlässigt. Er kümmert sich um ihn, weil der Junge „sieht schlecht aus und ist auch ganz allein“ (94). Damit übernimmt er sozusagen die Rolle der Mutter. Nachdem ihre ‚Familiengründung‘ beschlossene Sache ist und Adrienne die Mutterrolle wieder ausfüllt, positioniert sich Francis als Vater, der die Verantwortung für seine Familie trägt, denn Adrienne ist „zu krank“ (201), um ins Tiefland zu reisen, woraufhin er sich anbietet, Klaus statt ihrer ins Internat zu bringen, und als er erfährt, dass der Junge verschwunden ist, begibt er sich sofort auf die Suche nach ihm (202). Damit übernimmt Francis abwechselnd eine maskuline und feminine Rolle in der Familie, ist Vater und Mutter für Klaus. Dies unterstreicht nochmals seine *gender fluidity*. Tatsächlich scheint Francis in dieser *queeren* Familie endlich seinen Platz gefunden zu haben:

Er liebte Klaus zärtlich in diesem Augenblick, weil er Adriennes Sohn war [...]. Er war im richtigen Augenblick nach Alptal gekommen, man brauchte ihn. Adrienne brauchte ihn, und Klaus. (208)

4 *FLUCHT NACH OBEN* IM VERGLEICH ZU ANDEREN WERKEN SCHWARZENBACHS

Es wurde festgestellt, dass Annemarie Schwarzenbach die Grenzen der *Gender* überschreitet und mit traditionellen Rollen bricht, was die Herausforderung konventioneller Erwartungen und die Destabilisierung der Normen zur Folge hat. Dies, als auch die festgestellten Muster der *sexual* und *gender fluidity* besitzen nicht nur in Flucht nach oben Gültigkeit, sondern auch in anderen Werken Schwarzenbachs. Um dies zu belegen, sollen im Folgenden drei weitere Texte unterschiedlicher Genre untersucht werden: Die Lyrische Novelle (1933), der Roman Freunde um Bernhard (1931) und die Erzählung Eine Frau zu sehen (1929).

4.1 LYRISCHE NOVELLE

Dieses Werk Schwarzenbachs wurde von Cathrin Winkelmann in ihrer Dissertation The Limits of Representation? The Expression and Repression of Desire in 20th-century German Lesbian Narratives (2002) ausführlich in Hinblick auf *Gender* und Sexualität untersucht. Sie stellt fest, dass „the anonymous narrator [...], who is literally staged in the text as being male, is figuratively a female ‚in disguise.“ (98). Die Novelle könne folglich auf zwei Arten gelesen werden: Auf literarischer Ebene als von einem Mann erzählt, der unglücklich in eine Frau verliebt ist, deren Beziehung aber gegen die Klassenordnung verstößt. Auf figurativer Ebene ist der Erzähler eine Frau, die eine andere Frau liebt, was einen Verstoß gegen die heteronormative Ordnung darstellt (98). Diese letzte Deutung wurde von Schwarzenbach selbst angeregt, die über ihre Novelle schrieb:

Der zwanzigjährige Held ist kein Held, kein Jüngling, sondern ein Mädchen – das hätte man eingestehen müssen, um die Gefährlichkeit der Verwirrung und die mühsame Erkenntnis menschlicher, richtiger, glaubhafter zu machen. (zit. in Perret, „Ernst“ 100)

Diese Aussage war es, aufgrund derer sich mir die Frage stellte, ob nicht auch in anderen ihrer Texte in männlichen Protagonisten Frauen verschlüsselt sein könnten. Wie die Analyse von Flucht nach oben zeigte, muss Schwarzenbachs Aussage allerdings in der Hinsicht verstanden werden, dass der Held kein Mann ist, aber genauso wenig ist er eine Frau, wodurch sich die *gender fluidity* der Figur ausdrückt. Zu diesem Ergebnis kommt Winkelmann nicht, denn indem sie die Schlussfolgerung zieht, dass die Novelle „a lesbian story masked behind a heterosexual plot line“ (96) ist, hält sie die Dichotomie von Homo- und Heterosexualität aufrecht, genauso wie die Unterteilung in männlich und weiblich. Doch gerade dem steuerte Schwarzenbach mit ihren Figuren entgegen. So kann man die Charaktere auch nicht eindeutig einer sexuellen Orientierung zuordnen, sondern muss anerkennen, dass sie sich zu beiden Geschlechtern hingezogen fühlen, und ihr Verlangen in seiner *sexual fluidity* als *queer* bezeichnet werden muss.

Im Gegensatz zu den anderen, im Rahmen dieser Thesis analysierten Texte, wird der Protagonist in Lyrische Novelle nicht namentlich erwähnt, aber durch den Gebrauch bestimmter Wörter in ihrer maskulinen Form zur Beschreibung der Figur, wird sein männliches Geschlecht angedeutet (13, 50, 59, 78, 82). Daher wird im Folgenden über ihn immer in der maskulinen Form gesprochen werden. Auffällig ist seine Ähnlichkeit zu Francis aus Flucht nach oben, die sich in vielen Charaktereigenschaften zeitigt. So machen beide eine Lebenskrise durch (Schwarzenbach, Novelle 42), die sich mitunter auch in ihrer Lebensmüdigkeit ausdrückt (46–47). Wie Francis beklagt der Erzähler „kein Ziel“ (34) zu haben und fühlt sich von der Gesellschaft ausgeschlossen, obwohl er sich wünscht „wieder in das Leben zurück[zu]kehren“ (30). Doch er bleibt eine „irrende Seele“ (83), die das Leben nicht begreift (83) und sich letztlich doch von der Gesellschaft abwendet und zwar durch die „Flucht“ (16, 22) in die Isolation einer kleinen Stadt außerhalb Berlins. Doch dies löst seine Probleme nicht, sondern verstärkt sie durch die Gefühle von „Einsamkeit“ (8) und „Heimweh“ (29). Darüber hinaus befinden sich beide in

einer Konstellation um zwei Frauen, die auch Parallelen untereinander aufweisen. So ähnelt die Varietésängerin Sibylle der Lebedame Esther von M., während Irmgard von Niehoff durch ihren adligen Stand Adrienne Vidal verwandt ist.

Liest man beide Protagonisten als Männer und wertet dies als heterosexuelle Beziehung, muss man anerkennen, dass beide eine homosexuelle Komponente aufweisen. Es gibt mehrere Stellen, die dies für den Ich-Erzähler aus Lyrische Novelle andeuten. Er packt einen Jungen um die Schulter und „presste ihn heftig an [s]ich,“ während dieser ihn mit „wortloser Ergebenheit“ (23) anstarrt. Zudem äußert der Erzähler den Wunsch „gleichgesinnte Freunde zu finden und sich ihnen brüderlich verbunden zu fühlen [...] und sich zu lieben“ (43), ein Wunsch der sich durch die Begegnung mit Willy und Erik zu erfüllen scheint. Er befürchtet, dass die Leute sich wegen ihm und Willy „falsche Gedanken“ (87) machen könnten, wodurch eine erotische Verbindung zwischen beiden angesprochen wird. Und Sibylle reagiert eifersüchtig auf die Freundschaft zwischen dem Erzähler und ihrem Liebhaber Erik, der ihm gut gefällt, wie er sagt (39) und der sich umgekehrt um ihn sorgt (57) und ihn „Lieber“ (50) nennt. Doch wie im Fall von Francis wird die Männlichkeit des Erzählers immer wieder unterlaufen, indem er Eigenschaften aufweist, die klischeehafter Weise Frauen zugeordnet werden. Er verabscheut die Jagd (31) und weigert sich eine Waffe zu benutzen, obwohl sein Vater es ihm in seiner Jugend beibrachte (32–33). Er ist ein gefühlsbetonter Mensch, der zu seiner Liebe zu Sibylle (18) und Irmgard (74) steht, als auch zu Gefühlsausbrüchen neigt, sodass er „weinte fassungslos“ (47). Wie ein junges Mädchen schämt er sich (71) und „errötete“ (62), sodass es nicht verwundert, dass er „wie ein kleines Kind“ (49) behandelt wird. Seine Liebe zu Sibylle, die von der Gesellschaft und ihren Konventionen, als auch seinem Vater im Besonderen (93), nicht toleriert wird, treibt ihn in den Alkohol (8–9) und bedingt seine Schwäche, die sich zu einer ernsten Krankheit im Verlauf der Handlung steigert und mit der Trennung von Sibylle ihren Höhepunkt erreicht (7, 8, 30, 34, 74,

92).¹⁹ Indem der Erzähler Mann als auch Frau ist, sowie hetero- und homosexuelle Neigungen zeigt, drückt sich seine *Queerness* aus.

Eine weitere Parallele zu Flucht nach oben besteht darin, dass die Frauen eine untergeordnete Rolle spielen, da nur zwei wirklich von Bedeutung sind: Sibylle und Irmgard von Niehoff. Wie Francis zwischen Esther und Adrienne, ist der Erzähler der Lyrischen Novelle zwischen beiden hin und her gerissen. Irmgard wird zum Mittel ihn von seiner Abhängigkeit von Sibylle zu befreien, wenn es heißt, dass er nur noch an Frau von Niehoff denken kann und lieber mit ihr als mit Sibylle zusammen sein möchte (65). Er scheint überzeugt, dass er Sibylle nicht liebt und sie ihn nur unglücklich macht (65). Während er über Sibylle sagt, „Wir waren uns sehr fremd“ (89), denkt er an Irmgard „wie an eine Heimat“ (69). Dadurch nimmt sie für ihn die gleiche Rolle wie Adrienne für Francis ein, über die es in ähnlicher Formulierung heißt: „Sie waren sich überhaupt nicht fremd“ (Schwarzenbach, Flucht 201). Doch Irmgard und Adrienne verbindet noch mehr: Zum Einen ihre *sexual fluidity*, denn Irmgard ist verheiratet und hat eine kleine Tochter (63), unterhält aber zugleich eine lesbische Beziehung (Winkelmann 123). Zum Anderen ihre *gender fluidity*. Ihrem Mann gegenüber übernimmt sie den dominanten Part, wenn er sich stets ihrer Meinung anpasst (Schwarzenbach, Novelle 62), sodass es zu einer Umkehr der Rollenbilder kommt. Dem Erzähler gegenüber nimmt sie eine bestimmende Position ein, wenn sie sich ihm sexuell nähert und ihn küsst (75), aber auch, wenn sie sich um ihn sorgt und sich um ihn kümmern will, da sie älter ist als er (63).

Sibylle hingegen gleicht Esther, da beide ursprünglich aus einer unteren sozialen Schicht kommen, aber dies durch ihre Schönheit und sexuelle Anziehungskraft ausgleichen. Sibylle ist wie Esther eine Verführerin, deren „zärtliche Anschmiegun“ (81) und Liebkosungen (78) den

19 Der Erzähler kann Sibylles Wunsch sie zu heiraten (Schwarzenbach, Novelle 92) und ihr Pflegekind zu adoptieren (90) letztlich nicht erfüllen, obwohl auch er zunächst mit ihr und dem Kind zusammen fortgehen möchte. Ihre Aufforderung an ihn „Du musst deiner Form gemäss leben.“ (92), resultiert nicht in der Legalisierung ihrer Beziehung, sondern ihrer Auflösung.

Erzähler gefangen nehmen. Allerdings ist sie nicht die *femme fatale*, welche die Gesellschaft in ihr sehen will, wenn sie für „die ideale Geliebte“ (55) gehalten wird, die nicht ohne einen Geliebten leben könne (55). Nur der Erzähler weiß, „dass sie dafür überhaupt nicht zu haben ist“ (55). Wie Esther trägt auch Sibylle die ‚Maske der Weiblichkeit‘ in Form von einer wechselnden Garderobe und auffälligem Make-up (81), kann aber ihre maskuline Ader dadurch nicht ganz verstecken, was deutliches Zeichen ihrer *gender fluidity* ist. So weist sie durchweg weibliche und männliche Züge auf. Sie sei „wunderschön [...], wie ein gotischer Engel, aber eine Spur knabenhafter wegen ihrer schmalen Hüften“ (35) und spricht mit einer „eigentümlich tiefen, besänftigenden Stimme“ (39). Indem sie das Kind einer Freundin zu sich nimmt, erfüllt sie zunächst die Mutterrolle, aber zugleich heißt es, dass sie es „für den Vater übernommen“ (88) habe, folglich also auch dessen Rolle in sich vereint, was ihre *gender fluidity* weiter bestätigt. Interessanterweise entspricht dies der gleichen Funktion, die Francis in seiner *queer family* übernimmt.

Wie bereits angedeutet, findet sich die Konstellation der Dreiecksbeziehung wieder, die sich stets um den Ich-Erzähler und Sibylle dreht (33) und durch Irmgard, Willy und Erik ergänzt wird (50). Im Fall von der Gruppierung um Willy könnte Girards Theorie erneut angewendet werden. Der Text spricht direkt an, dass Willy das Subjekt, also der Imitator, ist, wenn der Erzähler feststellt: „[E]r schloss sich mir an, weil er merkte, dass ich mich für Sibylle interessierte.“ (33). Dahinter verbirgt sich in Wahrheit seine homosexuelle Zuneigung zum Erzähler (Mediator), die er durch sein Konkurrenzdenken zu überspielen versucht. Sibylle als Objekt kommt daher nur eine untergeordnete Rolle zu. Die Verbindung zwischen dem Erzähler, Sibylle und Erik nimmt sich komplizierter aus, da Sibylle zu Letzterem ein sexuelles Verhältnis unterhält (78), ohne dass der Erzähler davon weiß. Nachdem er es herausfindet, ist er dennoch nicht eifersüchtig, befürchtet aber, dass Erik ihn „als seinen Rivalen“ (50) betrachten könnte.

Doch sie werden „gute Freunde“ (57), um kurz darauf doch „ganz verfeindet“ (78) zu sein, nachdem er erkannt hat, dass Erik Sibylle nur benutzt.

Diese moralische Verwerflichkeit Eriks erinnert an Wirz, auch in der Hinsicht, dass er ein Doppelleben führt, um den gesellschaftlichen Rollenvorstellungen gerecht zu werden. Wirz vertuscht seine Homosexualität und lebt seine Beziehung zu Matthisel nur heimlich aus. Genauso heimlich behandelt Erik seine Affäre mit Sibylle, die er neben Frau und zwei Kindern (38) unterhält. Er ist der Meinung, dass man „gewisse Lebensnotwendigkeiten einsehen“ (85) muss, und dazu gehöre die Einhaltung der Norm. Daher geht er „unverletzt“ (85) aus der Affäre mit Sibylle hervor, während der Erzähler unter dem gesellschaftlichen Druck zerbricht. Der langen Liste gesellschaftlicher Konventionen (54–55) weiß er nichts entgegen zu setzen und entzieht sich der Verantwortung, indem er Berlin verlässt. In der Abgeschiedenheit kommt er zu der Einsicht, dass er sich nicht an die Normen hätte halten müssen: „Ich hätte doch mit Sibylle leben können. Gut, die Welt wäre nicht mit mir einverstanden gewesen, und ich wäre bestraft worden“ (85). Sein Nachtrag „Es gibt Gesetze“ (85) könnte auf den Paragraphen 175 hindeuten, der die Homosexualität zwischen Männern unter Strafe stellte. Wenn man die Beziehung des Erzählers mit Sibylle als lesbische lesen will, wäre sie von diesem Gesetz indirekt betroffen. Letztlich kommt er zu der Einsicht, dass Glück nicht durch Gesetzes- und Normenkonformität erreicht werden kann: „Es ist gleichgültig, wenn die Leute mit mir zufrieden sind und wenn ich Erfolg haben werde. Das ist alles nichts, denn man hat mir Sibylle genommen“ (97).

Doch so harmonisch wie die Beziehung zwischen Beiden dem Erzähler nun scheint, war sie nicht, sondern vielmehr sado-masochistischer Natur. Die Warnung an den Erzähler, dass er „gefährdet“ (13) sei, ist damit nicht nur als Warnung vor seiner Homosexualität – wenn man ihn als Frau liest – zu verstehen, sondern auch vor seiner masochistischen Ader. Sibylle wird als „kalte Frau“ (50) beschrieben, die den Erzähler „erotisch versklavt“ (49), indem sie einen

„Bannkreis“ (66) um ihn hat und er ihr „hörig“ (79) ist. In seiner vollkommenen Unterwerfung „opfert“ er ihr Vieles und „liebte“ sie dafür, „wie man einen anderen Menschen dafür hassen würde“ (55). „Aber ich hätte ebenso gut mich selbst hassen können“ (55), setzt er nach, und bestätigt durch seinen Selbsthass ein typisches Charakteristikum des Masochisten. Wenn er weiter sinniert, „Im Grunde kann man für Sibylle nur sterben“ (56), nimmt er auf die letzte und endgültige Stufe des Masochismus Bezug, den Tod. Doch noch mehr in seinem Verhalten spricht für seinen Masochismus, denn er und Sibylle haben keinen sexuellen Verkehr, was für ihn unbedeutend ist. Barbara Mennel erklärt, dass die masochistische Phantasie häufig durch „sexlessness“ (24) gekennzeichnet sei, da dem Masochisten die Unterwerfung unter eine dominante Frau wichtiger sei als jeder sexuelle oder gewalttätige Akt (25). Eine solche Frau ist Sibylle, die dem Erzähler in vielerlei Hinsicht überlegen ist. So sei sie „stärker“ (Schwarzenbach, Novelle 80) als er und „eher zum Töten imstande“, weil sie „von einer sehr weiblichen Grausamkeit“ (33) sei. Sie versucht ihn „zu quälen“ (33), wie sie „zweifellos schon einige Menschen zu Grunde gerichtet“ (50) hat. Die „unendliche Blassheit ihres Antlitzes“ (21) erinnert an kalten Marmor und sie hat etwas Lebloses an sich, wenn ihre „Züge unwirklich entrückt“ (77) scheinen und ihr „weisse[s] Gesicht [...] beinahe maskenhaft“ (49) wirkt. Dies kennzeichnet die fetischistische Fixierung des Erzählers auf sie, was Anzeichen seiner latenten Homosexualität ist²⁰ und damit weiterer Beleg seiner *sexual fluidity*. Genauso verhält es sich mit Irmgard, deren „Füsse [...] sehr weiss, und die Haut [...] straff über die zarten Knochen gespannt“ (71) ist. Auch ihr gegenüber erniedrigt sich der Erzähler: „Ich empfand eine seltsame Mischung von Selbstverachtung, Befriedigung und Elend.“ (72). Schwarzenbach deckt damit in ihrem Roman nicht nur die Homosexualität ab, sondern nimmt sich mit dem Sado–Masochismus auch anderen heiklen Themen an, wie es zuvor bei der Untreue und dem Ehebruch Eriks der Fall war.

20 Freud, Sigmund. „Der Fetischismus.“ 1927. Psychologie des Unbewußten. Überarbeitete Aufl. Frankfurt: Fischer, 2002. Bd. 3 aus Studienausgabe. Hg. Alexander Mitscherlich et al. 10 Bde.

4.2 FREUNDE UM BERNHARD

Das aus Lyrische Novelle bekannte Phänomen des männlichen Protagonisten, der eigentlich kein Mann ist, findet sich auch in Freunde um Bernhard. So erwiderte Annemarie Schwarzenbach auf die Kritik ihrer Freundin Erika Mann „[d]ass der Junge kein Junge ist, begreife ich vollkommen“ und nimmt sich vor, die Figur nicht „verdächtig mädchenhaft“ (zit. in Töteberg 192) zu gestalten. Gesa Mayer hat in ihrem Artikel „Queere Freunde um Bernhard“ (2005) sehr ausführlich dargelegt in welcher Hinsicht die Personen des Romans als *queer* zu gelten haben, weswegen im Folgenden nur auf die Aspekte eingegangen werden soll, welche die Lesart der *sexual* und *gender fluidity* unterstützen.

Die *sexual fluidity* ist besonders ausgeprägt, da sich zwischen den Protagonisten komplexe Beziehungen entspannen, die nicht auf eine sexuelle Orientierung festgelegt werden können. So sind im ersten Teil des Romans Gert, Ines und Bernhard miteinander verbunden, im zweiten Teil entwickelt sich eine Beziehung zwischen Gert, Ines und dem Geschwisterpaar Leon und Christina. Dabei tragen alle Charaktere sowohl männliche als weibliche Züge, weswegen sie außerdem als Träger der *gender fluidity* gelten können. Wie in den bereits besprochenen Texten, stellen die Männer die Mehrzahl dar und nur zwei Frauen, Ines und Christina, stehen im Vordergrund. Diese verbindet allerdings, im Unterschied zu den bisherigen Texten, eine offensichtliche lesbische Beziehung. Seit ihrem ersten Kennenlernen, besteht eine beiderseitige Anziehung (93–94), die in eine spätere intime Beziehung – sie küssen sich – mündet (107, 119). Aufgrund ihrer Selbstständigkeit und ihres Selbstbewusstseins, können sie zum Typ der *neuen Frau* gerechnet werden. So ist Ines „stärker und klüger als Gert“ (61) und auch ihren anderen männlichen Freunden „überlegen“ (18). Aber auch von ihren Geschlechtsgenossinnen unterscheidet sie sich, denn Ines ist „viel strenger und zurückhaltender [...] als alle anderen Mädchen,“ und sie nimmt sich „als einzige Frau unter zehn oder fünfzehn Jungen [...] noch

wundervoller aus als gewöhnlich“ (21). Im Gegensatz zu Christina, die sich in ihrer Arbeit als Bildhauerin verwirklicht (85), quält es Ines, dass sie „keinen Beruf hat, obwohl sie ein durchaus modernes Mädchen ist“ (55). In ihrer Selbstständigkeit steht sie ihrer Freundin allerdings in nichts nach. So hat ihr Vater keine Autorität über sie, und bei der Wahl ihrer Freunde und ihrem Tun nimmt sie keine „falsche Rücksicht“ auf die Meinung der Gesellschaft, auch wenn sie damit „ihre Ehre und ihren guten Ruf aufs Spiel setz[t]“ (56). In dieser Hinsicht lebt sie ihre Sexualität mit wechselnden Partnern unterschiedlichen Geschlechts aus.

Auch Christina, deren „verwirrende und schwer zu begreifende Wandlungsfähigkeit ihres Charakters“ (83), auf ihre *sexual* und *gender fluidity* hindeutet, gibt wie Ines nichts auf „Vorschriften und Verbote“ (85) und lebt ihre sexuellen Bedürfnisse offen aus. Sie behandelt Mädchen mit „Zärtlichkeit“ (87) und genießt den Anblick ihrer Zimmergenossin Jolie (88), den sie in der „Statuette eines jungen Mädchens, dessen Zartheit und zierliche Anmut an eine Japanerin erinnert“ (109), festhält. Zugleich unterhält sie eine Beziehung mit dem Maler Alfred, den sie liebt und verehrt (89), und mit dem sie in Paris zusammenlebt, aber dessen Besitzansprüche und sein Wunsch sie zu heiraten, sie zur Trennung bewegen, denn ihre Arbeit ist ihr das Wichtigste (94). So wechselhaft wie ihre sexuelle Orientierung, ist auch ihr *Gender*. So wird sie als „schöne und phantasievolle Frau“ (83) beschrieben, die neben ihrer Freundin Jolie allerdings „beinahe jünglingshaft“ (92) aussieht. In ihrem Bruder Leon hat Christina einen Doppelgänger:

Leon war schon als Knabe gerade und schlank und von eindringlicher Schönheit, während Christina schwer und ohne Anmut war. Jetzt aber glichen sie sich in erstaunlichem Mass, sie hatten grosse und jünglingshafte Gebärden, ihre Gesichter waren weiss und von ebenmässiger Schönheit. (95)

Es scheint, als nehme Flucht nach oben Bezug auf dieses Geschwisterpaar, wenn es heißt, dass „[v]orne, an der Bar, sassen ein Junge und ein Mädchen, beide blond, das Mädchen sah aus, als sei sie der Bruder des Jungen“ (Schwarzenbach, Flucht 128).

In dieser Hinsicht wirkt Leon in vielerlei Hinsicht mädchenhafter als seine Schwester, sodass Christina tatsächlich eher als sein Bruder erscheint: Er ist „zarter“ (Schwarzenbach, Freunde 95) gebaut und seine Hände sind „frauenhaft“ (110), sodass man ihn sogar für ein Mädchen halten könnte (95, 121). Und auch seine Aufmerksamkeit seinem Freund Gert gegenüber wirkt „fast frauenhaft“ (150). Dennoch vertritt Leon – wie Francis – misogynen Ansichten, sodass er bei einer Gesellschaft beklagt, dass „dort [...] nur widerliche Mädchen zu finden [seien], die jungen Männer aber [...] geistreich und begabt“ (97) wären. Doch er ist nicht so konsequent, wie es den Anschein haben mag und lässt sich mit Mica ein, die ihm gefällt und die er hübsch findet (97), um später eine Beziehung mit Gert zu beginnen. Auch in seiner Kunst drückt sich seine *sexual fluidity* aus, wenn er „Jünglingsgestalten, schmalhüftig [...] und ebensolche Frauen“ (108) zeichnet.

Die Beziehung von Gert und Leon ist, ähnlich wie die von dem Erzähler aus Lyrische Novelle und Sibylle, sado-masochistischer Natur. Darauf deutet Leons vollkommene Inbesitznahme von Gert an, der ihm die Freiheit nimmt (116) und ihn zu vollkommener „Unfreiheit“ (156) zwingt. Gert quält sich in der Beziehung (135), kann sich aber gegen seinen Freund nicht erwehren (151). So leidet er unter Leons Abwesenheit (147, 151) und Gleichgültigkeit (167). Wie das Gesicht Sibylles, erinnert Leons an eine „Marmormaske“ (137). In diesem Sinne geht auch von Leon eine Form der Gewalttätigkeit gegen Gert aus: „[P]lötzlich fühlt Gert, dass Leon ihn mit Heftigkeit an sich zieht, er hält ihn noch immer mit einem Arm umschlungen und presst seine Finger so stark in Gerts Brust, dass er beinahe aufschreit“ (120–21). Nicht nur seine masochistische Position in der Beziehung, sondern auch andere Faktoren,

lassen Gert weiblich erscheinen. In dieser Hinsicht ähnelt er Francis und dem Erzähler aus Lyrische Novelle, mit denen er nicht nur seine „Unsicherheit“ (12) und Einsamkeit (63) gemein hat, sondern auch seine „weiblich–zarte[...] und zum Leiden geneigte[...] Empfindsamkeit“ (13), die ihn „empfindlich und leicht zu kränken“ (60) macht, sodass er schnell zu weinen beginnt (126, 133). Daher und aufgrund seines „kindische[n] Stolz[es]“ (62) wird er von seinen Freunden nicht ernst genommen, sondern behandelt „als sei er ein Kind“ (116). Diese Vermischung von männlicher Benennung und weiblichen Eigenschaften fördert seine *gender fluidity*.

Seine *sexual fluidity* bestätigt sich darin, dass er sich zwischen Bernhard, Ines, Leon und Christina hin und her gerissen fühlt. So vermisst er Bernhard, den er auf „seltsame und beunruhigende Weise“ (13) liebt und zweifelt an seinen Gefühlen für Ines: „[V]ielleicht liebe ich sie nicht. Und darum erfinde ich Leon.“ (112). Er wiederholt Leon zu lieben (114, 155), um dann doch Christina zu fragen: „*Wen* liebe ich eigentlich, Leon oder dich?“ (124). Zuvor hatte er sie noch als „schlechte Frau“ (123) bezeichnet, die durch ihre Verführungsversuche die Schuld an seiner Gefühlsverwirrung trage. Dennoch bittet er sie um einen Kuss, einen Gefallen, den sie ihm tut: „Christina schlingt rasch einen Arm um Gert und küsst ihn auf den Mund. Sie tut es stumm und presst dabei die Finger gegen seine Brust“ (124). Auch in Anwesenheit seines Freundes Leon fordert Gert später noch einmal von Christina ihn zu küssen (166). Eine ähnliche Szene spielt sich zwischen Gert und Ines ab, wenn er sich bei ihr beklagt, dass sie Bernhard mehr lieben würde als ihn, und er sie so heftig umarmt, dass sie „plötzlich unter seinen Küssen [weint]“ (64). Es drängt sich die Frage auf, ob Gerts Gefühle für Ines echt sind oder nur einen Versuch darstellen der heteronormativen Ordnung zu entsprechen. Denn tatsächlich kann man nicht genau sagen, „wie weit die beiden zusammengehörten“ (24). Vielmehr ist es Bernhard, der die beiden verbindet: „Du liebtest ihn ja ebenso wie ich, [...] wir überhäufte[n] ihn beide mit Zärtlichkeit“ (63). Gert „küsst ihn langsam auf den Mund“ (13), streichelt ihn (31) und schwört, wie sehr er

ihn liebe (62), worauf Bernhard mit einer Umarmung reagiert (31), während Ines Bernhard mehrmals hintereinander küsst (27–28), was dieser durch Handküsse erwidert (28).

Bernhard ist zwar titelgebend, aber nur scheinbar die Hauptperson, denn im Laufe der Handlung wechselt der Schwerpunkt zu Gert. Bernhard wird sowohl von Männern als auch Frauen umworben, und es heißt sogar, dass man ihn einfach lieben muss (142–43). Dieses Begehren scheint allerdings asexueller Natur zu sein, denn Bernhard wird durchweg als kleiner Junge beschrieben, dessen „süsse[s] Kindergesicht“ (63) ihn „wie ein kleiner Schulknabe“ (65) aussehen lässt, sodass er „wie ein Kind“ (98) behandelt wird – und dass, obwohl er schon siebzehn Jahre alt (34) und recht selbstständig ist. So hat er nicht nur die „Neigung, sich seine Freunde selbst zu wählen“ (25), sondern setzt bei seinem Vater durch, nach Paris zu gehen und dort eine musikalische Ausbildung zu beginnen (34). Dennoch weist „[s]ein hübsches Gesicht, sein offenes und sanftes Wesen“ (25) ihn doch als ‚feminin‘ aus, und er neigt dazu zu erröten und unsicher zu sein (13), als auch heftig zu weinen (19, 37). Dies, seine „Einsamkeit,“ „[P]lanlos[igkeit]“ (36) und sein „Heimweh“ (37) beweisen seine Ähnlichkeit zu Francis und dem Protagonisten aus Lyrische Novelle.

Bernhards Kindlichkeit gewinnt in Hinblick auf Gérald einen herben Beigeschmack, denn der bereits fünfundvierzig Jahre alte Mann (38) schart Jungen und Mädchen um sich, sodass sich die Frage stellt, ob er pädophil ist. So spielt dieser Mann, wie Wirz aus Flucht nach oben oder Erik aus der Lyrischen Novelle, eine „doppelte Rolle“ (38) bzw. führt ein Doppelleben: „Sein gewöhnliches Leben, sein Beruf und seine Beschäftigung gehören tatsächlich einem anderen Menschen als demjenigen, der, das Antlitz des Knaben Bernhard betrachtend, plötzlich wie von einer leisen Hand berührt wird“ (42). Während er gewissenhaft seinem Beruf als Chirurg nachgeht, schmücken die „Bronzestatuette eines jungen Mädchens mit hängenden Händen und kindlich schmalen Knien“ (77) und „Photographien von jungen Menschen, Knaben und

Mädchen“ (78) sein Zuhause. Die Kinder, mit denen er sich umgibt, sind Vertreter der charakteristischen *gender fluidity*, denn man weiß nicht, „ob es die Köpfe von Knaben oder von Mädchen sind“ (79), weil ihre „Züge auffallend weich, ja beinahe konturlos sind“ (80). Géralds Pädophilie erhärtet sich mehr und mehr, wenn eines der Kinder enthüllt: „Manchmal liebt er jemanden von uns, einen Knaben oder ein Mädchen“ (51) – womit ferner auch Géralds *sexual fluidity* angesprochen wäre. Bernhard gehört zu diesem erwählten Kreis, denn es heißt, er habe in Gérald „einen Freund und Beschützer gefunden [...] welcher ihn [...] in seltener Weise bevorzugt und liebt“ (142). Dass Gérald sich den Kindern in unangemessener Weise nähert, wird deutlich, wenn er sich an ein dreizehnjähriges Mädchen erinnert, das er bei sich aufnahm und er sich eingestehen muss, dass „er damals verantwortungslos gehandelt“ hat und sie „hätte [...] zwingen sollen, ihn zu verlassen“ (173).

Gleichsam wird hier die Homosexualität als Bedrohung dargestellt, aber mehr noch die Pädophilie. Wie schon in Flucht nach oben im Fall der Verführung des viel jüngeren Matthisels durch Wirz, wird auch hier beides miteinander verbunden. Interessanter Weise werden die homosexuellen Verbindungen zwischen Erwachsenen in Allegorien verpackt, aber nicht die Pädophilie. Könnte es die *gender fluidity* sein, die den Kindern und Jugendlichen zu eigen ist, sie sexuell anziehend wirkt?

Die Bedrohlichkeit der Homoerotik wird allerdings von den Charakteren nicht ernst genommen, sondern erscheint lediglich als Urteil der Gesellschaft, die es als „ekelhaft“ empfindet, „wenn junge Männer sich küssen“ (127) und die – wie Gerts Mutter – nicht begreifen kann, dass ein Mann einen anderen jungen Mann liebt (133). Es ist die Bedrohung der gleichgeschlechtlichen Liebe, vor der Bernhard von seiner Familie gewarnt wird, da er „als Fremde[r], welcher durch irgendwelche nicht sichtbaren Fäden mit anderen Welten zusammenhing und deshalb [...] gefährdet und gefährlich war“ (26). Dies betrifft auch die Liebe

zwischen Frauen, wenn Christina ein „sehr schlechte[r] und gefährliche[r] Einfluss“ (91) unterstellt wird, nachdem sie Jolie verführt hat.

Gesa Mayer kommt zu dem Ergebnis, dass die in Freunde um Bernhard gezeichneten Figuren „ein ziemlich queerer Beitrag zur Destabilisierung der Heterosexualität privilegierenden Zweigeschlechtlichkeit“ (76) sind. Daher vertreten sie, wie die anderen Charaktere aus der Feder Schwarzenbachs, die Auffassungen von *sexual* und *gender fluidity*. Die Auflösung der Grenzen zwischen den beiden Geschlechtern zeichnet sie als Symptom der Moderne, indem Bernhard von einem jungen Mädchen vorgeworfen wird: „Bernhard, du hast ja keine Ahnung, was eine wirkliche Frau ist! Ihr jungen Männer von heute behandelt uns immer, als seien wir Jungen wie ihr. Ihr wisst den Unterschied gar nicht mehr“ (174).

4.3 EINE FRAU ZU SEHEN

Dieser kurze Text wurde ausgewählt, weil er im Gegensatz zu Flucht nach oben, Lyrische Novelle und Freunde um Bernhard den Schwerpunkt allein auf die Beschreibung einer lesbischen Liebesbeziehung legt. Dennoch lassen sich auch hier die Motive der *sexual* und *gender fluidity* finden.

Die *sexual fluidity* der jungen Ich-Erzählerin drückt sich darin aus, dass sie sowohl Kontakt mit Männern als auch Frauen hat – obwohl ihre Gefühle für Frauen im Verlauf der Handlung immer heftiger werden. Dass dies nicht nur mit dem Geschlecht zu tun haben kann, sondern ebenso mit dem Charakter, zeigt ihre erste anfängliche „Liaison“ (Schwarzenbach, Frau 40) mit Li, die nicht sehr tief geht. Es ist Ena Bernsteins Wesen, dass die Erzählerin zum Verstummen bringt. So ist das kurze Intermezzo mit Anna Barnowska eher als Vorbereitung auf ihre Affäre mit Ena zu verstehen, denn bei Ena Bernstein empfindet die Erzählerin „unwiderstehlich den Drang, mich ihr zu nähern“ (9). Von dieser Frau geht eine „übermäßige[...]

Anziehung“ (15) aus, wie die Erzählerin es weder von ihrer Freundin Li, noch ihren männlichen Bekannten kennt. So empfindet sie die „brüderliche Freundlichkeit“ ihres Begleiters Lang, der um sie wirbt (11), als „gleichsam beglückend und sichernd“ (41) und auch für Erwin, der ihre Nähe sucht (41), verspürt sie „eine Art von Zärtlichkeit,“ weil er „fürsorgend und fröhlich“ ist und sie „eine gute und treue Kameradschaft“ (31) verbindet, doch sie kommen nicht an Ena heran. In diesem Sinne kann Anna Barnowska das Herz der Erzählerin nicht gewinnen, obwohl sie starke Gefühle für sie hegt, die sich in „verborgener Erregung“ (32) und einer Liebeserklärung (33) ausdrücken. Die junge Frau ist allerdings begeistert von der Eloquenz (32–33), Stärke und Klugheit (34) Annas, sodass sich eine zarte Zuneigung entwickelt, die dadurch, dass sie mit dem Wesen Annas zu tun hat, darauf hindeutet, dass sich die Erzählerin zu „the person and not the gender“ (Diamond 90) hingezogen fühlt, einem deutlichen Zeichen ihrer *sexual fluidity*. In der Folge besucht sie Anna auf ihrem Zimmer (Schwarzenbach, Frau 35), und es kommt zum stummen und leidenschaftlichen Kuss zwischen Beiden (39). Sie findet heraus, dass auch Anna Gefühle für Ena hat – von der sie „[b]ewegt und beinahe zart“ (37) spricht – und die sie allein durch ihre Begegnung „lehrte [...] Frauen zu lieben“ (39). Auch Anna, „die um vieles Ältere“ im Vergleich zur Ich-Erzählerin, kennt damit die Anziehung zum anderen Geschlecht, denn „schon viele und verschiedene Männer und Frauen [hatten] sich [ihr] genähert“ (38).

Desgleichen kann von *gender fluidity* gesprochen werden, auch wenn man auf Grund der Kürze des Werks einräumen muss, dass die Figuren eher unausgearbeitet bleiben. Die Frau, die auf die Ich-Erzählerin den meisten Eindruck macht, ist Ena Bernstein, deren „Gesicht [...] braun unter dunkelm, männlich herb aus dem Gesicht gekämmten Haar“ (8) ist und deren Kopf „herbe[...] und männlich klare[...] Züge“ (13) trägt, die ihr eine maskuline Ausstrahlung verleihen. Ihre Stimme ist zugleich „tief und weich“ (25). Sie kann wie Sibylle in Lyrische

Novelle als ‚kalte Frau‘ bezeichnet werden (50), über die man nur selten „in einem menschlich warmen Zusammenhang“ (Schwarzenbach, Frau 14–15) spricht. Auch der Geschmack bei ihren LiebhaberInnen spiegelt die Auflösung der Geschlechtergrenzen: „Meine Liebe [...] gehört den Jungen und Stürmischen, denen, die den Knaben gleichen an Mut und Stolz, die aber schon ergriffen sind von mädchenhafter Zartheit und Hinneigung“ (20–21). Ist dies die Beschreibung eines Jungen oder eines Mädchens? Es ist nicht zu sagen, wie bei allen von Schwarzenbachs Figuren. Die Erzählerin selbst, deren „Schönheit, die so jung, so knabenhaft herb ist“ (19), wird damit als androgyn beschrieben. Außerdem liebe sie sich „wie einen jüngeren Bruder“ (27). Daher verwundert es nicht, dass sie die charakteristischen Eigenschaften von Francis, dem Erzähler in Lyrische Novelle und Gert teilt: Das „blasse und von heimlichen Fieber bebende Gesicht“ weist auf die kränkliche körperliche Konstitution hin, „Traurigkeit,“ „schwermütige[r] Ernst“ (26) und Einsamkeit (43, 56) weisen weiterhin in diese Richtung.

Darüber hinaus wird die bereits bekannte Warnung vor der Bedrohung durch die gleichgeschlechtliche Liebe wiederholt. So wird die Ich–Erzählerin gleich zu Beginn vor ihrer Freundin Li gewarnt, die „gefährlich“ (7) sei, doch sie glaubt nicht daran. Genauso wenig gibt sie etwas auf die Warnung, dass Anna „übel beleumundet“ (41) sei. Die Protagonistin selbst wird angehalten, „dass in Ihnen große Gefahren sind“ (18). In diesem Sinne erliegt sie der Anziehungskraft Ena Bernsteins, die eine bekennende und bekannte Lesbe ist, denn das Verhältnis zu „einer jungen und schönen Frau“ (20) ist verbürgt. Daher wird die Ich–Erzählerin auch hier gewarnt,

wie gefährlich es ist, das Urteil der Gesellschaft gegenüber dieser Frau zu missachten und sich über die Schranken einer Moral hinwegzusetzen, welche ihre Berechtigung hat als Hüterin einer notwendigen wie auch engen Ordnung. (21–22)

Die Kritik an überkommenen Moralvorstellungen kommt zum Ausdruck, unter denen die Protagonistin zunächst noch leidet. So versucht sie sich gegen ihre Gefühle für Ena zu wehren und ihre „Sehnsucht [...] zurück[zu]weisen“ (16), und sie „fürchtete [s]ich beinahe kindlich vor Verleumdung“ (40), als Gerüchte über sie und Li in Umlauf kommen. Die Erzählerin beginnt mehr und mehr das Verhalten ihrer Mitmenschen zu hinterfragen, „die tausend Blicke, die offenen und verdeckten Anspielungen der Leute“ (42), werden ihr bewusst und die Worte und „zufälligen Liebkosungen“ (42) vieler Frauen, die sie geliebt hatte, erscheinen ihr nun unehrlich: „Jetzt aber fühlte ich mich grenzenlos verlassen, alle Liebe erschien mir als Anfeindung und Falschheit“ (43).

Doch die Liebe für Ena ist letztlich stärker. Die junge Frau setzt nun alles daran, Ena zu erobern, auch wenn sie sich vor der Begegnung mit ihr fürchtet (47). Aber der „Drang, mich ihr zu nähern“ (50), ist stärker und sie nimmt ihren Mut zusammen und fragt sie, ob sie „diesen Abend zu ihr kommen dürfe“ (51). Nach dieser eindeutigen Zusammenkunft, sehen sie sich ein Jahr nicht mehr und ihre Familie versucht den Kontakt zu unterbinden, sodass sie den nächsten Winterurlaub nicht mehr in St. Moritz verbringen darf. Gerade weil ihre Liebe zu einer Frau tabuisiert wird, wird die „Sehnsucht“ nach Ena „so heimlich und so gewaltig“ (57). Doch irgendwann kann sie mit der Gesellschaft, die ihre lesbischen Gefühle als „unmöglich“ (57) verbietet, nicht mehr konform gehen. Sie macht sich in das eine Stunde entfernte St. Moritz auf (59), um Ena zu treffen und sie sagt sich, dass sie „ein Anrecht auf Sehnsucht und ein Recht, ihr zu folgen“ (61) habe. Der Aufsicht ihres Cousins entkommen, ist sie nur noch ihrer „eigenen Entscheidung überlassen“ (62), und sie entscheidet, Ena auf ihr Zimmer zu begleiten, ganz gleich, ob Bekannte davon Zeugen werden und sie verraten könnten (64). Sie vertritt damit entschieden das Recht auf Selbstbestimmung in der sexuellen Entfaltung.

Wie also in allen Texten gezeigt wurde, sind die Charaktere durch ihre *sexual fluidity* in der Wahl ihrer wechselnden Partner unterschiedlichen Geschlechts in Konstellationen, die von der traditionellen monogamen Beziehung abweichen, gekennzeichnet. Ihre *gender fluidity* rückt sie entsprechend aus traditionellen Rollenverteilungen ab und positioniert sie abseits des binären Geschlechtersystems. Es wird ersichtlich, dass jeder Versuch Schwarzenbachs Figuren nach den Gesichtspunkten hetero- und homosexuell als auch männlich und weiblich einzuteilen, notwendigerweise scheitern muss, da sie im Text als kulturelle Konstrukte entlarvt werden. Tatsächlich muss man sich fragen, ob Schwarzenbach der Realität mit der Darstellung ihrer Figuren nicht näher kommt, als jenes traditionelle Modell der Anforderungen an die Geschlechter. Sexualität drückt sich in vielfältiger Weise aus und ist nicht auf Heterosexualität und Monogamie beschränkt. Männer können Gefühle haben und Frauen Stärke beweisen, ohne, dass sie dies zu einem untypischen Vertreter seines bzw. ihres Geschlechts macht. Wie Judith Butler feststellt, werden diese Rollen, wie auch die Heterosexualität, lediglich durch die Gesellschaft performt, ohne einer ursprünglichen Männlich- bzw. Weiblichkeit oder sexuellen Orientierung zu entsprechen. Es handelt sich lediglich um Kopien ohne Original (Butler 58). Schwarzenbachs Figuren hingegen sind Originale, die die Auffassungen von *Gender* und Sexualität neu zu definieren helfen.

5 SCHLUSSBETRACHTUNG

Ausgangspunkt der Untersuchung waren die mit ambivalenten Geschlechtsattributen ausgestatteten Figuren Schwarzenbachs, die sich einer eindeutigen Zuordnung zu einem der beiden Geschlechter sperrten, wodurch ihre sexuelle Orientierung problematisch wurde. Hatte die bisherige Rezeption Recht und es handelte sich bei den männlichen Protagonisten stets um Frauen, wodurch eine lesbische Zuneigung in einer heterosexuellen Beziehung verschlüsselt wurde?

Es wurden historische Interpretationen der Charaktere, wie das *dritte Geschlecht* oder die *neue Frau* in Betracht gezogen, aber es erwies sich, dass eine solche Typifizierung allein zu begrenzend wäre, da Schwarzenbach durch die Gestaltung der Figuren versuchte sogar von diesen Kategorien loszubrechen. Daher geht meine Interpretation demonstrativ über eine historische Kontextualisierung hinaus. Stattdessen legte ich einen dekonstruktivistischen Ansatz der Gender bzw. Queer Studies zu Grunde, indem ich als Fokus Lisa Diamonds Theorie auf den Roman Flucht nach oben anwendete und um die Ergebnisse der Forschung Joan Rivières, René Girards, Eve Sedgwicks und Judith Butlers bei Bedarf erweiterte. Auch mit der Wahl des Untersuchungsgegenstands beschritt ich Neuland, denn abgesehen von zwei Artikeln und dem Unterkapitel einer Diplomarbeit²¹ wurde der Roman Flucht nach oben von der Forschung bisher kaum beachtet bzw. mit einem engeren oder weiteren Ansatz der Queer oder Gender Theory analysiert. Die Anwendung der Theorie Lisa Diamonds ist darüber hinaus meines Wissens die erste Anwendung auf ein literarisches Werk, wodurch eine neue Perspektive in der Queer und Gender Theory überhaupt eröffnet wird.

21 Sabine Rohlf's „*Flucht nach oben* von Annemarie Schwarzenbach“, Elio Pellins „Mobilität, Habitus und Körperkapitel in Annemarie Schwarzenbachs *Flucht nach oben*“ und Iris Weißenböcks Subversive Geschlechtsidentitäten in den Werken Carson McCullers und Annemarie Schwarzenbachs.

Aber auch über einen historischen Ansatz hinaus, erscheint eine biographische Interpretation ungenügend. Es lässt sich nicht widerlegen, dass Annemarie Schwarzenbach sich in ihren Texten „selbst mitschreibt, was nicht zu vermeiden ist“ (Schwarzenbach et al., Briefe 35), wie sie selbst sagt, aber eine Interpretation, dass die männlichen Protagonisten stets die Verschlüsselung einer lesbischen Frau sind, kommt zu kurz, da die vorliegende Analyse gezeigt hat, dass sich die Figuren nicht nach den traditionellen Dichotomien männlich – weiblich als auch hetero– und homosexuell einordnen lassen. Vielmehr sind sie *gender* und *sexual fluid*. Eine Terminologie, die übrigens von der bisherigen Forschung noch nicht auf Schwarzenbachs literarische Charaktere angewendet wurde.

Darüber hinaus könnte man den bisherigen biographischen Interpretationen entgegenhalten, dass die Autorin Annemarie Schwarzenbach selbst *unlabeled* statt lesbisch genannt werden müsste, da ihre Biographie darauf hindeutet, dass ihre Anziehungen *nonexclusive* waren, dass heißt sich auf beide Geschlechter richteten. So ging sie nicht nur Beziehungen mit Frauen ein, sondern pflegte auch intime Verbindungen mit Männern. In ihrer Jugend war sie leidenschaftlich in Karl Vollmoeller verliebt, dem sie sogar bis nach Venedig nachreiste (Linsmayer 54). Ihre Ehe mit dem französischen Diplomaten Claude Clarac (88) wurde von der Forschung häufig als Zweckgemeinschaft beurteilt, er selbst versichert allerdings, dass von beiden Seiten Gefühle vorhanden waren, so ungewöhnlich seine Beziehung zu Annemarie auch war (Swiss Rebel). Obwohl sie nur wenige Monate zusammen in Persien lebten, ließen sie sich nie scheiden, sondern trafen sich in verschiedenen Ländern immer wieder. Die Fotos, die während ihres Treffens 1942 in Marokko entstanden, erinnern Charles Linsmayer übrigens „tatsächlich an ein glückliches Liebespaar in den Flitterwochen“ (173). Bevor Schwarzenbach die Ehe mit Clarac einging, zog sie bereits Heiraten mit Klaus Mann und Claude Bourdet in Erwägung, wobei Letzterer wirklich enttäuscht war, als sie die Verbindung mit dem

Diplomaten einging (Linsmayer 90). Ihre Freundschaft mit den Geschwistern Erika und Klaus Mann (52) war durch eine Anziehung zu beiden gekennzeichnet (56). Diese Konstellation erinnert an die Dreiecksbeziehungen in ihren Texten, bei denen man – wie im Fall von Francis, Carl Eduard und Adrienne gezeigt wurde – nicht mehr von hetero- oder homosexuellen Verbindungen sprechen kann, sondern von einer *queeren* Anziehung der Beteiligten zueinander, da das *Gender* der jeweils anderen für sie zur Nebensache wird und die Persönlichkeit in den Vordergrund tritt. Damit kann die *sexual fluidity* Schwarzenbachs als sehr wahrscheinlich betrachtet werden.

Ihre androgyne Erscheinung als auch ihr Lebenswandel, der sich nicht innerhalb der Grenzen dessen bewegte, was in der Möglichkeit von Frauen der damaligen Zeit lag – wie beispielsweise ihre häufig allein angetretenen Reisen in entfernte Länder belegen – deuten darauf hin, dass sie sich als *gender fluid* begriff. Das traditionelle Weiblichkeitsbild muss ihr notwendigerweise als zu eng vorgekommen sein, aber auch im herkömmlichen Männerbild wird sie sich wohl nicht wiedergefunden haben. Eine zweifellose Gewissheit kann es allerdings nicht geben, da es meines Erachtens unmöglich ist eine Person wirklich zu kennen, egal wie viel man über deren Leben weiß. Letztlich bleibt es an der Betroffenen selbst zu entscheiden, ob diese Deutung zutreffend ist.

Was sich für die Autorin nicht mit Gewissheit sagen lässt, beweist die Analyse allerdings für ihre literarischen Charaktere: Schwarzenbach verlieh mit ihren Figuren, die sich jedem Einordnungsversuch in die traditionellen Dichotomien von Geschlecht und Sexualität versperren, bereits in den 1930er Jahren etwas Ausdruck, was erst in den letzten Jahren durch die Forschungsarbeit Lisa Diamonds wissenschaftlich bestätigt wurde, und zwar deren *gender* und *sexual fluidity*. In Übereinstimmung mit Diamond kann festgestellt werden, dass eine feste sexuelle Identität für die Figuren Schwarzenbachs ungenügend ist. Daher sollten sie statt wie

bisher als lesbisch als *unlabeled* bezeichnet werden, da sie *nonexclusive* in ihren Anziehungen und damit *sexual fluid* sind. Die Beziehungen, welche die Figuren untereinander, häufig in Form von Dreiecksbeziehungen aufbauen, sind Ausdruck eines *queer desire*, das durch seine Asexualität und *Genderlosigkeit* der heterosexuellen Norm zuwider läuft und zu deren Destabilisierung beiträgt. Damit nehmen die Figuren eine flexible, veränderbare Identität an, die sich als *gender fluidity* bezeichnen lässt. In diesem Sinne können Charaktere, wie Francis von Ruthern, als mehrgeschlechtlich bezeichnet werden, da sie Eigenschaften beider Geschlechter in sich vereinen und damit die kulturell bestimmten Grenzen zwischen beiden Rollenbildern überschreiten. Damit wird die Dichotomie männlich – weiblich immer unstabiler und die Label hetero-, homo- und bisexuell immer fragwürdiger und erscheinen bald sinnfällig und konstruiert. Schwarzenbachs Figuren sind damit *gender* und *sexual fluid*, da man ihnen kein Label aufzwingen kann. Die kulturellen Geschlechter werden als bloße *Performance* entlarvt, da es keine ‚natürliche‘ Männlich- oder Weiblichkeit gibt. Genauso verhält es sich mit der Heterosexualität. Daher muss man fragen, ob Schwarzenbach der Realität mit der Darstellung ihrer Figuren nicht näher kommt, als die traditionellen Modelle von Geschlecht und Sexualität, denn ist es nicht so, wie Mary Jacobus sagt? „Like words, gender identity can be travestied or exchanged; there is no ‚proper‘ referent, male or female, only the masquerade of masculinity and femininity“ (15).

BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRLITERATUR

- Schwarzenbach, Annemarie. Eine Frau zu sehen. 3. Aufl. Zürich: Kein und Aber, 2008.
- . Flucht nach oben. Ausgewählte Werke von Annemarie Schwarzenbach 6. Basel: Lenos, 2005.
- . Freunde um Bernhard. 1931. Basel: Lenos, 2008.
- . Lyrische Novelle. 1933. Basel: Lenos, 2008.

SEKUNDÄRLITERATUR

- Butler, Judith. Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies. Vom Unterschied der Geschlechter 722. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- Decock, Sofie, und Uta Schaffers. Inside Out: Textorientierte Erkundungen des Werks von Annemarie Schwarzenbach. Bielefeld: Aisthesis, 2008.
- Diamond, Lisa M. Sexual Fluidity: Understanding Women's Love and Desire. London: Harvard UP, 2008.
- Fähnders, Walter, und Sabine Rohlf. Annemarie Schwarzenbach: Analysen und Erstdrucke: Mit einer Schwarzenbach-Bibliographie. Bielefeld: Aisthesis, 2005.
- Garber, Marjorie. Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety. New York: Routledge, 1992.
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. Sexchanges. New Haven: Yale UP, 1988. Bd. 2 aus No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. 3 Bde.
- Girard, René. Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure. Baltimore: Johns Hopkins, 1965.
- Hendler, Bettina. „Texte ohne Gewicht: Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Annemarie Schwarzenbach.“ Erinnern und Wiederentdecken: Tabuisierung und Enttabuisierung der männlichen und weiblichen Homosexualität in Wissenschaft und Kritik. Hg. Dirck Linck. Berlin: Rosa Winkel, 1999. 385–402.

- Jacobus, Mary. Reading Woman: Essays in Feminist Criticism. New York: Columbia UP, 1986.
- Kuzniar, Alice. „Identity/Identification.“ In Kürze erscheinend in Clinical Encounters: Psychoanalytic Practice and Queer Theory. Hg. Noreen Giffney und Eve Watson.
- Linsmayer, Charles. Annemarie Schwarzenbach: Ein Kapitel tragische Schweizer Literaturgeschichte. Frauenfeld: Huber, 2008.
- Marti, Madeleine. „Literatur von lesbischen Autorinnen in den dreißiger Jahren: Annemarie Schwarzenbach und Laura Frey Thoma.“ Und schrieb und schrieb wie ein Tiger aus dem Busch: Über Schriftstellerinnen in der deutschsprachigen Schweiz. Hg. Elisabeth Ryter. Zürich: Limmat, 1994. 151–73.
- Mayer, Gesa. „Queere Freunde um Bernhard.“ Annemarie Schwarzenbach: Analysen und Erstdrucke: Mit einer Schwarzenbach-Bibliographie. Hg. Fähnders, Walter, und Sabine Rohlf. Bielefeld: Aisthesis, 2005. 63–77.
- Mennel, Barbara. The Representation of Masochism and Queer Desire in Film and Literature. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Mielczarek, Zygmunt. „Annemarie Schwarzenbach: Aufbruch, Droge und Homoerotik als Freisein und Alternanz.“ Vivat Helvetia: Die Herausforderung einer nationalen Identität. Hg. Enklaar, Jattie und Hans Ester. Duitse Kroniek 48. Amsterdam: Rodopi, 1998. 201–10.
- Pellin, Elio. „Mobilität, Habitus und Körperkapitel in Annemarie Schwarzenbachs *Flucht nach oben*.“ Inside Out: Textorientierte Erkundungen des Werks von Annemarie Schwarzenbach. Decock, Sofie, und Uta Schaffers. Bielefeld: Aisthesis, 2008. 281–96.
- Perret, Roger. „Ernst, Würde und Glück des Daseins.“ Nachwort. Lyrische Novelle. Von Annemarie Schwarzenbach. Basel: Lenos, 2008. 98–147.
- . „Die Sinnlosigkeit, die Unwegsamkeit, die tastende Spur.“ Nachwort. Flucht nach oben. Von Annemarie Schwarzenbach. Ausgewählte Werke von Annemarie Schwarzenbach 6. Basel: Lenos, 2005. 210–38.
- Rivière, Joan. „Womanliness as Masquerade.“ International Journal of Psycho-Analysis 10 (1929): 303–13.

- Rohlf, Sabine. „*Flucht nach oben* von Annemarie Schwarzenbach.“ Annemarie Schwarzenbach: Analysen und Erstdrucke: Mit einer Schwarzenbach–Bibliographie. Hg. Fährnders, Walter, und Sabine Rohlf. Bielefeld: Aisthesis, 2005. 79–98.
- . „Über die Probleme einer ‚weiblichen‘ Frau: Annemarie Schwarzenbachs Novelle *Yelinda*.“ Inside Out: Textorientierte Erkundungen des Werks von Annemarie Schwarzenbach. Decock, Sofie, und Uta Schaffers. Bielefeld: Aisthesis, 2008. 260–79.
- . „*Und ich lerne eine neue Sprache*: Geschlechtliche Ambiguität und literarische Grenzgänge in Texten der Schweizer Autorin Annemarie Schwarzenbach.“ Vergessene Stimmen: Eine andere Moderne. Potsdamer Studien zur Frauen– und Geschlechterforschung 8. Potsdam: Blow Up, 2004. 38–53.
- Schwarzenbach, Annemarie, et al. Wir werden es schon zuwege bringen, das Leben: Annemarie Schwarzenbach an Erika und Klaus Mann: Briefe 1930–1942. Hg. Uta Fleischmann. Pfaffenweiler: Centaurus, 1993.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire. New York: Columbia UP, 1985.
- A Swiss Rebel: Annemarie Schwarzenbach 1908–1942. Res. Carole Bonstein. Frameline, 2000.
- Thomalla, Ariane. Die *femme fragile*: Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Literatur in der Gesellschaft 15. Düsseldorf: Bertelsmann, 1972.
- Töteberg, Michael. „Annemarie und ihre Freunde.“ Nachwort. Freunde um Bernhard. Von Annemarie Schwarzenbach. Basel: Lenos, 2008. 189–98.
- Weißböck, Iris. Subversive Geschlechtsidentitäten in den Werken Carson McCullers und Annemarie Schwarzenbachs. Diplomarbeit U Wien, 2003.
- Willems, Elvira, Hg. Annemarie Schwarzenbach: Autorin, Reisende, Fotografin: Dokumentation des Annemarie–Schwarzenbach–Symposiums in Sils/Engadin vom 25. bis 28. Juni 1998. Pfaffenweiler: Centaurus, 1998.
- Winkelmann, Cathrin. The Limits of Representation? The Expression and Repression of Desire in 20th–century German Lesbian Narratives. Diss. McGill U Montreal, 2002.
- Wittman, Livia. „Jüdische Aspekte in der Subjektwerdung der *neuen Frau*.“ Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne. Hg. Inge Stephan et al. Wien: Böhlau, 1994. 143–58.