

Interpretationen
zu
Ingeborg Bachmanns
„Das Dreißigste Jahr“

Inauguraldissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Universität Passau

von

Simone Rebecca Sammer

Inhalt

1. Die Sammlung - literarischer Niederschlag einer „Schaffenskrise“	4
2. Interpretationen zu Ingeborg Bachmanns „Dreißigstem Jahr“	13
2.1. Zum Gesamtband	13
2.2. Philosophische und literarische Einflüsse	18
2.3. Rezensionen	30
2.4. „Alles“	35
2.4.1. Allgemeines	35
2.4.2. Vor der Niederkunft	36
2.4.3. Nach der Geburt	42
2.4.4. Rolle und Funktion des Kindes	47
2.4.4.1. Fipps, der Erlöser	47
2.4.4.2. Fipps, der Teufel	54
2.4.5. Der ‚Fall‘ des Sohnes	60
2.4.5.1. Der Angriff mit dem Messer	60
2.4.5.2. Der todbringende Schulausflug	65
2.4.6. Nach dem Ableben des Kindes	70
2.4.7. Mann und Frau - Vater und Mutter	74
2.5. „Ein Schritt nach Gomorrha“	86
2.5.1. Allgemeines	86
2.5.2. Charlotte und ihre Gäste	89
2.5.3. Rolle und Funktion des Mädchens	94
2.5.3.1. Mara, der Engel	99
2.5.3.2. Mara, die Nymphe	100
2.5.3.3. Mara, der Teufel	104
2.5.4. Die verbotenen Zimmer	107
2.5.4.1. Die Bar	107
2.5.4.2. Die Wohnung	111
2.5.5. Die körperliche Annäherung	113
2.5.6. Charlottes Bewusstwerdungsprozess	117
2.5.6.1. Die Ehe mit Franz	117
2.5.6.2. Das „Gedankenexperiment“	125
2.5.6.3. Charlotte als ‚Blaubart‘	128
2.5.6.4. Eine Beziehung mit Mara	131
2.5.7. Das Scheitern	140
2.5.7.1. Ich-Werdung und Ich-Verlust	140
2.5.7.2. Gesellschaftliche Normen und Werte	141
2.5.7.3. Das Männliche als ‚sumum bonum‘	143
2.5.7.4. Konträre Denkprinzipien	145
2.5.7.5. Liebe	146
2.5.7.6. Mangelnde Zuneigung zum eigenen Geschlecht	149

2.5.7.7. Angst	151
2.5.8. Das Ende	154
2.6. „Ein Wildermuth“	162
2.6.1. Allgemeines	162
2.6.2. Belebung und Unruhe	164
2.6.3. Die Gleichheit des Nachnamens	166
2.6.4. Anton Wildermuth zwischen Identifikation und Abgrenzung	171
2.6.4.1. Der Verlust der Distanz	171
2.6.4.2. Empathie für den Mörder	173
2.6.5. Ein Wildermuth	175
2.6.6. Von Vätern und Söhnen	179
2.6.6.1. Joseph Wildermuth	179
2.6.6.2. Anton Wildermuth	181
2.6.6.3. Die Väter	184
2.6.7. Die Wahrheit	186
2.6.7.1. Joseph Wildermuth und die Wahrheit	186
2.6.7.2. Die Wahrheit im Fall ‚Wildermuth‘	191
2.6.7.3. Anton Wildermuths ‚Wahrheitsfixierung oder -besessenheit‘	194
2.6.7.3.1. Die wunderbare Wahrheit	194
2.6.7.3.2. Die wahre Wahrheit	196
2.6.7.3.3. Die Wahrheit für das ‚Rampenlicht‘	200
2.6.7.3.4. Die höhere beziehungsweise wissenschaftliche Wahrheit	205
2.6.7.3.5. Die Wahrheit als ‚reine Größe‘	209
2.6.8. Die Flucht in und vor der Wahrheit des Fleisches	215
3. Mann und Frau – ‚alles‘ und ‚nichts‘	234
Literaturverzeichnis	254

1. Die Sammlung - literarischer Niederschlag einer „Schaffenskrise“¹

Keine dreißig Jahre ist Ingeborg Bachmann alt, als ihr literarisches Talent 1952 von der „Gruppe 47“ entdeckt wird.² Zusammen mit Paul Celan, der bis zu jenem Zeitpunkt genauso unbekannt wie Bachmann ist, geht die Autorin aus einer Tagung jener schriftstellerischen Vereinigung in Niendorf (Holstein) als „literarisches Ereignis“ hervor.³ Vor allem die Sprache der Gedichte, die sie vorträgt, ist es, welche die Begeisterung bei den anwesenden Schriftstellern hervorruft.⁴ „Sprachliche Askese“ hatten sich die teilnehmenden Autoren der „Gruppe 47“ als erklärtes gemeinsames Ziel selbst auferlegt.⁵ Doppler spricht zwar in diesem Zusammenhang von einer Form des Rückzugs von der Realität hinein in die Sprache, was allerdings nicht ganz treffend zu sein scheint.⁶ Denn letztere wird Mittel zu einem bestimmten Zweck, erfährt eine nicht zu übersehende, entscheidende Kompetenzerweiterung: Sprache wird die Funktion eines Heilmittels zugeschrieben, mit dessen Hilfe die bestehenden Lebensverhältnisse im politischen, sozialen und wirtschaftlichen Bereich verändert werden können und müssen.⁷ Neben ihrer antifaschistischen Einstellung eint somit vor allem der Glaube an die Macht des (geschriebenen) Wortes die Autoren der „Gruppe 47“.⁸ Dementsprechend stilisieren die nämlichen Literaten die „reine Sprache, eine Art säkularisierten Logos“, zu ihrem erstrebenswerten Ideal.⁹

Verwirklicht sehen sie dies in der Lyrik Ingeborg Bachmanns. Die Kritik ist überzeugt, dass sich in ihren Gedichten, „das Unverhoffte, für unwahrscheinlich Gehaltene wieder ereignet habe.“¹⁰ „Inmitten dieses Sprachverfalls“ hat ihre Lyrik einen „eigenen Ton“, denn ihre Verse sind etwas Eigenständiges, zeigen sich keiner Schule, keiner literarischen Konvention verpflichtet und zeichnen sich vor allem durch ihre „Ursprünglichkeit“ aus.¹¹ Mit Hilfe ihrer „sensiblen, zugleich festen und leidenschaftlichen Sprache“ wird „die poetische Wirklichkeit eins mit jener, in der wir alle beheimatet sind“.¹² Als „neue Poesie“ hochgelobt, wird die Lyrik der Dichterin bereits 1953 mit dem Literaturpreis der „Gruppe 47“ ausgezeichnet.¹³

Diesen Umstand, der die außerordentlich große Wertschätzung der Literatenvereinigung gegenüber der österreichischen Autorin ausdrückt, rechnet Bartsch zu insgesamt vier „vorwiegend textexternen Faktoren“, die er für den bemerkenswert frühen und großen Ruhm Bachmanns verantwortlich macht.¹⁴ So habe erstens die Zugehörigkeit der Schriftstellerin zur „Gruppe 47“, zweitens die „persönliche Erscheinung“ der Autorin, drittens

¹ vgl. Ewering (1992), S. 28

² vgl. Krolow (1994), S. 201

³ vgl. Krolow (1994), S. 201

⁴ vgl. Bienek (1994), S. 67

⁵ vgl. Bartsch (1988), S. 5

⁶ vgl. Doppler (1975), S. 197

⁷ vgl. Doppler (1975), S. 197

⁸ vgl. Bartsch (1988), S. 5

⁹ vgl. Doppler (1975), S. 197

¹⁰ vgl. Baden (1994), S. 84

¹¹ vgl. Baden (1994), S. 84

¹² vgl. Baden (1994), S. 84

¹³ vgl. Bartsch (1988), S. 7

¹⁴ vgl. Bartsch (1988), S. 2

die „günstige literaturhistorische Situation“ und viertens das Portrait der Zeitschrift „Der Spiegel“ das Rezeptionsverhalten der Öffentlichkeit wesentlich beeinflusst.¹ Vor allem die „Titelstory“ des Hamburger Nachrichtenmagazins vom 18. August 1954 mit Ingeborg Bachmanns Gesicht auf dem Cover habe, gemäß Bartsch, die restlichen von ihm genannten Faktoren multipliziert und somit am maßgeblichsten dazu beigetragen, dass die Leserschaft nicht nur auf die Schriftstellerin aufmerksam, sondern auch positiv auf deren Werke eingestimmt wird.² Folglich sei vor allem jenes Spiegel-Portrait dafür verantwortlich, dass sich die Lyrikerin praktisch über Nacht den Status einer „literarischen Berühmtheit“ erwerben kann.³

Bachmann gelingt somit das Kunststück, die Öffentlichkeit bereits in sehr jungen Jahren hauptsächlich mit zwei (dünnen) Gedichtbänden - 1953 erscheint „Die gestundete Zeit“ und drei Jahre später folgt „Anrufung des großen Bären“ - restlos für ihr schriftstellerisches Talent eingenommen zu haben.⁴ Sie begeistert aber nicht nur hochrangige Kollegen mit ihren Werken, sondern kann, wie die ungewöhnlich hohen Auflagen für Arbeiten dieser Art belegen, auch eine große Leserschaft für sich gewinnen.⁵

Nach diesen ersten schnellen Erfolgen allerdings „verstummt“ die Autorin.⁶ Obwohl sie durchaus auf unterschiedlichen künstlerischen Terrains tätig ist, - sie versucht sich am Hörspiel, als Dozentin, Übersetzerin und an einem Opernlibretto - wird ihr publizistisches Verhalten von der Kritik mitunter als „Schweigen“ ausgelegt, womit die Schriftstellerin aber eher Aufmerksamkeit erregt als in Vergessenheit zu geraten.⁷

Geduld ist vonnöten auf Seiten der ambitionierten Leserschaft: Bis Bachmann 1961 ihren Erzählband „Das dreißigste Jahr“ der Öffentlichkeit präsentiert.⁸ Obwohl ihr Verlag bereits zwei Jahre vor dem genannten Zeitpunkt willens ist, die Sammlung herauszugeben und immer wieder aufs Neue das Erscheinen jenes Werkes ankündigt, verhindert die Autorin - im Grunde liegt der Prosaband 1956 beziehungsweise 1957 fertig vor - die Publikation.⁹ Laut Hoell wurde noch auf der im Herbst, der Publikation vorangehenden, Frankfurter Buchmesse über das mehrfache Aufschieben der Veröffentlichung gespottet, die Autorin werde mit dem „Dreißigsten Jahr“ in ihr vierzigstes gehen.¹⁰ Tatsächlich ändert, verbessert und schreibt Bachmann einige jener Erzählungen unzufrieden solange um, bis das Werk endlich ihren eigenen, höchsten Ansprüchen genügen kann.¹¹ Bienek spricht von einem „Kampf mit der Sprache“, einem „Ringens um den adäquaten Ausdruck“, welcher der Schriftstellerin Anlass ist, jenes Werk der Öffentlichkeit zwei Jahre hindurch vor-

¹ vgl. Bartsch (1988), S. 2

² vgl. Witte (1982), S. 88 und Bartsch (1988), S. 2

³ vgl. Bartsch (1988), S. 2

⁴ vgl. Töller (1998), S. 9

⁵ vgl. Töller (1998), S. 9

⁶ vgl. Töller (1998), S. 9

⁷ vgl. Blöcker (1994), S. 75

⁸ vgl. Engel (1993), S. 36

⁹ vgl. Bienek (1989), S. 61

¹⁰ vgl. Hoell (2001), S. 104

¹¹ vgl. Bienek (1989), S. 61/62

zuenthalten.¹ Dementsprechend äußert sich Ingeborg Bachmann in den als Frankfurter Vorlesungen berühmt gewordenen Vorträgen, welche die Autorin im Wintersemester 1959/60 an der nämlichen Hochschule hält und die aufgrund der Tatsache, dass sie beinahe zeitgleich mit dem Erzählband entstehen, von der Forschung als „Paralleltext“ zum „Dreißigsten Jahr“ ausgewiesen werden:²

Wir meinen, wir kennen sie doch alle, die Sprache, wir gehen doch mit ihr um; nur der Schriftsteller nicht, er kann nicht mit ihr umgehen. Sie erschreckt ihn, ist ihm nicht selbstverständlich, sie ist ja auch vor der Literatur da, bewegt und in einem Prozeß, zum Gebrauch bestimmt, von dem er keinen Gebrauch machen kann. Sie ist ja für ihn kein unerschöpflicher Materialvorrat, aus dem er sich nehmen kann, ist nicht das soziale Objekt, das ungeteilte Eigentum aller Menschen. Für das, was er will, mit der Sprache will, hat sie sich noch nicht bewährt; er muss im Rahmen, der ihm gezogenen Grenzen ihre Zeichen fixieren und sie unter einem Ritual wieder lebendig machen, ihr eine Gangart geben, die sie nirgendwo sonst erhält außer im sprachlichen Kunstwerk.³

Nicht nur sich selbst, sondern dem Literaturschaffenden im Allgemeinen attestiert die Autorin einen „Konflikt mit der Sprache“.⁴ Die Auseinandersetzung mit Sprache ist von der Wissenschaft schon früh berechtigterweise gemäß der von Bachmann selbst, in anderem Zusammenhang, geschaffenen Definition als ihre charakteristische „Problemkonstante“ angesehen worden, was zum einen anhand ihrer theoretischen Schriften belegt werden kann, sich zum anderen aber auch massiv in ihrem künstlerischen Werk niederschlägt; vereinfacht ausgedrückt haben die meisten ihrer Figuren in unterschiedlicher Ausprägung stets Schwierigkeiten mit der Sprache.⁵

Bachmanns Sprachdenken steht eindeutig in der Tradition des modernen Sprachzweifels.⁶ Die Autorin selbst bringt im Zuge ihres ersten Vortrags an der Frankfurter Universität ihre eigenen Überlegungen bezüglich Sprache in Zusammenhang mit dem berühmten „Brief des Lord Chandos“ von Hugo von Hoffmannsthal.⁷ Dieser stelle laut Bachmann das „erste Dokument, in dem Sprachbezweifel, Sprachverzweifelung und die Verzweifelung über die fremde Übermacht der Dinge, die nicht mehr zu fassen sind,“ artikuliert worden seien, dar.⁸ In diesem Schreiben beklage der Lord nämlich explizit, ihm sei „völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgendetwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“, vielmehr zerfielen ihm die abstrakten Worte „im Munde wie modrige Pilze“.⁹ Ebenso wie Chandos beziehungsweise Hoffmannsthal meldet die Autorin Zweifel an der Funktion des Mediums der Kommunikation, angesichts einer vom Individuum entfremdet empfundenen Wirklichkeit, an und entwickelt daraus ein generelles Misstrauen gegenüber von Spra-

¹ vgl. Bienek (1989), S. 61/62

² vgl. Hoell (2001), S. 99 und Pilipp (2001), S. 8 und Weigel (1989), S. 280

³ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 263

⁴ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 262

⁵ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 264

⁶ vgl. Weber (1986), S. 88

⁷ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 259

⁸ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 259

⁹ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 260

che.¹ Denn gemäß Bachmann seien „die Realitäten von Raum und Zeit aufgelöst“, was zur Folge habe, dass das „Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Sprache und Ding“ schwer erschüttert ist.² Somit existiere gegenwärtig keine verbindliche Übereinstimmung zwischen der Sprache und dem durch Sprache Benannten mehr.³ Dieser Problematik zum Trotz hält die Autorin auch weiterhin an der Aufgabe jeder schriftstellerischen Tätigkeit - die Umwelt durch Sprache zu bewerten - fest.⁴ Allerdings ist für sie fraglich, ob jegliche Bewertung eines Literaten anhand von Sprache „nicht völlig gleichgültig, oder irreführend, oder verwerflich“ sei.⁵ „Wahrheit zu enthüllen“, so habe der Autorin zu Folge zwar der selbsterteilte Auftrag eines jeden Schriftstellers zu lauten.⁶ Jedoch bliebe der Literat zwangsläufig, „wie sehr er sich auch bemühen mag, der Wahrheit immer etwas schuldig“. ⁷ Damit definiert die Künstlerin eine für die Autorenschaft demotivierende sprachliche Zielvorgabe, welche, obwohl von Bachmann nicht explizit als solche ausgewiesen, dennoch ihren eigenen Kriterien einer „reinen Größe“ gerecht wird⁸: Obschon sie selbst um die Unerreichbarkeit ihrer sprachlichen Ambitionen weiß, hält sie, nichtsdestotrotz an diesem utopischen Ziel, das, „wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt“, fest.⁹ Somit erscheint der Schriftstellerin nicht die tatsächliche Erlangung eines perfekten Stadiums am wichtigsten, im Gegenteil ist für sie vorrangig die Bereitschaft der (Neu-)Orientierung, das heißt das Richtungnehmen, das Sich-in-Bewegung-setzen auf eine andere Sprache zu, erstrebenswert. Denn nach Bachmanns Auffassung ist die vorzufindende Sprache schlecht, ist der Autor gezwungen, die eigenen Worte ständig zu „verdächtigen“.¹⁰

Weil Sprache immer der „Orientierung des Menschen in seiner Welt dient“, wird sie für die Schriftstellerin damit „gleichursprünglich“, im negativen Fall zu einem „Mittel der Verdeckung von Wirklichkeit“, zu einem „Instrument der Herrschaft über das Seiende für die menschliche Subjektivität, die in der Sprache eine eigene leere Wirklichkeit aufrichten kann“.¹¹ Schlechte Sprache schafft somit eine Art Zwischenwelt, verunmöglicht, einer riere gleich, den Blick auf die Wirklichkeit und verhindert jegliche authentische Erfahrung.¹² Obwohl der gegenwärtige sprachliche Zustand irreversibel erscheint, die Rückkehr in einen Status vor dem semantischen Zweifel utopisch bleibt, habe ihr Berufsstand trotzdem keine andere Wahl als sich „anzustrengen“, auf ein Kommunikationsmedium hinzu- arbeiten, das „noch nie regiert hat, aber unsere Ahnung regiert“.¹³

Die selbstgewählte Aufgabe, der sich die Schriftstellerin gemäß ihren oben zitierten Äu- ßerungen, verschreibt, besteht einerseits darin, die bestehende, alte Sprache zu überwinden

¹ vgl. Weber (1986), S. 88

² vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 259

³ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 259

⁴ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 258

⁵ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 258

⁶ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 258

⁷ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 258

⁸ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 247

⁹ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 247

¹⁰ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 347 und 258

¹¹ vgl. Weber (1986), S. 93

¹² vgl. Weber (1986), S. 93

¹³ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 347/348

und andererseits sich auf die Suche nach einer neuen zu begeben.¹ Insofern birgt der Sprachzweifel bei Ingeborg Bachmann, trotz dem ständig präsenten Bewusstsein, am Ende zu scheitern, stets ein positives, leicht zu übersehendes Moment in sich: den Glauben an eine (neu) zu findende Sprache.² Kennzeichen jener Neuartigkeit ist für die Schriftstellerin die „neue Gangart“, welche die neue Sprache nur habe, wenn ein „neuer Geist sie bewohnt“.³ Nicht die Schönheit der Wortwahl soll das vorrangige Ziel der schriftstellerischen Bemühung sein. Denn „schöne“ Sprache stellt für Bachmann keine erstrebenswerte Größe dar, sondern vielmehr einen „Grenzfall“ der Sprachutopie, bei dem immer die Gefahr bestehe, dass Schönheit zum Selbstzweck werde.⁴ Wichtiger als die Sprachästhetik ist für Bachmann deshalb eine „neue Fassungskraft“ der Sprache, die, ihrer Meinung nach, jeder Autor verpflichtet sei zu entwickeln.⁵

Laut Weber distanziert sich die Autorin mit ihrer Sprachauffassung nicht nur deutlich von einer bloßen Verehrung der Sprache als solcher, vielmehr ist der Impetus von Bachmanns „Sprachkampf“ im Kern des Wesens ein ethischer.⁶ Entsprechend identifiziert die Schriftstellerin ihren eigenen Antrieb für ein „Denken, das Erkenntnis will und mit der Sprache und durch Sprache hindurch etwas erreichen will“ als einen nicht anders als „moralisch“ zu nennenden.⁷ Schaffen möchte die Autorin nach eigener Auskunft eine neue „Realität“, welche sie durch eine neue Sprache entstehen lassen möchte.⁸ Wenngleich Bachmann ihr schriftstellerisches Tun mitunter als „Hybris“ anmutet, versucht sie sich trotzdem, einen literarisch gangbaren Weg zwischen alter und neuer Sprache zu bahnen.⁹

Der Maßstab, den Ingeborg Bachmann in sprachlicher Hinsicht vor allem ihren eigenen Werken auferlegt, ist denkbar hoch. Jedoch lässt sich die erhebliche zeitliche Verzögerung, die zwischen der ersten Fassung des „Dreißigsten Jahres“ und dessen tatsächlicher Publikation besteht, nicht allein mit Bachmanns akribisch betriebenen Willen zur sprachlichen Perfektion rechtfertigen. Daneben ist sicherlich auch die Tatsache, dass sich die Schriftstellerin mit diesem Erzählband auf ‚literarisches Neuland‘ hinauswagt, für das wiederholte Aufschieben der Publikation verantwortlich zu machen.¹⁰

Bemerkenswerterweise bricht die als Dichterin sowohl bekannte als auch geschätzte Autorin nach ihrem zweiten Gedichtband mit voller Absicht und sozusagen aus einer inneren Notwendigkeit heraus, etwas Neues schaffen zu wollen, mit der lyrischen Form und vollzieht einen „Umzug im Kopf“, indem sie sich auf die Prosa verlegt.¹¹ Ingeborg Bachmann folgt hier scheinbar Hofmannsthals Beispiel, der sich, wie sie in ihrer ersten Frankfurter

¹ vgl. Weber (1986), S. 91

² vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 263

³ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 263

⁴ vgl. Weber (1986), S. 144

⁵ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 263

⁶ vgl. Weber (1986), S. 83

⁷ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 263

⁸ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 263

⁹ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 258

¹⁰ vgl. Reich-Ranicki (1994), S. 79

¹¹ vgl. Töller (1998), S. 9

Vorlesung formuliert, mit seinem „Brief des Lord Chandos“ für seine Leserschaft „unerwartet“ von den „reinen zaubrischen Gedichten seiner frühen Jahre“ abgewendet habe.¹ Angesichts der schrecklichen jüngsten Vergangenheit, des Missbrauchs von (schöner) Sprache in der NS-Zeit wird der Künstlerin zunehmend die fehlende Beglaubigung des „schönen“ Wortes bewusst, weshalb sie in Analogie zu Hofmannsthal ihrer vorrangig ästhetischen Kriterien genügenden, weil lyrischen Sprache, den Rücken kehrt.²

Insofern ist „Das dreißigste Jahr“ durchaus als der literarische Niederschlag einer „Schaffenskrise“ anzusehen.³ Als Erstling markiert dieser Band den Wechsel des Genres.⁴ Im Gegensatz zu der hier verwendeten Forschungsliteratur, welche bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt einstimmig von einer Zäsur im literarischen Schaffen Ingeborg Bachmanns spricht, behauptet Habel, dass es sich bei dem angenommenen Bruch der Autorin mit der Lyrik lediglich um ein „Klischee“ handle.⁵ Denn tatsächlich habe Bachmann, so werde bei der Lektüre der vierbändigen Gesamtausgabe von 1978, die von Koschel, Weidenbaum und Münster zusammengestellt worden ist, offenbar, einerseits sowohl nach ihrem zweiten Lyrikband bis 1967 noch Gedichte verfasst und andererseits seien in sehr jungen Jahren der Autorin, vor dem „Dreißigsten Jahr“, Erzählungen, wie zum Beispiel „Der Schweiß“, „Das Honditschkreuz“ oder „Der Kommandant“ entstanden.⁶ Obwohl dieser Einwand zunächst berechtigt erscheinen mag, gilt vor allem zu beachten, dass es zum einen Bachmann selbst ist, welche die Zäsur in ihrem schriftstellerischen Werk als solche verbalisiert.⁷ Zudem ist zu bedenken, dass die Autorin nach dem nämlichen Erzählband nur noch wenige Gedichte verfasst hat, wobei sie diese ‚späte‘ Lyrik aus persönlichen Gründen nicht publiziert sehen wollte.⁸ So ist erst posthum, im Jahre 1978, neben den bis zu diesem Zeitpunkt unbekanntem Prosastücken aus ihrer frühesten Jugend jene unpublizierte Lyrik der Öffentlichkeit preisgegeben worden.⁹

Obwohl Eberhardt zu dem Schluss kommt, Bachmann habe den Wechsel von der Lyrik zur Prosa als „Kontinuität der Haltung gegenüber Sprache“ angesehen, da sowohl für die Produktion von Gedichten als auch von Erzählungen ein „Zustand der Konzentration“ erforderlich sei, woraus Eberhardt folgert, dass „diese kontinuierliche Konzentration die Diskontinuität des Genres“ bedinge¹⁰, markiert die Sammlung, „Das dreißigste Jahr“, in Anbetracht der oben angeführten Überlegungen, meiner Ansicht nach, sehr wohl die Umorientierung der Schriftstellerin weg von der Lyrik zur Prosa hin. Denn der Band hebt sich einerseits gegenüber ihren vorangehenden Publikationen ab, darüber hinaus nimmt er aber auch in Relation zu ihrem Gesamtwerk eine beachtenswerte Sonderstellung ein: Genauso wie die Werkausgabe aus dem Jahr 1978 fördert die „Todesarten“-Edition von 1995 neue

¹ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 259

² vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 259 und Ewering (1992), S. 28

³ vgl. Ewering (1992), S. 28

⁴ vgl. Reich-Ranicki (1994), S. 79

⁵ vgl. Habel (1992), S. 20/21

⁶ vgl. Hartlaub (1994), S. 211

⁷ vgl. Töller (1998), S. 9

⁸ vgl. Hartlaub (1994), S. 211

⁹ vgl. Hartlaub (1994), S. 211

¹⁰ vgl. Eberhardt (2002), S. 167

Kriterien, unter denen das Gesamtwerk Bachmanns zu betrachten ist, zu Tage.¹ Ein wichtiges Ergebnis der neuen, kritischen Edition des nun sogenannten „Todesarten“-Projektes ist die Auffassung, dass die Autorin schon sehr bald an diesem unvollendet gebliebenem Romanzyklus geschrieben haben muss.² Während Hocke davon ausgeht, Bachmann habe bereits in den fünfziger Jahren mit den „Todesarten“ begonnen, ist der Großteil der Forscher überzeugt, dass die Schriftstellerin erst nach dem „Dreißigsten Jahr“ angefangen hat, daran zu arbeiten.³ Folglich lässt sich alles, was die Autorin nach diesem Erzählband veröffentlicht hat, auch der „Simultan“-Zyklus, dem „Todesarten“-Projekt zurechnen.⁴ Dementsprechend stellt das „Dreißigste Jahr“ in der Werkgeschichte Ingeborg Bachmanns eine „Scharnierstelle“⁵, oder, wie Svandrlík betont, eine „Schwelle, einen Dreh- und Angelpunkt“⁶ zwischen ihren lyrischen Arbeiten und dem „Todesarten“-Zyklus dar.⁷ Darüber hinaus weist Achberger auf den Umstand hin, dass es in Bachmanns eigenem Leben exakt ihr persönliches dreißigstes Jahr, 1956, ist, welches den Bruch in ihrem Gesamtwerk zwischen der frühen und späten Periode, zwischen der Lyrik und der Prosa, zwischen den „utopian glimpses and death styles“ markiere.⁸

Sowohl die Werkausgabe von 1978 als auch die „Todesarten“-Edition von 1995 beleuchten das schriftstellerische Werk Bachmanns unter Zuhilfenahme neuer Fragestellungen. So wird neben werkimmanenten und sprachphilosophischen vor allem feministischen Aspekten in den Arbeiten Bachmanns Beachtung gezollt.⁹ Wenngleich mit beiden Veröffentlichungen, von 1978 und 1995, jeweils neue Akzente und Impulse für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Gesamtwerk der Schriftstellerin gesetzt werden konnten,¹⁰ erweisen sich doch alle zwei in mehrfacher Hinsicht für den besagten Prosaaband als überwiegend negativ.¹¹ Zum einen wird „Das dreißigste Jahr“ nicht dem „Todesarten“-Projekt zugerechnet, und zählt aufgrund dieser Tatsache, zum quantitativ geringfügigen ‚Rest‘ der schriftstellerischen Veröffentlichungen.¹² Im Zusammenhang mit dieser groben Strukturierung des literarischen Schaffens Bachmanns, bei der einem „Todesarten“-Projekt ein, im Vergleich dazu, sehr kleiner schriftstellerischer Restteil gegenübersteht, droht der vielgerühmten Lyrik der Autorin auch gegenwärtig noch das gleiche Schicksal wie vor allem dem „Dreißigsten Jahr“: von der Wissenschaft übersehen zu werden.¹³

¹ vgl. Heidelberger-Leonard (1997), S. 10

² vgl. Bartsch (1997), S. 130

³ vgl. Töller (1998), S. 12

⁴ vgl. Bartsch (1997), S. 130

⁵ vgl. Töller (1998), S. 12

⁶ vgl. Svandrlík (2006), S. 243

⁷ vgl. Töller (1998), S. 12

⁸ vgl. Achberger (1995), S. 74

⁹ vgl. Bartsch (1988), S. VII

¹⁰ vgl. Heidelberger-Leonard (1997), S. 10

¹¹ vgl. Bartsch (1988), S. 16

¹² vgl. Bartsch (1997), S. 130

¹³ vgl. Bartsch (1988), S. 16

Dieser Trend, der sich bereits 1971 mit der Publikation des „Malina“-Romans andeutet, wird im Zuge der Gesamtausgabe von 1978 noch verstärkt.¹ Immer intensiver befasst sich die Forschung mit dem Spätwerk, dem „Todesarten“- beziehungsweise „Simultan“-Zyklus der Autorin, schlechterdings verliert die Wissenschaft beinahe zeitgleich fast völlig das Interesse am „Dreißigsten Jahr“ als Gesamtband.² Zwar werden des Öfteren einzelne Erzählungen daraus wissenschaftlich untersucht, allerdings fungieren sie dann meist nur als Vergleichstexte in Relation zum Gesamtwerk.³

Lediglich Schulz (1979), Töller (1998) und zuletzt Pilipp (2001) betrachten den Band ausführlich in seiner Gesamtheit und versuchen, manchmal nur teilweise nachvollziehbar - wie etwa Schulz -, die Einzelteile miteinander in Verbindung zu bringen. Während Schulz davon ausgeht, dass „Das dreißigste Jahr“ durch „Rhythmus“, welcher durch „die Bauelemente: Raum/Zeit-Behandlung, Erzählperspektive, thematisch-motivisch Stilistisches, sowie die innere Dynamik jeder einzelnen Erzählung“ zustande komme, verbunden sei, weist Töller der Erinnerungsthematik zusammen mit dem Topos ‚Zeit‘ leitmotivische Bedeutung zu.⁴ Pilipp dagegen arbeitet neben umfangreichen Einzelinterpretationen vornehmlich inhaltliche Gemeinsamkeiten, sozusagen den ‚kleinsten gemeinsamen Nenner‘ der sieben Stücke heraus und kann somit nur an der Oberfläche der Texte operieren.⁵

Obwohl sich alle drei Analysen für die vorliegende Arbeit in unterschiedlichem Maß als gewinnbringend erwiesen haben, muss festgehalten werden, dass es weder Schulz, noch Töller oder Pilipp auch nur annähernd gelungen ist, das komplizierte Geflecht, welches die einzelnen Teile zu einem kunstvollen Ganzen macht, zu entschlüsseln. Vielmehr hat sich die Forschung bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt mit der Frage, ob überhaupt und wenn ja, wie viel die einzelnen Stücke miteinander zu tun haben, noch nicht intensiv genug auseinandergesetzt. In den meisten Darstellungen, wie unter anderen von Bartsch, Hartung, Kaiser und Pichl wird zwar vehement betont, dass es sich beim „Dreißigsten Jahr“ sehr wohl um einen Zyklus handle, jedoch wird dieser Umstand lediglich behauptet, ohne wissenschaftlich bewiesen zu werden.⁶ Dass der Band keineswegs, wie Reich-Ranicki in anderem Zusammenhang moniert, von „kompositorischer Ratlosigkeit“ geprägt ist, die einzelnen Teile viel mehr, als auf den ersten Blick zu vermuten wäre, miteinander zu tun haben, durch zahlreiche (versteckte) Fäden verwoben sind, davon ist die Erstellerin dieser Arbeit überzeugt, ohne es hier bis ins letzte Detail nachweisen zu können.⁷

Damit sich die vorliegende Analyse in dem ihr angemessenen Rahmen bewegt, wird auch im Zuge dieser Arbeit keine Gesamtinterpretation des „Dreißigsten Jahres“ geleistet werden können. Zunächst sollen wichtige Erkenntnisse zu der Sammlung geliefert werden,

¹ vgl. Töller (1998), S. 12

² vgl. Bartsch (1988), S. 16

³ vgl. Töller (1998), S. 12/13

⁴ vgl. Schulz (1979), S. 18 und Töller (1998), S. 14

⁵ vgl. Pilipp (2001), S. 126 ff.

⁶ vgl. Töller (1998), S. 13 und Bartsch (1988), S. 99 und Hartung (1989), S. 56 und Kaiser (1993), S. 339 ff. und Pichl (1976), S. 373-385

⁷ vgl. Reich-Ranicki (1994), S. 80

woraufhin die philosophischen und schriftstellerischen Einflüsse dargelegt werden. Die hieraus gewonnenen Ergebnisse dienen dazu, das Grundgerüst für Ingeborg Bachmanns Sicht der Welt entwickeln zu können. Auf diesen Einstieg in das Konzept der dargestellten Welt des „Dreißigsten Jahres“ folgen drei ausführliche Analysen von „Alles“, „Ein Schritt nach Gomorrha“ und „Ein Wildermuth“. Die genannten Erzählungen werden dabei weitgehend isoliert voneinander betrachtet, im Schlusskapitel aber zueinander in Beziehung gesetzt. Gemäß dem Prinzip des hermeneutischen Zirkels sollen gewinnbringende Erkenntnisse aus dem letzten Stück, „Undine geht“, neben den Ergebnissen aus den drei vorangehenden Einzelinterpretationen genutzt werden, eine zusammenfassende Darstellung zu einer nicht nur für „Das dreißigste Jahr“, sondern generell für das Bachmannsche Werk prägnanten Thematik, dem Verhältnis von Mann und Frau, zu liefern.

Das ausschlaggebende Kriterium, nach welchem die Erstellerin dieser Arbeit darüber entschieden hat, welche drei Geschichten der Sammlung Eingang in die vorliegende Analyse finden sollen, ist keineswegs als ein qualitativ-literarisches aufzufassen. Vielmehr erfolgte die Auswahl der Stücke entsprechend der zu erwartenden Erkenntnisse, die sie aufgrund ihres jeweiligen Inhalts zu der übergeordneten Thematik beisteuern können. Wie sich die Beziehung der beiden Geschlechter in Ingeborg Bachmanns Prosaband darstellt, ist für die vorliegende Sammlung insofern eine lohnenswerte Fragestellung, als dass sie nicht nur die Verbindung zwischen denjenigen Stücken, die an dieser Stelle ausführlich behandelt werden sollen, sondern vielmehr zwischen allen Geschichten des Bandes herstellen kann.

Verstärktes Interesse an dem Bild, das sich die Schriftstellerin von dem Verhältnis der Geschlechter macht, hat die Forschungsliteratur erst seit den 1980er Jahren bekundet. Obwohl im Zuge der sogenannten feministisch geprägten Literaturwissenschaft viele wichtige Ergebnisse zu Tage gefördert worden sind, entbehrt die Untersuchung der Beziehung zwischen Mann und Frau in Bachmanns Werken mitunter keine Brisanz. In mehrfacher Weise lohnt der genaue Blick auf eine derartige Thematik: So wurde die Schriftstellerin zum einen in der Vergangenheit vor allem hinsichtlich ihrer Bewertung der männlichen und weiblichen Rollen oft missverstanden. Ausgehend von Bachmanns Sicht der Geschlechterverhältnisse lässt sich - eingedenk der Prämisse, dass die Paarbeziehung als Mikrokosmos der Gesellschaft anzusehen ist - ihr gesamtes Weltbild, welches unter Gliederungspunkt 2.2, 2.3 und 3. entwickelt wird, erschließen. Wenngleich letzteres nicht positiv ausfällt, versteht sich die vorliegende Arbeit neben Pilipp, der „Das dreißigste Jahr“ als Bachmanns wichtigsten Prosaband bezeichnet, als eine weitere Lanze, die für die Sammlung gebrochen werden soll.¹

¹ vgl. Pilipp (2001), S. 7

2. Interpretationen zu Ingeborg Bachmanns „Dreißigstem Jahr“

2.1. Zum Gesamtband

Sieben einzelne Titel, „Jugend in einer österreichischen Stadt“, „Das dreißigste Jahr“, „Alles“, „Unter Mördern und Irren“, „Ein Schritt nach Gomorrha“, „Ein Wildermuth“ und „Undine geht“, hat Ingeborg Bachmann in der nämlichen Sammlung zusammengefasst. Obwohl sich an die Stücke des vorliegenden Bandes im Allgemeinen nicht die gängigen Gattungskriterien anlegen lassen, werden sie vom herausgebenden Verlag als „Erzählungen“ ausgewiesen.¹

Wenngleich es sich bei dem verwendeten Terminus durchaus um einen neutralen handelt, widersprechen beinahe alle im Feuilleton nach der Erstpublikation sich äussernden Rezensenten der oben zitierten Behauptung des Verlags, indem die entsprechenden Kritiker darauf hinweisen, dass Bachmanns Prosa nicht das sei, „was man bei uns unter Geschichten, Novellen, Erzählungen versteht: sie zeichnet weder Situationen, noch Ereignisse, noch Katastrophen“.² In fast allen Texten dieses Bandes werde die „Welt fast ausschließlich auf das jeweilige Subjekt oder, genauer, auf die mit Hilfe des Subjekts in Gang gebrachte erzählerische Intention bezogen“.³ Orte, Menschen, und Geschehnisse seien nicht für sich da, vielmehr zähle vorrangig der „Akt der subjektiven Erfahrung“.⁴ Treffender seien die Einzeltitel als „lyrische Prosastücke“ zu beschreiben, meint zum Beispiel Bondy.⁵ In dieselbe Richtung weist beispielsweise Hartlaubs Begrifflichkeit „Gedichte in Prosa“.⁶ Schulz dagegen versieht die Sammlung mit dem von ihr eigens entwickelten Prädikat „Bachmann-Prosa“, wodurch sie die spezifischen Eigenheiten des Bandes als solche positiv herausstellen möchte, statt sie defizitär erscheinen zu lassen.⁷

Während „Ein Schritt nach Gomorrha“ ohnehin als echte Novelle klassifiziert werden kann, soll an dieser Stelle ungeachtet der gerade geschilderten Problematik von den einzelnen Titeln, trotzdem im Weiteren als von Stücken, Geschichten oder Teilen, aber auch als von Erzählungen die Rede sein dürfen, handelt es sich doch hierbei, wie bereits erwähnt, um eine neutrale Begrifflichkeit.⁸

In Bezug auf die Titelgebung verweist Achberger auf den Umstand, dass es auch Bachmanns eigenes dreißigstes Lebensjahr ist, in welchem sie mit der Arbeit an der Sammlung beginnt: 1956.⁹ In etwa dieselbe Zeit versetzt die Autorin auch den Leser, indem sie „Unter Mördern und Irren“ ungefähr in der ‚Jetztzeit‘ ihres persönlichen dreißigsten Jahres situiert. Zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung müsste der Leserschaft vor allem die Handlung des vierten Stückes - hier trifft sich in Wien eine Herrenrunde zum Stammtisch

¹ vgl. Bondy (1994), S. 62

² vgl. Bienek (1994), S. 67

³ vgl. Hartung (1989), S. 60

⁴ vgl. Hartung (1989), S. 60

⁵ vgl. Bondy (1994), S. 64

⁶ vgl. Hartlaub (1994), S. 65

⁷ vgl. Schulz (1979), S. 252

⁸ vgl. Namowicz (1982), S. 94

⁹ vgl. Achberger (1995), S. 74

in einem Wirtshaus wie überall, „wo es Abend in der Welt war“ - besonders realitätsnah erschienen sein, spielt doch das Geschehen beinahe in der sie augenblicklich umgebenden Gegenwart, fällt die erlebte sozusagen mit der erzählten Zeit zusammen.¹

So befindet man sich in „Unter Mördern und Irren“ mehr als zehn Jahre nach dem Krieg, „das ist die Zeitrechnung“ Bachmanns, der Ausgangspunkt, von welchem die Schriftstellerin in den sieben Stücken in die Vergangenheit blickt, oder aber beinahe Außerzeitliches - in „Undine geht“ singt ein märchenhafter, weiblicher Wassergeist ein Raum und Zeit entbundenes Klagelied - wiedergibt.² Der Funktion eines Dreh- und Angelpunktes entsprechend scheint die nämliche Geschichte innerhalb des Bandes positioniert zu sein: „Unter Mördern und Irren“ ist das vierte von sieben Stücken, stellt also das (heimliche) Zentrum des Bandes dar, worum die restlichen Teile angeordnet sind. Mitunter kann dieser Titel auch programmatisch verstanden werden: Im Mittelpunkt der österreichischen Nachkriegsgesellschaft stehen, gemäß der Platzierung dieser Erzählung im „Dreißigsten Jahr“, Mörder und Irre. So bildet die Stammtischrunde, meiner Ansicht nach, im Kleinen die Gesellschaft nach dem Krieg ab: hier sitzt das ehemalige Opfer, ein vor kurzem verfolgter Jude, der seine Familie im Holocaust verloren hat, paradoxerweise aus freien Stücken neben einem Täter, einem unbelehrbaren, wieder in Amt und Würde eingesetzten Nationalsozialisten.³ So setzt sich die Stammtischrunde aus „Unverbesserlichen mit autoritär-militaristischen Charakterstrukturen“, aus unschlüssigen Duldern und selbstgerechten Märtyrern zusammen.⁴ Die Schilderung einer solchen (im nachkriegszeitlichen Österreich alltäglichen) Unbegreiflichkeit überschreibt Bachmann mit „Unter Mördern und Irren“, womit sie, meines Erachtens nach, ihr Unbehagen über die sie real umgebende Wirklichkeit zum Ausdruck bringen möchte: Sie fühlt sich offenkundig unter Mörder und Irre geraten. Tatsächlich werden in Österreich in Folge der sogenannten NS-Amnestie vom vierzehnten März 1957 die Entnazifizierungsmaßnahmen der Alliierten beendet, sodass auch aus diesem Grund die „Erneuerung der Gesellschaftsordnung aus dem Geiste des demokratischen Pluralismus von innen heraus“ gefährdet war.⁵ Obschon zu diesem Zeitpunkt die politisch-institutionellen Voraussetzungen für einen demokratischen Wandel geschaffen worden sind, hat die angestrebte Veränderung in der Mentalität bekanntermaßen längere Zeit auf sich warten lassen.⁶

Während es bei „Jugend in einer österreichischen Stadt“, „Das dreißigste Jahr“ und am augenscheinlichsten bei „Unter Mördern und Irren“ möglich ist, sie zeitlich mehr oder weniger exakt einzuordnen, sind die übrigen Stücke, vor allem „Undine geht“, für keine bestimmte Zeit als repräsentativ anzusehen. Dennoch werden von der hier benutzten Forschungsliteratur auch „Alles“, „Ein Schritt nach Gomorrha“ und „Ein Wildermuth“ ent-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 82

² vgl. Bachmann (2005), S. 82

³ vgl. Wandruszka (2007), S. 55

⁴ vgl. Albrecht/Göttsche (2005), S. 118

⁵ vgl. Albrecht/Göttsche (2005), S. 117

⁶ vgl. Albrecht/Göttsche (2005), S. 117

sprechend den anderen Geschichten in der unmittelbaren (österreichischen) Nachkriegszeit angesiedelt.

Auf eine frühere Zeitspanne allerdings bezieht sich „Jugend in einer österreichischen Stadt“: Diese erste Geschichte liefert eine Art Auftakt, ein Vorspiel, welches, weil es dermaßen generell und verallgemeinernd gehalten ist, für alle folgenden Stücke insofern Geltung beanspruchen kann, als dass alle Figuren der sich anschließenden Erzählungen aufgrund ihres Alters eine vergleichbare Kindheit gehabt haben oder zumindest sehr ähnlich aufgewachsen sein könnten, und insofern möglicherweise eine Vergangenheit besitzen, die beinahe als eine gemeinsame benannt werden kann.

Die Rahmenhandlung dieser ersten Geschichte, die zum ersten Mal 1959 in der italienischen Zeitschrift „Botteghe Oscure“ unter derselben Überschrift publiziert worden ist, bildet die Rückkehr in die „aufgrund der Erwähnung bekannter Sehenswürdigkeiten“ leicht identifizierbare Stadt Klagenfurt.¹ Aus der Perspektive einer „anonym bleibenden Erzählinstanz“² schildert die Autorin, wie „die Kinder“ typischerweise in einer österreichischen Kleinstadt in den Jahren während und nach dem Zweiten Weltkrieg aufwachsen.³ Obwohl die Schriftstellerin stets im Plural von ‚den Kindern‘ spricht, meint sie doch damit nicht die Gruppe aller Kinder, sondern, meines Erachtens nach, lediglich diejenigen, welche aus eher unterprivilegierten Familien stammen. Als völlig sinnlos bewertet Bachmann eine solche, von ihr als exemplarisch ausgewiesene „Kriegskindheit“: Denn wie der namenlose Erzähler, der „in jener Zeit, an jenem Ort, unter den Kindern war“, am Ende der Geschichte, mit unbekannter zeitlicher Distanz resümiert, offenbare der Blick auf die eigene Kindheit deren Zwecklosigkeit.⁴ Denn „man weiß dann, daß alles war, wie es war, daß alles ist, wie es ist, und verzichtet, einen Grund zu suchen für alles“.⁵ „Das Wenigste ist da, um uns einzuleuchten, und die Jugend gehört nicht dazu“.⁶

Wenngleich „Jugend in einer österreichischen Stadt“ aus einer überwiegend (geschlechts-)neutralen Perspektive geschildert wird, wobei es nicht einmal gelingt, das am Ende des Stückes sprechende ‚Ich‘ eindeutig als weibliches oder männliches zu identifizieren, schildert Bachmann in den übrigen Erzählungen überwiegend aus der männlichen Perspektive, wobei das letzte Wort sozusagen die Weiblichkeit schlechthin bekommt: Undine.

Mit der wechselnden Erzählperspektive verändert sich auch das Alter des jeweiligen Protagonisten. Stehen in „Jugend in einer österreichischen Stadt“ noch Kinder im Mittelpunkt, so fokussiert Bachmann in der darauf folgenden Geschichte einen namenlosen knapp Dreißigjährigen. Der Vater in „Alles“ dagegen muss über vierzig sein, denn er blickt, mit unbekannter zeitlicher Distanz, nach dem Tod seines Sohnes auf dessen etwa elf oder zwölfjährige Lebenszeit zurück. Per Rechnung lässt sich auch das Alter des Ich-Erzählers ohne Namen in „Unter Mördern und Irren“ bestimmen: Da er „im letzten

¹ vgl. Albrecht/Göttsche (2005), S. 113

² vgl. Albrecht/Göttsche (2005), S. 113

³ vgl. Bachmann (2005), S. 13

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 15

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 16

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 16

Kriegsjahr zum Militär gekommen“ ist, „von der Schulbank weg“, ist er zum Zeitpunkt der Handlung, „mehr als zehn Jahre nach dem Krieg“, unter Einbeziehung des Titels der Sammlung, wahrscheinlich exakt dreißig Jahre.¹ Vermutlich das gleiche Alter hat die Protagonistin des sich anschließenden Stückes, „Ein Schritt nach Gomorrha“. Der Text sagt zwar nichts über darüber aus, wie alt Charlotte ist, jedoch ist aufgrund der Namensgebung des Bandes davon auszugehen, dass das Erlebnis, welches Charlotte in dieser Geschichte hat, ihr in ihrem dreißigsten Jahr widerfährt. Der Richter allerdings in „Ein Wildermuth“ ist eindeutig älter. Lediglich mutmaßen kann man, worauf der Titel der Sammlung in dem sechsten Stück anspielt: Vielleicht befindet sich Wildermuth in seinem dreißigsten Dienstjubiläum oder seine schicksalhaften Erfahrungen mit Wanda finden möglicherweise in seinem tatsächlichen dreißigsten Lebensjahr statt.² Andererseits handelt es sich in dieser Geschichte bei dem Stein des Anstoßes, in der Funktion des einzigen Beweismittels, um einen Knopf, über den der Richter, wie er selbst behauptet, nicht hinwegkommen sei³: Im Zusammenhang mit diesem ‚corpus delicti‘ wird die einschlägige Zahl explizit genannt. Wildermuth weist darauf hin, dass der zur Verhandlung gerufene Experte „dreißig Jahre“ über den Knopf nachgedacht habe.⁴ Während das Alter des Richters letztlich genauso wenig zu bestimmen ist, wie der Bezug zum Titel des Gesamtbandes feststellbar scheint, spricht im siebten Teil der Sammlung ein zwar eindeutig weiblich konnotierter Wassergeist, der jedoch alterslos anmutet. Denn Undine ist kein Mensch. Ohne ihren ‚Anfang‘ bestimmen zu können, ist sie paradoxerweise ‚ohne Ende‘ vorhanden, ist praktisch ural, ohne jedoch tatsächlich älter zu werden oder vergehen zu müssen.

Während Schulz annimmt, dass die einzelnen Erzählungen nach dem Alter der jeweiligen Hauptfigur mit aufsteigender Tendenz - gleichsam von ‚jung nach alt‘ - editorisch angeordnet sind,⁵ ist die Verfasserin der vorliegenden Arbeit anderer Meinung. Wenngleich Schulz’ Annahme auf einen Großteil der Sammlung, nämlich auf den ersten, zweiten, dritten, sechsten und siebten Titel, zutrifft, widerlegen das vierte und fünfte Stück ihre oben wiedergegebene These. Denn in „Unter Mördern und Irren“ steht keine übervierzigjährige, sondern, ebenso wie in dem darauffolgenden Stück, eine dreißigjährige (männliche beziehungsweise weibliche) Hauptfigur im Mittelpunkt des Geschehens.

Obschon von der Forschung noch nicht erkannt – lediglich Töller weist in einer Fußnote darauf hin, dass „die Position“ der Erzählung „Das dreißigste Jahr“ innerhalb des Bandes von einer Achsensymmetrie aus“ mit „Ein Wildermuth“ „identisch“ sei⁶ -, handelt es sich, wie bereits vorne erwähnt, bei „Unter Mördern und Irren“ nicht nur um den geometrischen Mittelpunkt des Bandes. Vielmehr ordnet die Literatin, meiner Meinung nach, um dieses Zentrum herum die übrigen Geschichten zu beiden Seiten paarweise symmetrisch an: Insofern gehören immer zwei Erzählungen enger zusammen; und zwar „Jugend in einer ös-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 93 und 82

² vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 164/65

³ vgl. Bachmann (2005), S. 17

⁴ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 172

⁵ vgl. Schulz (1979), S. 18

⁶ vgl. Töller (1998), S. 121 Fußnote 275

terreichischen Stadt“ und „Undine geht“, „Das dreißigste Jahr“ und „Ein Wildermuth“, „Alles“ und „Ein Schritt nach Gomorrha“. Meiner Ansicht nach stehen die Stücke stets in der oben genannten Kombination paarweise zueinander in Relation. Sie sind einander in mehrfacher Hinsicht sozusagen ‚gegengleich‘; das heißt, dass (beispielsweise) die jeweiligen Protagonisten einander oppositionell verschieden sind, sich allerdings in wesentlichen Einzelheiten trotzdem entsprechen. So stehen in der ersten Geschichte viele Kinder in einer konkret identifizierbaren Umgebung, zu einer exakt bestimmbar Zeit im Mittelpunkt. Im letzten Titel singt dagegen ein(!) eindeutig weiblich konnotierter, uralter beziehungsweise altersloser Wassergeist sein Raum und Zeit entbundenes Klagegedicht. Gemeinsam haben ‚die Kinder‘ und Undine, nach meinem Erachten, dass sie Opfer der sie umgebenden Gemeinschaft sind. Denn obschon die Wasserfrau noch eine Stimme hat, um ihren Unmut kundzutun, wird ‚den Kindern‘ das Recht, sich zu artikulieren, arg beschnitten. So leben ‚die Kinder‘, zum Schweigen verpflichtet, innerhalb, Undine, sich frei äußernd, außerhalb der Gemeinschaft. Meiner Ansicht nach werden die Hauptfiguren beider Erzählungen von der sie umgebenden sozialen Umgebung ausgegrenzt und befinden sich deshalb (mindestens) im gesellschaftlichen Abseits. Dementsprechend sind die besagten Erzählungen auch jeweils am Rand der Sammlung positioniert, während, wie schon vorne erwähnt, ‚Mörder‘ und ‚Irre‘ das Sagen haben, da sie den Mittelpunkt des sozialen Miteinanders verkörpern.

Der prägnanteste Unterschied zwischen den männlichen Hauptfiguren des zweiten und fünften Stückes ist, dass es sich einerseits bei dem namenlosen Protagonisten des „Dreißigsten Jahres“ um einen Berufsanfänger handelt, der mit einem Vor- und Zunamen ausgestattete Richter aus „Ein Wildermuth“ andererseits bereits ein vielleicht dreißigjähriges Dienstjubiläum feiern konnte. Beide Männer ähneln sich allerdings dahingehend, dass sie in eine Identitätskrise geraten. Alle zwei müssen sich auf der Suche nach der Wahrheit über sich selbst, ihrer Vergangenheit stellen. Genauso wie die gerade behandelten Erzählungen stehen auch „Alles“ und „Ein Schritt nach Gomorrha“ miteinander in Verbindung, jedoch folgen erst unter 2.5.1. genauere Ausführungen hierzu.

Abgesehen von dem oben vorgestellten Anordnungsprinzip kann zwischen den einzelnen Stücken meist der Bezug zum Titel des Gesamtbandes hergestellt werden: Mit Ausnahme der ersten und der letzten Geschichte erzählt die Autorin von zwar gänzlich unterschiedlichen, aber immer schicksalsträchtigen Erlebnissen, welche den entsprechenden Protagonisten stets in ihrem jeweiligen dreißigsten Lebensjahr widerfahren. Diesem Alter wird im Zuge des gleichnamigen Bandes spezielle Aufmerksamkeit zuteil, indem Bachmann es als ein generell besonderes für Jedermann bewertet.

In der zweiten Geschichte des Bandes, welche die gleiche Überschrift wie die Sammlung trägt, thematisiert sie ausschließlich das Herannahen des dreißigsten Jahres: Mit dem Beginn des dreißigsten Lebensjahres erwacht die namenlose männliche Hauptfigur, die Svandrlik nicht nur an Musils Ulrich erinnert, sondern die diesen Protagonisten, nach meinem Erachten, zu Recht sowohl aufgrund seines übermäßigen Bestrebens „‚Mitwisser‘ und Mitbegründer der symbolischen Ordnung“ sein zu wollen, als auch wegen seiner sexuellen Ausschweifungen mit zwei „Hexen“ und der Tatsache, dass er seine ehemalige

Gespielin, wie Faust Gretchen, zu einer Abtreibung nötigt, einen „luziferischen Hauch“ unterstellt und ihn infolgedessen als einen „modernen“ Faust bezeichnet¹, unvermittelt aus ihrer „bisherigen Sorglosigkeit und Unbekümmertheit“², sodass die Vollendung dieses neuen Lebensjahres für sie zu einer fast erdrückenden Krise wird. Trotzdem verursacht bei allen anderen Protagonisten der restlichen Stücke zwar nicht explizit ihr jeweiliger dreißigster Geburtstag Chaos, vielmehr erleben sie Schicksalhafteres genau in diesem Alter. So mutet dem Leser das dreißigste Jahr beinahe als eine fremde Übermacht an, welche für jeden Menschen einen individuell ausgeprägten Neuanfang zeitigt. Im Allgemeinen scheint mit dem dreißigsten Jahr die Leichtigkeit des Seins zu enden. Stattdessen erwacht dem Menschen eine generelle Verantwortlichkeit. Mit dem neuen Lebensjahr bekommt das Dasein ein bisher unbekanntes Gewicht, wodurch gleichzeitig ein Druck entsteht, das vergangene Leben zu rechtfertigen. So gewinnt der namenlose Protagonist im „Dreißigsten Jahr“ unter Schmerzen „eine wundersame neue Fähigkeit. Die Fähigkeit, sich zu erinnern“.³ Insofern suggeriert der Text ‚ex negativo‘, dass sein Blick bisher vorrangig in die Zukunft gerichtet war, während er ab dem dreißigsten Jahr gezwungen erscheint, die persönliche Vergangenheit zu fokussieren.

Obwohl die Auseinandersetzung mit den eigenen Taten für die männliche Hauptfigur der zweiten Geschichte einem irdischen Fegefeuer gleichkommt, aus dem er geläutert hervorgeht, ist das dreißigste Jahr in dem vorliegenden Band nicht zwangsläufig generell als Krise konnotiert. Allerdings setzt in besagtem Alter ein Verinnerlichungsprozess ein. Dementsprechend wertet Töller „Erinnerungen“ der Protagonisten in den einzelnen Stücken des Bandes als ein die Sammlung verbindendes Leitmotiv.⁴ Die Figuren denken nicht bloß wertneutral auffallend häufig an Vergangenes, vielmehr handelt es sich eher um Reflexionen, Analysen beziehungsweise Beurteilungen, was die Protagonisten meist im Zuge von inneren Monologen kund tun. Einvernehmlich verweist die Forschung auf die große Traurigkeit, die das „Dreißigste Jahr“ gänzlich beherrscht.⁵ Die „grüblerische Intelligenz“ ist es, welche Bachmanns Figuren in eine geradezu niederschmetternde Enttäuschung führt.⁶ Denn das Fazit, auf das nicht nur die Überlegungen des Vaters in „Alles“ hinauslaufen, sondern (unausgesprochen) sämtlichen Protagonisten des Sammelbandes zugeschrieben werden kann, ist, dass „hier, wo wir stehen, (...) die schlechteste aller Welten“ ist.⁷

2.2. Philosophische und literarische Einflüsse

Ausgehend von diesem Credo lässt sich Ingeborg Bachmanns Weltansicht, welche die Verfasserin der vorliegenden Arbeit aus der Zusammenschau der einzelnen Erzählungen des

¹ vgl. Svandrlik (2006), S. 246 und 247

² vgl. Albrecht/Göttsche (2005), S. 114

³ vgl. Bachmann (2005), S. 17

⁴ vgl. Töller (1998), S. 14

⁵ vgl. Delling (1994), S. 53

⁶ vgl. Delling (1994), S. 53

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 66

Bandes mit den „Kritischen Schriften“ der Autorin und der entsprechenden Sekundärliteratur entwickelt hat, aufschlüsseln. Da sowohl in den drei Analysen der ausgewählten Geschichten als auch im Schlusskapitel auf das im Folgenden dargestellte Weltbild der Schriftstellerin zurückgegriffen werden muss, ist das an dieser Stelle beschriebene Konzept der als real gesetzten fiktiven Wirklichkeit, um Wiederholungen zu vermeiden, vereinfacht und möglichst knapp gehalten, weshalb es den Anspruch der Vollständigkeit weder erfüllen will noch kann. Etwaige Brüche in der Logik beziehungsweise Lücken in der Darstellung von Bachmanns Weltverständnis ergeben sich beinahe zwangsläufig, sollen aber im Zuge der sich anschließenden Interpretationen geschlossen werden. Da dieses Kapitel den Analysen der drei Stücke vorangeht, bleibt die Verfasserin dieser Arbeit unter diesem Gliederungspunkt die literarischen Belege aus dem „Dreißigsten Jahr“ für ihre hier aufgestellten Thesen vorerst schuldig, sie werden in den hierauf folgenden Einzelinterpretationen beziehungsweise unter 3. nachgeliefert.

Wie schon oben erwähnt, hat sich die Forschung in der Vergangenheit vorwiegend mit (bestimmten) einzelnen Teilen des „Dreißigsten Jahres“ auseinandergesetzt, der Tatsache jedoch, dass die Autorin die sieben Stücke absichtsvoll in einem Band verbunden hat, ist bisher kaum Beachtung gezollt worden. Dementsprechend hat sich die Literaturwissenschaft kaum den Gesamtband betreffenden Thematiken, wie etwa dem Weltverständnis der Autorin, gewidmet. Wenngleich in verschiedenen Darstellungen bereits einzelne, wesentliche Charakteristika von Bachmanns Sicht der Welt als solche herausgestellt worden sind, hat sich noch niemand der Aufgabe angenommen, die von den unterschiedlichen Germanisten erarbeiteten Erkenntnisse zu einem logischen Ganzen zu kombinieren.

Da das Konzept, welches sich hinter der als real dargestellten fiktiven Wirklichkeit versteckt, sehr komplex ist, erscheint es der Verfasserin der vorliegenden Arbeit am sinnvollsten, sich sozusagen von ‚außen‘ dem „Dreißigsten Jahr“ zu nähern, was bedeutet, zunächst relevante theoretische Texten der Schriftstellerin hinsichtlich ihres Verständnisses der Welt zu untersuchen. Dementsprechend bringt die Erstellerin dieser Analyse zur Untermauerung ihrer Darstellung die Ergebnisse der Sekundärliteratur mit Bachmanns literaturkritischer und philosophischer Essayistik, welche die genauen Kenntnisse der Schriftstellerin auf diesen Gebieten widerspiegelt, in Zusammenhang. Nachdem in den drei Interpretationen für die einzelnen Geschichten nützliche Erkenntnisse sowohl aufgegriffen als auch vertieft worden sind, soll im Schlusskapitel das Bachmannsche Weltbild zunächst noch einmal präzisiert werden, um danach abgerundet werden zu können.

Im Zuge ihres Philosophiestudiums und ihrer Dissertation über „Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers“ lernt die Autorin vor allem Wittgensteins und Heideggers philosophische Positionen kennen.¹ Obwohl die Kritik stets darauf hinzuweisen pflegt, dass das literarische Werk der Künstlerin „keineswegs als bloße Umsetzung philosophischer Gedanken genommen werden kann“, wird gleichzeitig beinahe in allen hier herangezogenen wissenschaftlichen Darstellungen auf den maßgeblichen Einfluss

¹ vgl. Schulz (1979), S. 14

Wittgensteins und Heideggers auf Bachmanns Denken verwiesen.¹ Die Literatin selbst hebt vor allem den Wert der geistigen Begegnung mit dem Werk des Positivisten als „bedeutsamste“ vor allen anderen hervor.² Gleichzeitig wirkt sie bemüht, die Einflussnahme des Seinsphilosophen auf ihr Denken zu bagatellisieren, indem sie sich entweder eindeutig negativ über dessen Person beziehungsweise Philosophie äußert, oder aber seine Positionen neutral wiedergibt, gelegentlich aber auch stillschweigend, ohne auf den Urheber hinzuweisen, einige seiner Grundgedanken in ihr Weltbild aufnimmt.

Entgegen dem Eindruck, den Bachmann in Bezug auf Martin Heidegger erweckt, folgt die Verfasserin der vorliegenden Analyse Schulz, welche die vorherrschende Meinung in der Forschung vertritt, indem sie sowohl den Positivisten als auch den Seinsphilosophen als gleichwertige „geistige Väter“ der Schriftstellerin bezeichnet.³ Das unkompliziertere Verhältnis hat die Künstlerin mit Sicherheit zu dem Erstgenannten. In der Abhandlung „Ludwig Wittgenstein - zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte“ und dem Radioessay „Logik als Mystik“ würdigt und verbreitet die Autorin die Thesen des „unbekanntesten Philosophen unserer Zeit“ unverhohlen als „brillant“ geschriebene „Aphorismen“.⁴ Die Frage, inwiefern Bachmann Wittgensteins Philosophie richtig beziehungsweise falsch verstanden hat, welche in der Forschung bisweilen kontrovers diskutiert wird, sollte gemäß Namowicz gar nicht erst gestellt werden.⁵ Demzufolge soll an dieser Stelle vorwiegend das ‚Wie‘ richtungsweisend sein; auf welche Weise die Literatin den „Tractatus“ rezipiert hat und zwar egal, ob dies korrekt oder falsch ist. Schließlich geht es nicht darum, Wittgenstein richtig zu lesen, im Gegenteil macht es lediglich Sinn, das Augenmerk auf die Wiedergabe der Bachmannschen Sichtweise von dessen Philosophie zu lenken.

Den Kern von Wittgensteins Einfluss bezeichnet die Wissenschaft einvernehmlich als den „mystischen“ Teil des „Tractatus logico-philosophicus“.⁶ Wenngleich die Schriftstellerin reflektiert, dass sich der Philosoph mit einem für seinen Berufsstand ungewöhnlichen Gegenstand beschäftigt habe - Wittgensteins eigentliches Forschungsobjekt stellt der Autorin zu Folge die Sprache dar -, interpretiert sie das Werk des Philosophen als dessen „verzweifelte Bemühung um das Unaussprechliche“.⁷ Somit ist der letzte Satz des „Tractatus“ für die Schriftstellerin zugleich der wichtigste: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“.⁸

Von diesem leitet Bachmann eine dichotomische Denkweise ab, welche, wie im Folgenden gezeigt werden soll, sich als das grundlegende, prägende Charakteristikum ihrer Sicht der Welt bezeichnen lässt: Gemäß Wittgenstein stehe dem „Sagbaren“ das sogenannte „Unaussprechliche“ gegenüber.⁹ Zu dieser Einteilung komme Derselbe, da er grundsätz-

¹ vgl. Schulz (1979), S. 14 und Weber (1986), S. 21

² vgl. Weber (1986), S. 21

³ vgl. Schulz (1979), S. 230 und Namowicz (1982), S. 94 und Weber (1986), S. 21

⁴ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 64, 75, 64 und 67

⁵ vgl. Namowicz (1982), S. 9

⁶ vgl. Weber (1986), S. 23

⁷ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 84 und 65

⁸ vgl. Wittgenstein (2003), S. 111

⁹ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 72

lich „zwischen Darstellung und dem Darzustellenden, zwischen Form und Welt“ unter-
scheide.¹ Denn der Mensch mache sich Bilder von der Gesamtheit der Tatsachen der Welt,
welche wiederum den Tatsachen zuzurechnen seien.² Das jeweilige Bild und die Wirk-
lichkeit, welche dem Bild zugrunde liegt, stimmen überein in der „Form“.³ Weil aber nur
„das logische Bild (...) die Welt abbilden kann“, müsse die „Form“ der Abbildung zwin-
gend eine „logische Form“, das Bild damit ein logisches sein.⁴ Basis des
Wittgensteinschen Ansatzes ist damit für die Literatin die Erforschung der Logik, die
gleichbedeutend ist mit der Erforschung aller Gesetzmäßigkeiten, den Naturgesetzen.⁵ Das
„Sagbare“ kann im Rahmen dieses Gedankengangs genau definiert werden: Die Menge
aller „wahren“ Sätze, die nur über den Objektbereich der gesamten Naturwissenschaft ge-
bildet werden können.⁶ Denn was sich mit Sprache ausdrücken lasse, sind lediglich die
„Tatsachen der Welt“.⁷ Allerdings bemerke der Philosoph die Unzulänglichkeit des „Sag-
baren“, denn er bekundet, „daß selbst, wenn alle möglichen wissenschaftlichen Fragen be-
antwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind“.⁸

Diesen Bereich, in dem die Logik in doppeltem Wortsinn versagt, nennt Bachmann mit
Wittgenstein das „Mystische“.⁹ Was nicht in Worte gefasst werden könne, das „zeige“
sich lediglich.¹⁰ Es ist das „Unsagbare“.¹¹ „Hier erfährt die Logik ihre Grenze, und da sie
die Welt erfüllt, da die Welt in die Struktur der logischen Form eintritt, ist ihre Grenze die
Grenze unserer Welt“.¹² Da sich die Logik zwangsläufig des Mediums Sprache bedienen
muss - Wittgenstein weist auch Gedanken als sprachliche Äußerungen aus -, entsprechen
für ihn nicht nur die Grenzen der Logik, sondern auch diejenigen der Sprache, den Gren-
zen der Welt.¹³

Wenngleich der „Tractatus“ unser Kommunikationsmedium als defizitär ausweist, ge-
schieht dies doch, meiner Ansicht nach, weitgehend wertneutral. Bachmann allerdings
lässt in ihren Ausführungen über Wittgensteins Aufforderung zu schweigen deutlich die
ihr eigene, skeptische Haltung gegenüber von Sprache miteinfließen. Sie mutmaßt, dass
der Philosoph aus seinem Verbot zu reden gefolgert haben könne, „daß wir mit unserer
Sprache verspielt haben, weil sie kein Wort enthält, auf das es ankommt“.¹⁴ Während der
Positivist ohne Wertung fordert, nicht über Dinge zu sprechen, denen unsere Sprache nicht
gerecht werden kann, entwickelt Bachmann, ausgehend von diesem Redeverbot einen ei-
genen Standpunkt, indem sie zwei Qualitäten von Schweigen unterscheidet: „Schweigen

¹ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 79

² vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 71

³ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 71

⁴ vgl. Wittgenstein (2003), S. 16 und 111

⁵ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 71

⁶ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 72

⁷ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 72

⁸ vgl. Wittgenstein (2003), S. 110/111

⁹ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 72 und Wittgenstein (2003), S. 111

¹⁰ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 72 und Wittgenstein (2003), S. 111

¹¹ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 72 und Wittgenstein (2003), S. 111

¹² vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 72 und Wittgenstein (2003), S. 111

¹³ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 72 und Wittgenstein (2003), S. 86

¹⁴ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 74

heißt ja nicht einfach nur schweigen. Das negative Schweigen wäre Agnostizismus - das positive Schweigen ist Mystik“.¹

Obwohl Wittgenstein die Philosophie nicht den Naturwissenschaften zurechnet, stellt für ihn nicht, wie fälschlicherweise Bachmann annimmt, das „Unsagbare“ sein Betätigungsfeld dar, im Gegenteil maß er sich gerade nicht an, in das Gebiet des „Unausprechlichen“ vorzudringen.² Denn er produziere keine „philosophischen Sätze“.³ Genauso wenig könne die Philosophie im Sinne seiner Sprachtheorie jegliche „Ethik“ oder etwa den „Sinn des Seins“ vermitteln.⁴ Denn „Sinn“, der aus einer Erklärung kommen müsste, ist nicht in der Welt.⁵ Vielmehr lasse sich „die Ethik nicht aussprechen, da sie „transcendental“ sei.“⁶ So ist die Welt lediglich darstellbar, aber nicht erklärbar.⁷ Dementsprechend kann der Zweck des Daseins niemals innerhalb der Welt und ihren Sachverhalten gefunden werden.⁸ Denn von Niederen auf Höheres zu schließen, ist unmöglich.⁹ Vielmehr würden wir mit der Frage nach dem „Sinn von Sein“ auf uns selbst verwiesen.¹⁰ Obwohl es sich bei Wittgensteins Schlussfolgerung, „Gott offenbart sich nicht in der Welt“, um einen durchaus zu erwartenden, logischen Schritt, welcher sich im Rahmen seiner Gedankengänge bewegt, handelt, nimmt Bachmann den Satz 6.432 des „Tractatus“ als einen von den bittersten auf.¹¹ Wenngleich diese Aussage des Philosophen mit einiger Berechtigung als eine generelle Absage an die Existenz jeglicher übernatürlichen Macht verstanden werden könnte, wehrt sich die Schriftstellerin augenscheinlich gegen eine derartige Interpretation, denn sie deutet Wittgensteins Feststellung für sich in doppelter Hinsicht positiv um: Da Derselbe die Einflussnahme einer göttlichen Instanz auf die Welt negiert, wird Gott von der Verantwortung für die nach Bachmanns Ansicht „schlechteste aller Welten“ losgesagt und kann deshalb wieder unbedenklich als uneingeschränkt positiv wahrgenommen werden.¹² Insofern fasst die Autorin diese Passage des „Tractatus“ als „negatives Credo“ auf, weil Wittgenstein durch sein Redeverbot bezüglich des ‚Mystischen‘ daran gehindert wird, die Existenz Gottes zu bejahen.¹³ Folglich sei dieser Umstand als „positives Schweigen“ zu verstehen, welches die Bekenntnisformel „vere tu es deus absconditus“ beinhalte.¹⁴ Bei dem Positivisten gebe es folglich sehr wohl einen Gott, der allerdings als ein „verborgener“ aufzufassen sei und nichts mit der Welt zu tun habe.¹⁵ Würde man umgekehrt das Vorhandensein Gottes aus der Welt heraus beweisen wollen, dann würde er nicht nur seinen Wert einbüßen, sondern selbst die „Gestalt der korrumpie-

¹ vgl. Weber (1986), S. 26 und Namowicz (1982), S. 97

² vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 72

³ vgl. Wittgenstein (2003), S. 38

⁴ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 72

⁵ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 71

⁶ vgl. Wittgenstein (2003), S. 108

⁷ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 78

⁸ vgl. Wittgenstein (2003), S. 107 und Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 71 und 80

⁹ vgl. Wittgenstein (2005), S. 107 - 111

¹⁰ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 72

¹¹ vgl. Wittgenstein (2003), S. 110 und Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 74

¹² vgl. Bachmann (2005), S. 66 und Weber (1986), S. 25

¹³ vgl. Weber (1986), S. 25

¹⁴ vgl. Weber (1986), S. 25/26

¹⁵ vgl. Weber (1986), S. 25

renden Welt“ annehmen.¹ So stelle von Gott zu schweigen die einzige Möglichkeit dar, ihm ein positiv konnotiertes Gottsein zu ermöglichen.² Damit ordnet die Schriftstellerin Gott dem Bereich des ‚Mystischen‘ zu, über den Wittgenstein, sein eigenes Gebot befolgend, nicht sprechen kann und darf.

Der Positivist verneine der Autorin zu Folge nicht prinzipiell die Existenz einer göttlichen Macht, allerdings schließe er aus, dass deren Vorhandensein aus den Gegebenheiten beziehungsweise ‚Tatsachen der Welt‘ ableitbar sei. Denn „nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern daß sie ist“.³ Das ‚Wie‘ der Welt definiert Wittgenstein schon im ersten Satz seines „Tractatus“ klar: In Anlehnung an Russells Grundthese ist ihm die Welt „alles, was der Fall ist“.⁴ Sie bestehe aus „voneinander völlig unabhängigen Tatsachen“.⁵ Bachmann folgert hieraus, dass sie über die Gesamtheit der Tatsachen hinaus, in die sie zerfällt, „nichts“ sei.⁶

Einhellig hat die Forschung bereits sehr früh dem großen Einfluss der Philosophie Wittgensteins auf Bachmanns Weltbild Rechnung getragen. Darüber hinaus kann die Bedeutsamkeit des Wortes ‚alles‘ im „Dreißigsten Jahr“ kaum vernachlässigt werden, dessen Gegenteil, ‚nichts‘, widerfährt allerdings in den hier herangezogenen wissenschaftlichen Analysen meist zweierlei: es wird weder beachtet, noch werden die entsprechenden Textstellen, an denen es auftaucht, meiner Meinung nach, richtig interpretiert. Dementsprechend ist das antithetische Wortpaar ‚alles‘ und ‚nichts‘, welches, meiner Ansicht nach, den Kern des Bachmannschen Weltbildes darstellt, bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht als solches von der in dieser Arbeit benutzten Sekundärliteratur identifiziert worden. Den Nachweis dieser Behauptung will die vorliegende Darstellung erbringen.

Nach meinem Erachten lässt sich Bachmanns Weltbild ebenso wie das Denken Wittgensteins als ein grundlegend polares beschreiben: Obwohl die Schriftstellerin nicht die Begrifflichkeiten des Positivisten verwendet, kann das Bachmannsche Konzept der dargestellten Welt im „Dreißigsten Jahr“ mit demjenigen Wittgensteins (wie die Literatin es interpretiert) in Einklang gebracht werden. Während der Positivist in seinem „Tractatus“ dem ‚Sagbaren‘ das ‚Mystische‘ gegenüberstellt,⁷ unterscheidet die Literatin analog dazu zwischen dem ‚Alles‘ und dem ‚Nichts‘. Folglich geht die Schriftstellerin, wie aus ihrer Sicht auch Wittgenstein, davon aus, dass eine „zweite größere ‚wahre‘ Wirklichkeit, in der auch das ‚Nichts‘ beheimatet“ ist, existiert.⁸

In Anlehnung an den Positivisten versteht die Schriftstellerin ihr ‚Alles‘ als die ‚Gesamtheit der Tatsachen der Welt‘. Bachmanns ‚Alles‘ kann also als die erfahrbare Welt, als Kosmos, der nach (Natur-)Gesetzen, Ordnungen und Regeln funktioniert, identifiziert werden. Da laut Wittgenstein Logik dieses Gebiet erfüllt, kann man dieses ‚Alles‘ - hier

¹ vgl. Weber (1986), S. 29

² vgl. Weber (1986), S. 29

³ vgl. Wittgenstein (2003), S. 110 und Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 77

⁴ vgl. Wittgenstein (2003), S. 9

⁵ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 67

⁶ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 67

⁷ vgl. Wittgenstein (2003), S. 39/40 und 111

⁸ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 71

verlässt man freilich die Begrifflichkeit des Philosophen - als ‚Bereich‘ verstehen, welcher vorrangig mit dem menschlichen Verstand, mit Rationalität konnotiert ist.

Obschon Wittgenstein in seinem „Tractatus“ das „Sagbare“ explizit als „Alles“ identifiziert,¹ benennt er sein ‚Unaussprechliches‘ nicht in entsprechender Weise. Bachmann jedoch bezeichnet analog zu der oppositionellen Relation des ‚Sagbaren‘ zu dem ‚Mystischen‘ die Antipode der Welt, des ‚Alles‘, als ‚Nichts‘.² Denn erwiesener Maßen geht der Philosoph in seinem „Tractatus“ sehr wohl davon aus, dass es über die ‚Gesamtheit der Tatsachen‘ hinaus einen Bereich gibt, über den nicht gesprochen werden kann, das „Un-sagbare“, „Mystische“.³ Dementsprechend kann dieses ‚Unaussprechliche‘, folgt man der Wittgensteinschen Logik, als identisch mit dem ‚Nichts‘ betrachtet werden. Weil dieses ‚Nichts‘ als außerhalb der existenten Welt gedacht wird, kann es nicht versprachlicht, nicht verstandesmäßig durchdrungen werden. Mit Logik, beziehungsweise Rationalität lässt es sich nicht erschließen, sehr wohl aber erahnen, erspüren, da der Mensch ein auf Transzendenz angelegtes Geschöpf ist. Denn „diesseits der Grenzen stehen wir, denken wir, sprechen wir. Das Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes entsteht, weil wir selbst, als metaphysisches Subjekt nicht mehr Teil der Welt, sondern ‚Grenze‘ sind. Der Weg über die Grenze ist uns jedoch verstellt.“⁴

Während Wittgenstein sich selbst mit seinem Schweigegebot verwehrt, das ‚Mystische‘ zu nennen oder abzubilden, seine Kategorien zudem nicht auszureichen scheinen, das ‚Un-sagbare‘ genau definieren zu können, zieht die Verfasserin dieser Analyse, dem Beispiel Ingeborg Bachmanns folgend, welche den sich gegenseitig ergänzenden Charakter der beiden philosophischen Positionen Wittgensteins und Heideggers nicht nur klar erkannt, sondern sich auch zu Nutzen gemacht, da sie beide Ansätze kombiniert hat, Heideggers Existentialphilosophie in Bezug auf das ‚Mystische‘ heran. Denn, wie die Literatin feststellt, „hört Wittgenstein zu philosophieren auf“, „wo Heidegger zu philosophieren beginnt“.⁵

Die ‚Beziehung‘ der Autorin zu Martin Heidegger ist gänzlich anderer Natur als diejenige zu Ludwig Wittgenstein. Während Bachmann nicht nur das Werk des Positivisten ohne Einschränkungen für herausragend hält, sondern auch den Menschen hinter der Philosophie, den „Versuch eines heiligmäßigen Lebens“ bewundert, steht sie sowohl der Existentialphilosophie als auch deren Verfasser zwiespältig gegenüber.⁶ Zwar diskutiert die Schriftstellerin in ihrer Dissertation detailliert den Heideggerschen Standpunkt, der Antrieb, der hinter dieser intensiven Auseinandersetzung steckt, ist, nach ihrem eigenen Bekunden, allerdings ein negativer.⁷ Bachmann sagt von sich selbst, sie habe in den Kampfruf „nieder mit der deutschen Metaphysik, die unser Unglück ist“ insofern mit-

¹ vgl. Wittgenstein (2003), S. 9

² vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 67

³ vgl. Wittgenstein (2003), S. 111

⁴ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 72 und Wittgenstein (2003), S. 88

⁵ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 78

⁶ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 77 und 75

⁷ vgl. Weber (1986), S. 39

eingestimmt, indem sie nicht „über“, sondern vielmehr „gegen“ Heidegger dissertiert habe.¹ Hauptsächlich die bedenkliche Nähe des Philosophen zum Faschismus, aber auch der „Irrationalismus“, welchen die Autorin Heidegger herabsetzend zuspricht, sind für die ablehnend-distanzierte Haltung der Schriftstellerin gegenüber dem Philosophen verantwortlich zu machen.² Erklärtes Ziel ihrer Arbeit ist für die Autorin deshalb, Heidegger zu überwinden, ihm darüber hinaus generell die Berechtigung abzusprechen, sich mit dem Bereich zu beschäftigen, über den er schreibt; nämlich die „unaussprechbaren, unfixierbaren Unmittelbarkeiten des emotional-aktualen Bereichs des Menschen“.³ Mit Wittgensteins Worten macht der Seinsphilosoph das „Mystische“ zum Thema seiner Existentialontologie.⁴ Im Gegensatz zu dem Positivisten, welchem das ‚Mystische‘ zum ‚Unaussprechlichen‘ wird, ist Heidegger zwar noch in der Lage, die Frage nach dem Sinn des Seins zu artikulieren, (befriedigende) Antworten bleibt aber auch er schuldig.⁵

Der Hauptkritikpunkt der Autorin an der seinsphilosophischen Position besteht jedoch darin, dass sich Heidegger philosophierend eines Gebiets bemächtige, das ihm nicht als Gegenstandsbereich zustehe.⁶ Denn zum einen müsse gemäß Bachmann auch die Philosophie „wissenschaftlichen Charakter“ haben, „um neben den Realwissenschaften nicht ein beziehungsloses, fruchtloses Sonderdasein zu führen“.⁷ So werde sowohl von den logisch-positivistischen wie von den kritisch-idealistischen Standpunkten aus Heideggers Bestreben, den „Zugang zur Welt zu suchen, zu transzendieren und in eine Transzendenz vorzustossen“ als unwissenschaftliches Vorgehen abgelehnt.⁸ Zum anderen werde die Erkenntnismethode des Philosophen, „Phänomenologie als Hermeneutik“, sogar von Vertretern der modernen Seinsphilosophie verworfen, weil dabei nicht der Intellekt den „Zugang zur Wirklichkeit“ ermögliche, sondern die „Intuition“, das „Erleben“, eine „Stimmung“, weshalb der wissenschaftliche Anspruch der Intersubjektivität beziehungsweise der Überprüfbarkeit der Erkenntnisse nicht gegeben sei.⁹

Zu beachten gilt, dass die Schriftstellerin das Vorhandensein der „Grunderlebnisse, um die es in der Existentialphilosophie geht“, nicht leugnet, aber trotzdem davon ausgeht, dass diese „nicht rationalisierbar“ seien,¹⁰ Heideggers Versuch, exakt dies zu tun, sei deshalb zwangsläufig zum „Scheitern verurteilt“.¹¹ Allerdings, so folgert die Literatin gegen Ende ihrer Dissertation, sei das künstlerische Terrain geradezu prädestiniert dafür, die philosophischen Anliegen Heideggers zu entfalten.¹² Dieser Schlussgedanke erhellt den ambivalenten Standpunkt der Schriftstellerin gegenüber der Heideggerschen Position: Einerseits verwirft sie die Existentialphilosophie generell als unwissenschaftlich, das Vorhanden-

¹ vgl. Weber (1986), S. 39

² vgl. Weber (1986), S. 40

³ vgl. Weber (1986), S. 40 und Bachmann (1985), S. 114, 128, 115 und 129

⁴ vgl. Weber (1986), S. 42

⁵ vgl. Weber (1986), S. 40 und Bachmann (1985), S. 115 und 129

⁶ vgl. Weber (1986), S. 42

⁷ vgl. Bachmann (1985), S. 113 und 127

⁸ vgl. Bachmann (1985), S. 113 und 127

⁹ vgl. Bachmann (1985), S. 114, 128, 113 und 127

¹⁰ vgl. Bachmann (1985), S. 128, 115 und 129

¹¹ vgl. Bachmann (1985), S. 115 und 129

¹² vgl. Bachmann (1985), S. 116 und 130

sein des „anderen Wirklichkeitsbereiches, der sich der Fixierung durch eine systematisierende Existentialphilosophie entzieht“ aber streitet sie nicht ab, sondern begreift vielmehr Heideggers Philosophie als Konkurrenz zur Kunst, die, ihrer Meinung nach, mehr Berechtigung dazu habe, mit „ihren vielfältigen Möglichkeiten“ dem „Mystischen“ Ausdruck zu verleihen.¹

Bachmanns Haltung gegenüber der Existentialontologie lässt sich offenbar sozusagen in eine ‚wissenschaftliche‘, dem Intellekt verpflichtete, und eine ‚private‘, die sich in ihren literarischen Schriften niederschlägt, trennen: So stellt die Autorin zum einen im Zuge ihrer Dissertation mehrere Forschungsmeinungen bezüglich Heideggers Umgang mit dem Wort „nichts/Nichts“ abwägend einander gegenüber, wobei sie eher den Ausführungen der Gegner des Seinsphilosophen zugeneigt scheint.² Wengleich die Autorin selbst scheinbar keine eindeutige Stellung in diesem Punkt bezieht, kommt sie dennoch zu dem oben bereits erwähnten Ergebnis: nämlich, dass Heidegger sich in ein Gebiet hineinwage, das ihm als Philosoph nicht offenstehe.³

In ihrem Weltbild, das sich aus ihrem literarischen Werk erschließen lässt, sind trotzdem deutlich Spuren des Heideggerschen Denkens und seiner Fürsprecher auszumachen. Bachmann scheint sich, wengleich sie deren Ausführungen in ihrer Dissertation nicht beipflichtet, an Rikkert beziehungsweise Steinbüchel, welche Heideggers Konzeption des ‚Nichts‘ das Wort reden, zu orientieren. In Anlehnung an die Wittgensteinsche Terminologie interpretieren beide Heideggers „Nichts“ als das „Andere der Welt“.⁴ Deutlicher artikuliert und deshalb für die Schriftstellerin vermutlich richtungsweisend, hebt der Seinsphilosoph im Gegensatz zu dem Positivisten hervor, dass, seiner Meinung nach, der Welt das „Nichts“ gegenübersteht: „Das Nichts ist die vollständige Verneinung der Allheit des Seienden“; wobei „die Allheit des Seienden“ zuvor gegeben sein muss, „um als solche schlechthin der Verneinung verfallen zu können, in der sich dann das Nichts selbst zu bekunden hätte“.⁵

Neu im Vergleich zum „Tractatus logico-philosophicus“ ist an dem seinsphilosophischen Denken, meiner Meinung nach, dass Heidegger expliziter als Wittgenstein betont, dass der Mensch nicht mit Hilfe seines Intellekts, sondern nur mittels seiner Emotionalität, und zwar genauer gesagt „in der Angst“, das „Nichts“ erahnen kann⁶: „Die Angst offenbart das Nichts“.⁷ Damit bekommt das ‚Nichts‘ eine für den Menschen bedrohliche Komponente, es erscheint gemäß Weber bei Heidegger im Gegensatz zum „Tractatus logico-philosophicus“ als „Abgrund“, der dem Individuum Furcht einflößt.⁸ Bewegt man sich darauf zu, bedeutet dies unweigerlich (Todes-)Gefahr.

¹ vgl. Bachmann (1985), S. 116 und 130

² vgl. Bachmann (1985), S. 5 ff.

³ vgl. Weber (1986), S. 42 und Bachmann (1985), S. 115 und 129

⁴ vgl. Weber (1986), S. 43

⁵ vgl. Heidegger (2003), S. 32

⁶ vgl. Weber (1986), S. 43 und 44 und Heidegger (2007), S. 34/35 und 36 ff.

⁷ vgl. Heidegger (2003), S. 35

⁸ vgl. Weber (1986), S. 44 und 79

Dementsprechend wird im „Dreißigsten Jahr“ der Ausbruchversuch aus dem ‚Alles‘ als Streben nach dem ‚Nichts‘ gewertet und deshalb als Normverletzung, auf die sogar die religiöse Kategorie der Sünde Anwendung zu finden scheint, beurteilt. Weil aber „hier, wo wir stehen, die Welt die schlechteste aller Welten“¹ ist, versuchen Bachmanns Figuren dagegen aufzubegehren, indem sie gegen die Grenzen ihrer Welt anrennen. Sie sind „Rebellen, die sich mit der Welt nicht abfinden können“ und Lust verspüren, „an der Verfassung zu rütteln“, um die „alte schimpfliche Ordnung“ einzureißen.² Allen Protagonisten des „Dreißigsten Jahres“ - bis auf ‚die Kinder‘ und Undine, die sich schon jenseits der Grenze befindet und deshalb selbst als ‚Grenzfall‘ verstanden werden kann - ist insofern ein anarchistischer Zug zu eigen, da sie den jeweiligen Istzustand des gesellschaftlichen Miteinanders einerseits für schlecht ansehen und andererseits nicht gewillt sind, sich damit abzufinden.³ Wenngleich die Hauptfiguren dieser Prosastücke eine „Lebenswende“ herbeiführen wollen, schafft es letztlich keine von ihnen, die menschlichen Konventionen hinter sich zu lassen.⁴ Vielmehr scheitern alle Protagonisten mit ihrem großen Vorhaben.⁵

Der Wunsch wird in uns wach, die Grenzen zu überschreiten, die uns gesetzt sind. Nicht um mich zu widerrufen, sondern um es deutlicher zu ergänzen, möchte ich sagen: Es ist auch mir gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, daß es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen. Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten. Daß wir es erzeugen, dieses Spannungsverhältnis, an dem wir wachsen, darauf meine ich kommt es an; daß wir uns orientieren an einem Ziel, das freilich, wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt.⁶

Obwohl Bachmann in dieser Passage aus ihrer sogenannten „Kriegsblindenrede“ nicht explizit Bezug auf den vorliegenden Band nimmt, sondern sich vielmehr über, ihrer Meinung nach, allgemeine, überindividuelle Neigungen äußert, kann der oben zitierte Auszug aus dem nämlichen Vortrag trotzdem Anwendung auf das „Dreißigste Jahr“ finden. Mit diesen wenigen Worten erhellt, meiner Ansicht nach, die Literatin nicht nur die Motive, welche den Verhaltensweisen ihrer Protagonisten zugrunde liegen, sondern erklärt auch, warum die von ihr erdachten Figuren des Sammelbandes scheitern (müssen).

Überdies ist der neben Wittgenstein und Heidegger maßgebliche prägende Einfluss eines Dritten herauszulesen: Robert Musils. Ebenso eindeutig wie bei den beiden philosophischen ‚Vätern‘ der Schriftstellerin lässt sich die Einflussnahme des österreichischen Autors auf Bachmann leicht nachvollziehen. So legen vor allem die entsprechenden theoretischen Schriften der Autorin von dieser Tatsache Zeugnis ab.

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 66

² vgl. Reich-Ranicki (1994), S. 79 und Bachmann (2005), S. 130

³ vgl. Nagy (2007), S. 255 ff.

⁴ vgl. Bondy (1994), S. 63

⁵ vgl. Bondy (1994), S. 63

⁶ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 247

Nach ihrer intensiven Beschäftigung mit dem „Mann ohne Eigenschaften“ verfasst die Schriftstellerin sowohl ein gleichnamiges Essay als auch eines mit dem Titel „Ins tausendjährige Reich“, worin sie sich vor allem mit dem Utopie-Konzept ihres Landmannes auseinandersetzt.¹ Wenngleich Musil zwischen der „Utopie des anderen Zustands beziehungsweise des tausendjährigen Reiches“ und der „Utopie der induktiven Gesinnung beziehungsweise des gegebenen sozialen Zustands“ unterscheidet, schlägt sich vorrangig im Denken und Schreiben der Autorin nieder.² Während im „Mann ohne Eigenschaften“ lediglich Liebe, in emphatischer Ausprägung, als niemals auf Dauer zu erreichender Wert begriffen wird, überträgt die Schriftstellerin, wie aus dem oben Zitierten hervorgeht, das darin implizierte Utopie-Konzept Musils auch auf andere Bereiche: Neben Liebe bezeichnet Bachmann dezidiert Freiheit als „reine Größe“.³

Obwohl sich die Literatin weder in ihren theoretischen Schriften noch in den mündlichen Äußerungen genauer mit den von ihr sogenannten ‚reinen Größen‘ befasst, kann auch Wahrheit und, wie bereits eingangs erwähnt, im weiteren Sinn Sprache, wenn sie als neues, positiv konnotiertes Kommunikationsmittel aufgefasst wird, zu dieser Kategorie gezählt werden. Gemeinsam ist Liebe, Freiheit und Wahrheit, dass ihnen „le soif d'absolu“ innewohnt; das heißt, sie zeitigen beim Individuum ein „schwermütiges Verlangen nach dem Absoluten“.⁴ Sie treiben den „Menschen an die Grenzen seiner Welt“⁵ und damit auf das ‚Nichts‘, den Abgrund, zu.

Beachtenswert erscheint, dass die genannten Werte in dreierlei Hinsicht charakterisiert werden: Sie sind das ‚Vollkommene, das Unmögliche und das Unerreichbare‘.⁶ Weber macht in diesem Zusammenhang auf die, seiner Meinung nach, feststellbaren Parallelen zur theologischen Analogielehre aufmerksam: die positive Vollkommenheit (via affirmationis beziehungsweise eminentiae), die prinzipielle Andersartigkeit gegenüber allen Möglichkeiten (via negationis) und die über das menschliche Denken in Widersprüchen hinausragende Unerreichbarkeit (via super-eminentiae).⁷ Aufgrund dieser Eigenschaften können die genannten Größen als göttliche aufgefasst werden. Denn sie sind auf Transzendenz ausgerichtet. In der Immanenz gelingt es lediglich, sie nur vorübergehend, wenn überhaupt in Besitz zu nehmen.⁸ Folglich sind sie als eine besondere Form von Ziel aufzufassen; als eines, welches hinter der Grenze aufgesteckt ist, das nur die Richtung vorgibt und deshalb eine Art Wegweiser für den Menschen darstellt.⁹

Wenngleich die ‚reinen Größen‘ auf den ersten Blick als ein positiv bewertetes Ziel aufgefasst werden können, darf nicht übersehen werden, dass Bachmann sie durchaus ambivalent beurteilt. Rein sind nämlich nicht nur die Werte als solche. Diesen ist darüber

¹ vgl. Weber (1986), S. 55

² vgl. Weber (1986), S. 55

³ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 247

⁴ vgl. Bondy (1994), S. 63

⁵ vgl. Weber (1986), S. 109

⁶ vgl. Weber (1986), S. 109

⁷ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 247 und Weber (1986), S. 98

⁸ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 247

⁹ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 98

hinaus eine reinigende Kraft zu eigen, welche demjenigen, der diese Größen anstrebt, entweder Schmerzen zufügt oder in Gefahr bringt. So hat die Liebe immer etwas Verbrennendes und erscheint als eine „fremde Übermacht, der Mensch ist ihr schutzlos ausgeliefert“.¹ Weil die Erkenntnis der existentiellen Wahrheit, dem Individuum schonungslos die eigene Situation vor Augen führt, wobei weder Selbsttäuschung noch Selbstbetrug möglich sind, versetzt sie den Menschen in einen „hellen, wehen Zustand, in dem der Schmerz furchtbar wird“.² Freiheit dagegen besitzt, wenn sie als „absolute“ aufgefasst wird, eine asoziale Komponente.³ Denn indem der Mensch mit den bestehenden (moralischen) Ordnungen bricht, besteht stets die Gefahr, ohne jegliche Ethik und Gewissen, gegen die Gesellschaft zu leben.⁴

Außerdem steht das Individuum nicht nur im Streben nach der absoluten Freiheit, sondern auch, wenn der Mensch sich der Liebe oder Wahrheit verschreibt, im Begriff, die ihm gesetzten Grenzen, meiner Ansicht nach, in zweifacher Hinsicht zu überschreiten.⁵ Er bewegt sich einerseits aus der Gesellschaft, insofern er einer Utopie in einem Maß folgt, das als normverletzend anzusehen ist. Verwendet jemand seine Energie aber derart intensiv darauf, sich seinem utopischen Ziel zu nähern, gerät er mitunter, wie Musil es nennt, in einen „anderen Zustand“.⁶ Ekstase, Epiphanieerlebnis, Augenblick der Gnade, Außersich-Sein, auratischer Zustand⁷ oder ‚unio mystica‘ sind nur andere Bezeichnungen für diesen Ausnahmezustand; eine menschliche Befindlichkeit, die, allerdings nur von kurzer Dauer, das Individuum völlig entrückt und als höchst mögliche irdische Glückserfahrung umschrieben werden kann. Ein Moment, in dem die Zeit scheinbar stillsteht und den Faust mit den Worten, Augenblick, „verweile doch! Du bist so schön!“, festhalten will.⁸

Wenngleich derartige Empfindungen für das jeweilige Individuum grenzenloses Glück bedeuten, entfremdet sich der Einzelne, indem ihm diese Erfahrung zu Teil wird, von der hochzivilisierten, rationalisierten Gemeinschaft, in der solche „Rauscherlebnisse“ als nicht tolerierbare Abweichungen verworfen werden.⁹ Somit wird eine anarchistische, separative Tendenz wirksam, welche generell mit den ‚reinen Größen‘ korreliert ist: Nicht nur dem Utopisten wird die ihn umgebende Gemeinschaft fremd, auch umgekehrt beginnt die Gesellschaft, das Individuum als Außenseiter in steigendem Maße abzulehnen. Insofern stellt der „Austritt aus der Gesellschaft“ keine befriedigende Lösung dar.¹⁰ Entsprechend orientiert sich Bachmann in der „Kriegsblindenrede“ wiederum an Musil, welcher statt einer Flucht aus der Welt die „Utopie der induktiven Gesinnung“ postuliert.¹¹ So empfiehlt die Literatin, „innerhalb der Grenzen“, lediglich den „Blick“ auf die utopischen Ziele zu richten und im „Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen“ ein „Spannungsverhältnis“

¹ vgl. Weber (1986), S. 104/105

² vgl. Weber (1986), S. 99

³ vgl. Weber (1986), S. 101

⁴ vgl. Weber (1986), S. 101

⁵ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 247

⁶ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 99

⁷ vgl. Nagy (2007), S. 256

⁸ vgl. Goethe (1986), S. 48

⁹ vgl. Schömel (1989), S. 32

¹⁰ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 247

¹¹ vgl. Weber (1986), S. 65

herzustellen, an dem wir wachsen können.¹ Denn zu erreichen sei zumindest, die Grenzen der Welt zu verschieben, nicht möglich sei dagegen, alles, „was die Sprache auszudrücken vermag - also die Tatsachen der Welt -“ zu verändern.²

Trotz dieser Einsicht, gemäß der Bachmann eigenen Sprachutopie, bemüht sich die Autorin im „Das dreißigste Jahr“ darum, in Worte zu fassen, was, ihrer von Wittgenstein übernommenen Ansicht nach, eigentlich nicht versprachlicht werden darf beziehungsweise kann. Zum einen sieht die Autorin ihre schriftstellerische Tätigkeit als eine der Moral verpflichtete, sittliche Aufgabe an, weil sie sich darüber hinaus aber das Wittgenstein eigene Gebot, über das ‚Mystische‘ zu schweigen, auferlegt, manövriert sie sich in eine geradezu paradox anmutende, scheinbar ausweglose Situation: So will sie als Schriftstellerin keine geringere Aufgabe erfüllen, als „Wahrheit“ zu enthüllen, mit Hilfe einer Sprache, die ihr unzulänglich erscheint.³ Gleichzeitig fühlt sie sich aber genötigt, zu schweigen, „um die Reinheit und Geheimnishaftigkeit der reinen Größen“ beziehungsweise des „Unaussprechlichen“ zu wahren.⁴

Was die Autorin auf literarischem Gebiet auszuführen gewillt scheint, ist ein Spagat, eine Gratwanderung, die Weber treffenderweise mit dem Oxymoron „beredtes Schweigen“ in Worte fasst.⁵ Denn die Autorin kämpft in einem Spannungsfeld, das sich zwischen einer erstrebenswerten, jedoch utopischen Sprache und der Aufforderung, über das Mystische zu schweigen, vor ihr auftut. Diese Bemühungen werden von der Kritik bei der Erstveröffentlichung des „Dreißigsten Jahres“ allerdings teilweise weder bemerkt noch entsprechend honoriert.

2.3. Rezensionen

Wenngleich Bienek den Erzählband nicht nur als „eine exorbitante Prosa, sondern auch als eine der reifsten Sprachleistungen in unserer Literatur“ zu würdigen weiß und am „Dreißigsten Jahr“ „keine schludrigen Sätze, keine flüchtigen Dialoge“ zu bemängeln hat, vielmehr „alles durchdacht, gestaltet, geformt“ vorfindet, handelt es sich bei diesem Standpunkt zu Zeiten der Erstpublikation der Sammlung eher um eine Einzelmeinung.⁶ Trotz der Tatsache, dass die Schriftstellerin für „Das dreißigste Jahr“ mit dem Literaturpreis des Verbands der Deutschen Kritiker geehrt wird, reagiert zwar nicht, wie bis vor kurzem zumeist in der Forschung behauptet, die überwiegende Zahl der Rezensenten auf den Band „cool to negative“⁷, allerdings werden die Erzählungen im Feuilleton „ambivalent aufgenommen“, das heißt „in die bis dahin einmütig positive Rezeption“ mischen sich nun zunehmend kritische Untertöne.⁸ Wenngleich sowohl unmittelbar nach dem Erscheinen der

¹ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 247

² vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 72

³ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 258 ff.

⁴ vgl. Weber (1986), S. 109

⁵ vgl. Weber (1986), S. 109

⁶ vgl. Bienek (1994), S. 67 und 69

⁷ vgl. Achberger (1995), S. 74

⁸ vgl. Albrecht/Göttsche (2005), S. 112 und Hotz (1990), S. 97-115 und Schardt (1994), S. 52-89

Sammlung als auch danach die positiven Bewertungen quantitativ deutlich überwiegen, darf nicht übersehen werden, dass sich die von Hotz sogenannten „Opinion Leaders‘ der Kritik“ - Blöcker, Bondy, Jens, Reich-Ranicki und der Rezensent des ‚Spiegel‘ - „zweispältig bis negativ“ äußern.¹

So ist für Jens „Das dreißigste Jahr“ „als Ganzes mißlungen. Auf sehr hohem Niveau, aber mißlungen.“² Ähnlicher Meinung ist Reich-Ranicki, wenn er die Sammlung als „typischen Erstling“ abqualifiziert, der „überraschend stilistische Entgleisungen“ aufweist.³ Dementsprechend will auch Wondraschek „große Qualitätsschwankungen, die bis hinunter zum lyrischen Kitsch reichen“ in dem Band ausmachen können.⁴ Delling dagegen hält die Prosastücke der Autorin zwar für einen neuen „Ton in der deutschen Literatur“ „ohne Parallele“, jedoch sind die einzelnen Geschichten aus seiner Sicht in keinem Fall „vorbildlich“.⁵ Ebenso ablehnend urteilt Blöcker über den Prosaband, indem er Ingeborg Bachmann generell den „Glauben an die sinngebende Kraft der Fabel“ abspricht, ohne den, seiner Meinung nach, kein Erzählen möglich ist.⁶

Wenngleich der Band als Gesamtheit betrachtet vorwiegend negativ bewertet wird, verhält es sich bei den sieben Stücken der Sammlung nicht zwangsläufig genauso. Mitunter beurteilen dieselben Wissenschaftler, welche dem Band als Ganzem schlechte Kritiken erteilen, einzelne Stücke durchaus positiv. Während „Jugend in einer österreichischen Stadt“, „Das dreißigste Jahr“, „Unter Mördern und Irren“, „Ein Schritt nach Gomorrha“, „Ein Wildermuth“ allerdings beinahe nur schlechte Kritiken erfahren oder aber in den entsprechenden wissenschaftlichen Äußerungen meist gar nicht explizit Erwähnung finden⁷, verhält es sich dagegen mit „Undine geht“ kontrovers. Begeistertes Lob, wie etwa von Jens, Bondy oder auch von Henze, welcher das letzte Stück der Sammlung als das „schönste, geglückteste Prosastück“ des Bandes erscheint, hält mit konsequenter Ablehnung die Waage.⁸ Auffälligerweise halten die meisten männlichen Kritiker - Jens stellt eine Ausnahme dar - gerade diejenigen Stücke des Bandes für die schwächsten, „in denen weibliche Figuren im Mittelpunkt stehen“: „Ein Schritt nach Gomorrha“ und vor allem „Undine geht“.⁹ Für Reich-Ranicki beispielsweise disqualifiziert sich „Undine geht“ allein deshalb, weil es sich hier eindeutig um ein „Poem, das mit Epik nichts gemein“ hat, handle.¹⁰ Und Hartlaub lehnt die beiden Erzählungen aus der Sicht weiblicher beziehungsweise weiblich konnotierter Protagonistinnen ab, da „das Bekenntnishafte oft peinlich, ja exhibitionistisch“ wirke, weil „hier nichts Typisches ausgesagt wird, was für jeden Menschen und die

¹ vgl. Hotz (1990), S. 101 und Eberhardt (2002), S. 169

² vgl. Jens (1994), S. 74/75

³ vgl. Reich-Ranicki (1994), S. 80

⁴ vgl. Wondraschek (1994), S. 88

⁵ vgl. Delling (1994), S. 52

⁶ vgl. Blöcker (1994), S. 76

⁷ vgl. Eberhardt (2002), S. 172

⁸ vgl. Jens (1994), S. 72 und Bondy (1994), S. 64 und Henze (1994), S. 70

⁹ vgl. Eberhardt (2002), S. 170

¹⁰ vgl. Reich-Ranicki (1994), S. 80

Ursituation des Daseins gelten könnte“, wenn Bachmann aus der „weiblichen Perspektive“ schildere.¹

Einigkeit demonstriert die Forschung lediglich in der Bewertung von „Alles“. Nicht nur sind ausnahmslos alle Wissenschaftler von der dritten Geschichte des „Dreißigsten Jahres“ eingenommen, vielmehr stellt sie darüber hinaus für die Mehrheit der Kritiker den gelungensten Part der Sammlung dar. Dementsprechend ist für Blöcker „Alles“ das „thematisch bedeutendste Stück“.² Hartung nennt es gar das „Herzstück der Sammlung“ und Bienek bezeichnet es als „beste Geschichte des Bandes“.³ Delling lobt es als „Weltliteratur“.⁴ Diesem Urteil stimmt Wolken, der „Alles“ als „Klassische Meistererzählung“ tituliert, ebenso zu wie auch Hartlaub, für den „Alles“ das „vollkommenste Stück“ ist.⁵ Weniger euphorisch äußert sich neben Bondy, die das Stück für einen großen Ansatz hält, Reich-Ranicki.⁶ Er räumt nach der Lektüre von „Alles“ lediglich ein, „weitere epische Versuche Ingeborg Bachmanns“ gespannt zu erwarten.⁷

Nichtsdestotrotz bescheinigt Derselbe der Schriftstellerin des „Dreißigsten Jahres“ „vornehmlich lyrisches Talent“.⁸ Ähnlich empfinde laut Bartsch eine ganze Generation von Rezipienten.⁹ Denjenigen, welche die Autorin in den 1950er Jahren bereits als Dichterin kennen- und schätzen gelernt haben, gelinge es kaum, den Wechsel des Genres mitzuvollziehen.¹⁰ Geradezu gehässige Kommentare, wie beispielsweise von Blöcker, muss sich die Schriftstellerin nach der Publikation des „Dreißigsten Jahres“ gefallen lassen:

Nach Gottfried Benn steht es einem Lyriker wohl an, von Zeit zu Zeit die Neuorientierung am nichtlyrischen Ich zu wagen (...) Das hat Ingeborg Bachmann, wie es ihr gutes Recht ist, getan. Aber war es notwendig, uns und das heißt: eine mit gutem Grund noch verehrungsbereite literarische Öffentlichkeit daran teilnehmen zu lassen?¹¹

Blöcker spricht hier nicht nur für sich selbst, vielmehr scheint er mit seiner Äußerung die Gefühlslage einer großen Anzahl von Rezensenten in Worte gefasst zu haben: So werden die Gedichte der Schriftstellerin im Allgemeinen weiterhin ungemindert hoch geschätzt, die neu publizierte Prosa allerdings wird an der vorangegangenen Lyrik gemessen, wobei vor allem die ältere Leserschaft stark dazu neigt, nicht nur den lyrischen Arbeiten den Vorzug gegenüber dem „Dreißigsten Jahr“ zu geben, sondern darüber hinaus dieses schlichtweg abzulehnen.

Hinzu kommt das Phänomen, welches Bartsch als einen zum erstaunlichen Erfolg Bachmanns beitragenden „textexternen Faktor“ bezeichnet: Mit der Veröffentlichung des näm-

¹ vgl. Hartlaub (1994), S. 65

² vgl. Blöcker (1994), S. 77

³ vgl. Hartung (1989), S. 56/57 und Bienek (1989), S. 63

⁴ vgl. Delling (1994), S. 52

⁵ vgl. Wolken (1994), S. 55 und Hartlaub (1994), S. 65

⁶ vgl. Bondy (1994), S. 64

⁷ vgl. Reich-Ranicki (1994), S. 81

⁸ vgl. Reich-Ranicki (1994), S. 79

⁹ vgl. Bartsch (1988), S. VII

¹⁰ vgl. Bartsch (1988), S. VII

¹¹ vgl. Blöcker (1971), S. 398

lichen Prosabandes beginnt die Persönlichkeit der Schriftstellerin und die Art ihres öffentlichen Auftretens in einem kaum vergleichbaren Maß das Rezeptionsverhalten der Leserschaft, entweder positiv oder negativ, zu beeinflussen.¹ Dementsprechend polarisierend erscheint das (nichtlyrische) Werk Bachmanns.² Ebenso viele Huldigungskritiken erscheinen neben Schmähungen, denen allerdings eines gemeinsam ist, die „Gebärde der Annäherung, die über das Werk hinaus nach der Person greift, nach der Frau“.³ Wie bei keinem anderen Literaturschaffenden verfährt die Öffentlichkeit zwiespältig mit Ingeborg Bachmann: Obwohl man ihr Werk bereits sehr bald zu den Klassikern der deutschsprachigen Literatur zählt, ist ihr Publikum unverhältnismäßig stark an jedem Detail ihres Lebens interessiert, beinahe mehr als an ihrem literarischen Schaffen.⁴ Sehr früh in ihrer schriftstellerischen Karriere vermischt sich das Private mit dem Öffentlichen, wird vor allem das erzählerische Werk nie getrennt von dem Bild ihrer Persönlichkeit, das sich die Leserschaft von ihr gemacht hat, beurteilt.⁵

So war und ist die Diskussion über das literarische Werk der Autorin nie frei von (an dieser Stelle deplazierten) Emotionen, welche, mitunter unbewusst für den jeweiligen Kritiker, in dessen literarisches Urteil einfließen und sich damit negativ auf den wissenschaftlichen Anspruch der Vorurteilsfreiheit auswirken.⁶ Exemplarisch können Neumanns „Gründe einer Befangenheit“ gegenüber Bachmanns erzählerischem Werk stellvertretend für die Befindlichkeit vieler anderer Rezensenten herangezogen werden. Dieser bekennt unumwunden seine eigene Mangelhaftigkeit, indem er zugibt, vor allem die Prosa der Autorin nicht objektiv beurteilen zu können.⁷ Vielmehr überlagere, wie er es nennt, die „personale Botschaft des Werkes“ den eigentlichen Text: „die Weiblichkeit der Dichterin und ihr Sterben“ beeinflusse seine Beziehung zu ihrem erzählerischen Schaffen auf eine für ihn kaum zu kontrollierende Weise.⁸

Während Neumann ehrlich seine persönlichen Hemmnisse, die generell einer unbefangenen Bewertung von Bachmanns nichtlyrischen Arbeiten entgegenstehen, als solche offen reflektiert - entsprechende Schmähungen und Angriffe waren natürlich der Lohn seiner Offenheit, obwohl er mit Sicherheit lediglich in Worte fasst, womit mehrere Forscher zu kämpfen haben - benennt die Kritik vordergründig meist anderes als defizitär am „Dreißigsten Jahr“.⁹ Gemäß Achberger halten bei der Erstveröffentlichung die meisten Rezensenten die Geschichten der Sammlung für allzu „pessimistic, untimely, and unrealistic“.¹⁰ Als weltfremdes, „typisch weibliches Zeugnis übertriebener, ja sogar krank-

¹ vgl. Bartsch (1988), S. 2

² vgl. Koschel und Weidebaum (1989), S. 2

³ vgl. Koschel und Weidebaum (1989), S. 2

⁴ vgl. Bartsch (1988), S. VII

⁵ vgl. Bartsch (1983), S. 85

⁶ vgl. Bartsch (1988), S. 2

⁷ vgl. Neumann (1978), S. 1130

⁸ vgl. Neumann (1978), S. 1130

⁹ vgl. Bartsch (1983), S. 85

¹⁰ vgl. Achberger (1995), S. 74

hafter Innerlichkeit“ wird häufig generell das Prosawerk, darunter im Speziellen das „Todesarten“-Projekt, von der Kritik verurteilt.¹

Erst im Zusammenhang mit den gemäß Schulz „sich verändernden sozio-politisch engagierten Strömungen“, insbesondere mit der sich in Deutschland neu formierenden Frauen- und Lesbenbewegung, wird seit 1971 langsam ein allgemeines Umdenken der Kritik in der Beurteilung nicht nur des „Dreißigsten Jahres“, sondern des gesamten prosaischen Schaffens der Schriftstellerin angestoßen.² Untersuchungsgegenstand dieser feministisch-literaturwissenschaftlichen Studien ist ausschließlich „Frauenliteratur“, worunter die Summe aller von Frauen geschriebenen Texte zu verstehen ist.³ Geradezu prädestiniert für derartige Analysen ist Bachmanns erzählerisches Werk, da die Autorin innerliterarisch auf einzigartige Weise die gleichen Fragestellungen und Problemkonstellationen, mit denen die feministische Literaturwissenschaft von außen an die schriftstellerischen Werke herantritt, thematisiert. Wenngleich es diesem Wissenschaftszweig laut Ewering neben dem Feststellen einer spezifischen „Weiblichkeit“ in der Schreibpraxis vorrangig um die Betrachtung der literarischen Frauenbilder im Vergleich zur tatsächlichen Realität geht, befasst sich Bachmann sowohl aus der Perspektive der Frau als auch aus der des Mannes - im „Dreißigsten Jahr“ sogar scheinbar gänzlich unparteiisch, aus der Sicht eines Wasserwesens - mit der Darstellung der Geschlechterrollen.⁴ Der hier zu untersuchende Erzählband befindet sich damit für Bartsch „im Vorfeld jener Frauenliteratur der 70er Jahre, die das Verhältnis der Geschlechter zueinander aus weiblicher Perspektive problematisiert, sich auf die Suche nach einem neuen Selbstverständnis der Frau und nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten begeben hat“⁵ und ist damit, was der Kritik bei der Erstveröffentlichung negativ auffiel, im positiven Wortsinn ‚unzeitgemäß‘, weil seiner Zeit voraus. Beinahe mutet es an, als habe Ingeborg Bachmann mit Vorwürfen des Unrealistischen und Unzeitgemäßen von Seiten der Kritiker nicht nur gerechnet, sondern diese auch aus überlegener Position heraus zerstreuen wollen, wenn sie im Zuge ihrer Frankfurter Vorlesungen folgendermaßen formuliert:

Daß Dichten außerhalb der geschichtlichen Situation stattfindet, wird heute wohl niemand mehr glauben - daß es auch nur einen Dichter gibt, dessen Ausgangsposition nicht von den Zeitgegebenheiten bestimmt wäre. Gelingen kann ihm, im glücklichsten Fall zweierlei: zu repräsentieren, seine Zeit zu repräsentieren, und etwas zu präsentieren, für das die Zeit noch nicht gekommen ist.⁶

Zunehmend mehr Lob als Schmähungen erfährt Ingeborg Bachmanns Prosa etwa seit den 1980er Jahren.⁷ Im Zuge einer Art von „Paradigmenwechsel bei der Bewertung und Klassifizierung weiblicher Autoren und ihrer künstlerischen Produktivität“ wird nicht nur vorrangig das nichtlyrische Schaffen der Künstlerin aufgewertet, vielmehr steigt Bachmann

¹ vgl. Morrien (1996), S. 85

² vgl. Schulz (1979), S. 5 und Ewering (1992), S. 20

³ vgl. Ewering (1992), S. 7

⁴ vgl. Ewering (1992), S. 7

⁵ vgl. Bartsch (1983), S. 86

⁶ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 266/267

⁷ vgl. Morrien, (1996), S. 84/85

selbst zur „Leitfigur“ einer feministischen Literaturwissenschaft auf, welche vor allem das Spätwerk der Autorin als Darstellung und Kritik der „destruktiven Auswirkungen der patriarchalischen Kultur beziehungsweise des phallischen Diskurses auf weibliche Identitätsbildung, Subjektkonstituierung und Sprache“ ansieht.¹ Wenngleich die Betrachtung aus feministischer Perspektive sich generell als gewinnbringend für die literarischen Arbeiten der Schriftstellerin erwiesen hat, gilt es den Fehler zu vermeiden, Ingeborg Bachmann als (kämpferische) Feministin aufzufassen oder umgekehrt, wie Neumann dies stellvertretend für viele andere tut, ihr „Männerhass“ zu unterstellen.² Die Position, welche die Autorin in Bezug auf die Geschlechter einnimmt, das heißt, wie sich die Beziehungen zwischen Männern und Frauen aus Bachmanns Perspektive darstellen, ist nicht nur sehr differenziert, sondern besitzt beinahe ‚überzeitliche‘ Gültigkeit in unserem patriarchalisch geprägtem Kulturraum, weshalb es sich zweifelsohne lohnt, das Verhältnis der Geschlechter im „Dreißigsten Jahr“ genauer zu betrachten.

2.4. „Alles“

2.4.1. Allgemeines

Das dritte Stück des „Dreißigsten Jahres“ ist im Wesentlichen eine Geschichte über Empfindungen.³ Hier kommt ausschließlich ein namenloser, männlicher Ich-Erzähler, der genau wie seine Frau zum Zeitpunkt des Geschehens in seinem dreißigsten Jahr steht, zu Wort, wobei er seine wechselvolle Beziehung zu seinem Kind zu versprachlichen versucht. Trotz gelegentlicher Vorgriffe und Rückblenden kann man den Text dennoch als linear verlaufend bezeichnen.⁴ Am Anfang berichtet jener Vater genauso wie im Schlusspassus knapp über den als real gesetzten gegenwärtigen Zustand, während er im Hauptteil der Geschichte aus der Retrospektive das kurze Leben seines Sohnes reflektiert. Im Mittelpunkt der monologischen Darstellung des Vaters steht nicht die Schilderung der äußeren Vorgänge, die ständig unterbrochen wird, sondern vielmehr die veränderliche Gefühlslage des Ich-Erzählers bezüglich seines Sohnes. „Alles, was geschah“, fasst dieser zusammen, „handelt nicht etwa von mir oder Hanna oder Fipps, sondern von Vater und Sohn, einer Schuld und einem Tod“.⁵ Dieser Selbstanklage des Mannes entsprechend soll im Anschluss vorrangig das Verhältnis des Vaters zu seinem Kind genauer untersucht werden.

¹ vgl. Morrien (1996), S. 85

² vgl. Neumann (1978), S. 1130

³ vgl. Wolf (1989), S. 102

⁴ vgl. Engel (1993), S. 35

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 76

2.4.2. Vor der Niederkunft

Der Chronologie folgend lässt der Vater seinen Bericht mit der Schwangerschaft seiner Lebensgefährtin beginnen. Schon vor der Geburt des Kindes beobachtet der Erzähler Veränderungen an sich selbst. Er spricht davon, dass er „bewegt war, weil sich etwas vorbereitete, das neu war und von uns kam, und weil mir die Welt zuzunehmen schien“.¹

Bereits sehr früh wird der Mann also gewahr, dass er ‚bewegt‘ ist, dass er sozusagen aus der (Ruhe-)Stellung, welche er bisher inne gehabt hat, geholt wird und in Bewegung versetzt wird. Auch wenn der Formulierung des Erzählers an dieser Stelle des Textes eher eine positive Bedeutung innewohnt, gewinnt, was im Folgenden anhand der entsprechenden Passagen belegt werden wird, im Verlauf des Geschehens die negative Konnotation, die hier leicht übersehen werden kann, die Oberhand. Dennoch kann der oben zitierte Satz dahingehend interpretiert werden, dass das werdende Leben den Vater aus dem Gleichgewicht bringt, ihn innerlich in Aufruhr versetzt.

Gleichzeitig betont der Mann, dass er nie gekannte „Augenblicke der Abwesenheit“ erlebe, sogar bei der Arbeit, wo er genug zu tun habe. So reflektiert er, dass er selbst in Momenten, wo er sich gerade vollkommen konzentriert fühle, „plötzlich in diesen Zustand“ entrücke, „in dem ich mich nur dem Kind zuwandte, diesem unbekanntem, schemenhaften Wesen, und ihm entgegenging mit all meinen Gedanken bis in den warmen lichtlosen Leib, in dem es gefangen lag“.²

Was der Erzähler hier beschreibt, ist, meiner Meinung nach, nichts anderes als ein Epiphanieerlebnis. Allein die Verwendung des Verbs ‚entrücken‘ lässt darauf schließen: Der Vater gerät, wie er es darstellt, ohne sein Zutun, angesichts der nahenden Niederkunft seiner Frau in einen ‚anderen Zustand‘.³ Da ihm Derartiges sogar bei der Arbeit widerfährt, wenn sein Kopf mit gänzlich anderen Dingen beschäftigt ist, besitzt anscheinend das Ungeborene eine außerordentlich vereinnahmende Wirkung auf den Mann.

Nicht nur als ‚normal‘, sogar als wünschenswert kann ein heutiger Leser mit einiger Berechtigung die geschilderten Emotionen des Ich-Erzählers einstufen. Sieht es doch so aus, als hätte der Mann schon während der Schwangerschaft seiner Gattin eine geradezu intensiv zu nennende, empathische Beziehung zu seinem im Mutterleib heranwachsenden Kind geknüpft. Schließlich wendet er sich beinahe meditativ dem Kind zu, ist ihm, auf geistiger Ebene, so nahe als irgend möglich, und fühlt sich praktisch bis in den Körper der Mutter ein. Allerdings muss, meiner Ansicht nach, beachtet werden, dass der Mann diese im Sinne Wittgensteins ‚mystischen Momente‘ nicht aus freien Stücken anstrebt, sondern dass sein Geist, auch wenn der Text hier keine Wertung vornimmt, ohne aktives Zutun in derartige Sphären entführt wird. Insofern scheint das Kind schon vor seiner Geburt über eine mysteriöse Macht bezüglich seines Vaters zu verfügen, die diesen dazu bringt, seinen Geist dem Sohn vollkommen zuzuwenden.

Während weder diese besondere Bindung noch die ekstatischen Zustände, welche daraus erwachsen, dem Ich-Erzähler negativ aufstoßen, empfindet der werdende Vater jedoch den

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 61

² vgl. Bachmann (2005), S. 61

³ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 99

Leib seiner Frau nicht als Ort der absoluten Geborgenheit und Sicherheit. Vielmehr titulierte er das Körperinnere zwar als „warm“, aber signifikanterweise auch erstens als „lichtlos“ und darüber hinaus als Platz, an dem das Kind „gefangen“ ist, (noch) nicht heraus kann.¹ Genauso wie an sich weiter hinten im Text befindenden Stellen tritt hier die körper- und letztlich auch sexualfeindliche Einstellung des Vaters zu Tage, welche wiederum aus dessen Denkweise erklärt werden kann.

Der Ich-Erzähler präsentiert sich, was sich im Lauf seiner Schilderungen immer deutlicher herauskristallisiert, als Rationalist. Als solchem wird ihm anscheinend die sogenannte „Dialektik der Aufklärung“ zum Verhängnis.² Denn alle Bereiche, die sich der Vernunft entziehen, die nicht von ihr beherrscht, abgespalten, vernichtet oder zumindest ignoriert werden können, werden negativ bewertet, weil sie dem vernunftgeleiteten Individuum Angst einflößen.³ Nicht zufällig bezeichnet der Mann den Körper von Hanna als ‚lichtlos‘: mit einem Adjektiv, das ohne Zweifel auf den aufklärerischen Diskurs verweist. Das Kind verweilt aus der Perspektive des Vaters an einem Ort, der sich für ihn vorrangig dadurch auszeichnet, dass er ‚lichtlos‘, das heißt sozusagen ‚ohne das Licht der Aufklärung‘ ist. Der Bauch der Frau oder genauer die Vorgänge im Körper gehören vielmehr, weil sie sich dem menschlichen Willen und damit letztlich auch der Vernunft entziehen, zu dem Komplex, welcher der Rationalität konträr entgegensteht und deshalb als das „Andere der Vernunft“ bezeichnet wird.⁴ Dementsprechend nimmt er nicht nur dezidiert den Körper von Hanna negativ als ein trennendes Moment wahr, das der Annäherung, der Berührung von Vater und Kind im Weg steht, sondern empfindet damit im Grunde auch die Person der Mutter als störendes Element zwischen sich und seinem ungeborenen Kind. Während für gewöhnlich die Sorge eines werdenden Vaters in erster Linie der schwangeren Frau gilt - schließlich hängt die Gesundheit des heranwachsenden Fötus untrennbar und direkt vom Wohlergehen der Mutter ab -, scheint dem Ich-Erzähler diese überlebenswichtige Bindung zwischen dem Kind und seiner Mutter entweder nicht bewusst oder von ihm nicht gewollt zu sein: Denn er denkt vornehmlich an das Baby, nicht etwa an Mutter und Kind.

Dass er beginnt, sich von seiner Frau abzuwenden, sie als störend zu empfinden, scheint allerdings dem Mann auch aus der Retrospektive zumindest nicht in vollem Maße bewusst zu werden. Er vermittelt auf jeden Fall den Eindruck, als stünde ihm das Ungeborene, das er nicht einmal sehen kann, näher als Hanna. Der Vater stellt damit eine Ausnahme von der Regel dar. Fast allen Vätern gelingt es erst - früher noch mehr als heutzutage - ein Verhältnis zu ihrem Kind aufzubauen, wenn sie es erblicken, anfassen und spüren können. Da der mütterliche Körper dies aber seiner Meinung nach verunmöglicht - was als Indiz für seine Körperfeindlichkeit gewertet werden kann - , ist der Erzähler lediglich in der Lage, sich seinem Sohn auf geistiger Ebene zu nähern. Trotzdem steht er seinem im Mutterleib heranwachsenden Kind so nah, wie es ihm später, zu dessen Lebzeiten, nie mehr gelingen wird. Darüber hinaus scheint der Vater, wenn auch nur kurz, zu glauben, aus freien Stücken auf seinen Sohn zuzugehen und ihm ausschließlich positiv gesinnt zu sein.

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 61

² vgl. Kanz (1999), S. 118

³ vgl. Kanz (1999), S. 121

⁴ vgl. Kanz (1999), S. 141

Allerdings noch bevor das Kind das Licht der Welt erblickt, wandelt sich die Einstellung des Mannes gegenüber seinem Sohn wesentlich. Er berichtet, dass sich „alles“ wegen des Kindes, auf das er warte, verändert habe.¹ So bewirkt die nahende Niederkunft Hannas zunächst, dass sich das Paar auf sich besinnt und sich ins Private zurückzieht: Statt auszugehen und Freunde zu treffen, schaffen sie einen größeren, besser eingerichteten Wohnraum für sich und ihr Kind.²

Obwohl der Mann und seine Frau einiges in die Wege leiten, um ihre Bindung zu intensivieren, auf Dauer anzulegen - sie heiraten auch -, entwickelt sich ihr Verhältnis zueinander in die entgegengesetzte Richtung: Wenngleich der Erzähler nur beiläufig zu erwähnen scheint, dass Hanna ihn „missverstanden“, ihm vorwirft, bei den Einkäufen für das Kind „nicht bei der Sache“ zu sein, dokumentieren diese Äußerungen des Vaters deutlich die weiter fortschreitende Entfremdung der Ehepartner.³ Während, wie oben dargestellt, zunächst lediglich der Ich-Erzähler beginnt, sich von seiner Gattin zu entfernen, weil er sie als Hindernis zwischen sich und dem Ungeborenen anzusehen anfängt, machen die darauf folgenden Schilderungen des Vaters deutlich, dass sich noch während der Schwangerschaft sowohl der Mann als auch die Frau weiter auseinander entwickeln.

Denn das herannahende Ereignis zeitigt bei den Ehepartnern nicht die gleichen, sondern gänzlich unterschiedliche Empfindungen, weshalb sie nicht (mehr) gemeinsam handeln, sondern voneinander verschieden (re-)agieren. So möchte Hanna zwar alle in ihren Augen notwendigen Anschaffungen für das Baby erledigen, ihr Mann jedoch ist nicht in der Lage, seiner Frau die von ihr gewünschten, hilfreichen Ratschläge zu geben.⁴ Hanna interpretiert das Gebaren des Erzählers als Desinteresse an der Sache, worüber sie verärgert ist. „Ich weiß wirklich nicht. Ganz wie du willst. Doch, ich höre“, versucht der Mann seine Gattin zu beschwichtigen, als diese seine Meinung erbittet.⁵ Während die Ehefrau bemüht ist, ihren Mann miteinzubeziehen, bestrebt scheint, nicht allein, sondern gemeinsam darüber zu entscheiden, welche Dinge für das Kind angeschafft werden sollen, kann beziehungsweise will der Erzähler sich nicht mit derartig profanen Dingen auseinandersetzen.

Im Gegensatz zu seiner Frau, die ihre Energie den realen zukünftigen Bedürfnissen des Kindes entsprechend kanalisiert, wirkt der Mann gehemmt, es ihr gleichzutun. Vermutlich handelt es sich bei dieser Situation um eine von den Gelegenheiten, bei welcher der Vater erneut in einen ‚ekstatischen Zustand‘ gerät. Während solcher Augenblicke der Abwesenheit entrückt der Ich-Erzähler der Gegenwart, nimmt seine Umwelt nicht mehr wahr und entfernt sich somit auch von seiner Frau, die ihn kaum mehr erreichen kann. Gleichzeitig gelingt es Hanna nicht (mehr), das Verhalten ihres Mannes richtig zu deuten. Sie kann nicht in ihn hineinsehen, er wird ihr fremd.

Klarheit beziehungsweise Verständnis kann aber auch auf sprachlicher Ebene nicht herbeigeführt werden. Obschon der Ich-Erzähler sich in seinen monologischen Schilderungen durchaus eloquent präsentiert, weiß er sich bei seiner Frau - er ist auch seinem Sohn oder

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 62

² vgl. Bachmann (2005), S. 62

³ vgl. Bachmann (2005), S. 62

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 62

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 62

seiner Freundin gegenüber noch viel weniger dialogfähig -, verbal anscheinend nicht zu helfen, schafft er es nicht, die zwischen sich und seiner Frau entstandene Kluft wieder zu schließen. Selbst der ziemlich große zeitliche Abstand, der das Geschehen von seinem Bericht trennt, ist für ihn nicht förderlich, seine damaligen Gefühle adäquat verbalisieren zu können: „Wie soll ich bloß ausdrücken, was in mir vorging?“, kommentiert er seine Erinnerungen überfordert.¹

Tatsächlich zeitigt das werdende Leben im Bauch seiner Frau bei dem Mann eine innere Wandlung. Verantwortlich dafür macht der Vater explizit das ungeborene Kind. Er betont, dass sich „des Kindes wegen“ für ihn „alles“ verändert habe.² Auffällig an dieser Aussage ist, meiner Meinung nach, dass der Mann sich selbst in einer eher passiven Rolle sieht. Ähnlich wie seine Ausführungen über sein Entrücken in den ‚anderen Zustand‘ - er wird in keinster Weise tätig, um in diese Sphären vorzudringen, noch scheint er es verhindern zu können, dass ihm Derartiges widerfährt - klingen seine Schilderungen über die Veränderungen, welche aus seiner Sicht die herannahende Geburt hervorruft. Die Perspektive, unter welcher der Mann das Geschehen betrachtet, ist signifikant: Nicht er selbst ist es, der ein Anderer wird, sondern ‚alles‘ andere wandelt sich; was bedeutet, dass sein Blickwinkel bezüglich ‚allem‘ anders wird.

Bereits das ungeborene Leben ist in der Lage, sein Bild der Welt aus den Angeln zu heben. So wirkt die bevorstehende Niederkunft seiner Frau sozusagen bewusstseinsweiternd auf seinen Geist, sie vermehrt seine Denkmöglichkeiten, denn er stößt in geistige Dimensionen vor, die ihm bisher nicht nur unbekannt gewesen zu sein scheinen, sondern die er selbst, zumindest rückblickend, als gefährlich einstuft. Die unten angeführte Textstelle knüpft an das weiter oben interpretierte Zitat an: Wenn die näherrückende Geburt den werdenden Vater zunächst aus der Ruhe in Bewegung setzt, so veranlasst sie wenig später den Mann, dass sein Geist einen bestimmten Weg verfolgt. So scheint ihn das Ungeborene dazu zu bringen, sich nicht realiter, sondern gedanklich in eine, von ihm als solche auch erkannte Gefahrenzone zu begeben. Bleibt der Vater auf diesem von ihm eingeschlagenen Weg, was er schon hier bejahend vorwegnimmt, bewegt er sich auf eine Grenze zu, die nicht überschritten werden darf. Anscheinend ist sich der Ich-Erzähler zum Zeitpunkt der Handlung wenigstens nicht im vollem Umfang darüber im Klaren, sich in einer Gefahrenzone zu befinden, da er, ungerührt, ohne Gespür, Warnungen ignorierend, weiter in dieselbe Richtung schreitet: „Ich kam auf Gedanken, unvermutet, wie man auf Minen kommt, von solcher Sprengkraft, daß ich hätte zurückschrecken müssen, aber ich ging weiter, ohne Sinn für die Gefahr“, weiß der Ich-Erzähler zu berichten.³

Aus der Retrospektive wertet der Ich-Erzähler sein eigenes Verhalten als leichtfertig, vielleicht unreif und erklärt es zugleich schon an dieser Stelle des Textes zu einer Normverletzung, welche aber weder zu diesem Zeitpunkt tatsächlich stattfindet noch explizit verbalisiert wird. Fest steht allerdings, dass der Mann, nach eigener Aussage, mit seinen

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 62

² vgl. Bachmann (2005), S. 62

³ vgl. Bachmann (2005), S. 62

Überlegungen bereits den Bereich des gesellschaftlich normierten, geduldeten Denkens verlassen hat. Er tangiert gedanklich einen Komplex, den seine kulturelle Gemeinschaft mit einem Tabu belegt zu haben scheint, weil er von ihr als normverletzend angesehen wird. Die nicht zu überschreitende Grenze, der er sich hier jedoch nur annähert, ist unsichtbarer Natur. Sie ist lediglich imaginiert, existiert nur in seiner Vorstellung. Allerdings handelt es sich nicht um eine Grenze, die nur im Kopf des Ich-Erzählers existent ist, sondern vielmehr um eine überindividuelle, die sich aus der Ethik, der (damaligen) gesellschaftlichen Konventionen konstatiert. Der Vater darf also nicht denken, was ihm seine Kultur verwehrt. Zum Zeitpunkt des tatsächlichen Geschehens begibt sich der Mann aber ungeniert in diese gefährliche Zone hinein, weil diese ihm entweder nicht als solche bewusst ist oder bei ihm zumindest keine Furcht auslöst.

Im Gegensatz zu seiner Ehefrau, die praktisch handelnd tätig wird, um dem Familienzuwachs ein Nest zu bereiten, zieht sich der Mann also zurück und gibt sich seinen Überlegungen hin. Zunächst beginnt er, sich damit auseinanderzusetzen, wie seine zukünftige Rolle als Vater aussehen wird. Allmählich wird ihm das Ausmaß seiner Verantwortung gegenüber einem Kind bewusst. Nach den passenden Worten ringend vergleicht er sich mit „einem Wilden, der plötzlich aufgeklärt wird, daß die Welt, in der er sich bewegt, zwischen Feuerstätte und Lager, zwischen Sonnenaufgang und Sonnenuntergang, zwischen Jagd und Mahlzeit, auch die Welt ist, die Jahrmillionen alt ist und vergehen wird, die einen nichtigen Platz unter vielen Sonnensystemen hat, die sich mit großer Geschwindigkeit um sich selbst und zugleich um die Sonne dreht“.¹

Er empfindet sich anscheinend nicht länger als autonome Persönlichkeit, die mehr oder minder selbstbestimmt lebt, sondern wird gewahr, dass er in vielerlei Hinsicht eingebunden, nämlich ein „gesellschaftlich determiniertes Produkt“ ist.² Er sieht sich „mit einemmal in anderen Zusammenhängen“, nimmt sich selbst nun als Teil eines Ganzen wahr und verändert, mit dieser Erkenntnis einhergehend, seinen Blickwinkel auf die Stellung seiner eigenen Person.³

Angesichts der bevorstehenden Geburt seines Kindes vergegenwärtigt der Vater, dass auch er einst an die Reihe kam mit seinem Leben, genau wie alle vor ihm.⁴ Ausgehend von diesem Gedanken erinnert er die ganze biblische Abstammungskette. Er „probierte ein paarmal, diesen Prozeß durchzudenken, nicht nur nach vorn, sondern auch nach hinten, bis zu Adam und Eva, von denen wir wohl wohl kaum abstammen, oder bis zu den Hominiden, von denen wir vielleicht herkommen“.⁵ Anders als seine Frau empfindet der Vater die Vorstellung von einer scheinbar endlosen Ahnenreihe nicht als beruhigend, schließlich lässt sie sich nicht einmal bis zu ihrem Ursprung zurückverfolgen, sondern verliert sich im „Dunkel“;⁶ mit Rationalität lässt sie sich nicht lückenlos rekonstruieren.

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 62

² vgl. Pilipp (2001), S. 59

³ vgl. Bachmann (2005), S. 62

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 62

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 63

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 63

Im Gegensatz zu seiner Gattin, die gern ihrer Abstammung gedenkt und ihr Schicksal als Teil der sich fortpflanzenden Menschheit sieht, will der Erzähler sich nicht damit zufrieden geben, die Sehnsucht des Lebens nach sich selbst zu erfüllen. Er stellt vielmehr die alte Frage nach dem Sinn des Lebens und zwar jedes einzelnen Lebens, „fragt, wozu jeder einmal an der Reihe war“ und weiß deshalb „mit der Kette nicht ein und aus und mit all den Zeugungen nichts anzufangen, mit den ersten und letzten Leben nichts“.¹ Für den Vater stellt diese Ahnenreihe vielmehr einen sinnlosen Kreislauf, eine „Manifestation der Sinn-Losigkeit der Welt“, dar, denn er findet sich „zurückgeworfen auf eine Endlichkeit und Nichtigkeit“.² Statt eine Antwort zu geben, scheint die Bibel die „Selbstfortzeugung“ als einzigen Zweck allen Daseins auszuweisen.³ Da aber laut Wittgenstein der Sinn des Lebens weder in der Welt selbst liegt noch verstandesmäßig ergründbar ist,⁴ kann auch der Vater mit seiner rationalen Denkweise zu keinem sinnvollen Ergebnis kommen. Er erlebt sich, wie der Positivist formuliert, angesichts der Frage nach dem Sinn des Seins auf sich selbst zurückgeworfen.⁵ So bleibt ihm der Zweck des Daseins ein Rätsel. Er behilft sich damit, das Leben als (sinnfreies) „Spiel“ und die Menschen als „Spieler“ zu begreifen.⁶ Während sich die gesamte Menschheit, aus der Sicht des Vaters, „vertrauensvoll“ vermehrt, mangelt es demselben an dieser Eigenschaft. So reflektiert der Erzähler, dass die herannahende Geburt bei ihm Angst auslöst: „Jetzt zittere ich schon bei dem Gedanken“.⁷ Furcht empfindet der Mann, meiner Ansicht nach, nicht nur vor der auf ihn zukommenden großen Verantwortung dem Kind gegenüber, vielmehr scheint er Angst vor dem ‚Spiel‘, dem Kreislauf des Lebens, in den er sich begeben hat, zu haben. In Anlehnung an Heideggers Angstanalyse, entwickelt er vor dem „In-der-Welt-sein“ Furcht.⁸ Anhand der fortschreitenden Ahnenreihe, die für ihn ohne Sinn bleibt, zeigt sich dem Mann das Leben vor allem als ein ständiger Prozess des Endens.⁹ Betrachtet man das irdische Dasein unter dieser Prämisse, dann fasst man ‚leben‘ als eine Art ‚Sterben‘ auf. Folglich fürchtet sich der Erzähler im Grunde vor dem Tod, dessen Existenz ihm angesichts des werdenden Lebens ins Bewusstsein getreten ist.

Hinzu kommt, dass ihm Vertrauen in die Schöpfung, in eine göttliche Instanz fehlt. Ihm mangelt es grundsätzlich an Glauben, an der Fähigkeit sich einer überirdischen Macht anzuvertrauen, ohne Einsicht in deren Wissen und damit in den Sinn des Daseins zu haben. Wenngleich der Ich-Erzähler somit als defizitär anmutet, so darf man nicht den Umkehrschluss ziehen, dass alle Menschen, die sich durch das Herbeten der biblischen Ahnenkette ‚beruhigen‘ lassen und ‚vertrauensvoll‘ in die Zukunft blicken, Vorbildcharakter hätten. Das Gegenteil ist vielmehr der Fall. Meiner Ansicht nach wertet der Text einen derartig naiv praktizierten Glauben, wie ihn etwa Hanna an den Tag legt, als negative, weil ver-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 63

² vgl. Weber (1986), S. 170

³ vgl. Weber (1986), S. 170

⁴ vgl. Wittgenstein (2003), S. 107 ff.

⁵ vgl. Wittgenstein (2003), S. 110/111

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 63

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 63

⁸ vgl. Weber (1986), S. 194

⁹ vgl. Weber (1986), S. 194

weltliche Form von Religiosität. Einen Beleg für meine These liefert vor allem das Schicksal des Sohnes, der von der Mutter Gott anbefohlen wird.

Daneben versucht der Vater „alles“ auf seinen Sohn hin, das heißt mit den Augen eines Kindes anzusehen.¹ Weil seine Welt zugenommen hat, etwas Wesentliches hinzugekommen ist, beginnt er, seine ganze Umwelt anders zu beurteilen, durch den Sohn hindurch und in Relation dazu wahrzunehmen. Somit verändert das Kind grundlegend das Weltbild seines Vaters. ‚Alles‘ wird hier, nach meinem Erachten, als Chiffre für den gesamten Kosmos beziehungsweise im Sinne Wittgensteins für die „Gesamtheit der Tatsachen der Welt“ benutzt.² Dabei richtet der Erzähler den Blick zunächst auf sich selbst, weitet ihn dann aber in konzentrischen Kreisen aus: Nicht nur sich selbst, die Wohnung der Eheleute, die Gasse, in der sich diese befindet, den entsprechenden Bezirk Wiens und die ganze Stadt, sondern schließlich auch die ganze „angeräumte“ Welt bemüht sich der Vater, aus der Perspektive eines Kindes zu betrachten.³ Daneben will er sich einen Plan zurechtlegen, wie er seinem Kind dieses ‚Alles‘, die ganze ihn umgebende Welt erklären, ihm Namen und Worte begreiflich machen kann.⁴

2.4.3. Nach der Geburt

Als sein Sohn allerdings zur Welt kommt, kann er mit der „großen Lektion“ nichts anfangen und steht vor dem Problem, dem Kind einen Namen geben zu müssen.⁵ Es verwundert nicht, dass der Erzähler, trotzdem er sich scheinbar so intensiv auf die Geburt seines Kindes eingestimmt hat, auf den „ebenso trivialen wie fundamentalen Akt der Namensgebung“ vollkommen unvorbereitet ist, schließlich hat ihn das Herannahen der Niederkunft Hannas von der Realität weg in andere Sphären geführt.⁶ Überraschend ist allerdings die Tatsache, dass die Mutter genauso wenig vorbereitet zu sein scheint. Bisher lieben die Schilderungen des Vaters sie durchaus kompetent, strukturiert handelnd und realitätsorientiert anmuten. Allerdings trägt dieser erste Eindruck.

Normalerweise bedenkt eine werdende Mutter bereits sehr früh in der Schwangerschaft, welchen Namen sie ihrem Kind geben möchte, legt sich meist mehrere davon, sowohl männliche als auch weibliche, zurecht. Naturgemäß kommt es dann zu einem Entscheidungsfindungsprozess, in dem sich die Eltern auf einen oder mehrere Vornamen einigen. Hier findet eine derartige Unterredung definitiv erst nach der Geburt des Kindes statt, also zum spätest möglichen Zeitpunkt. Nagy weist, nach meinem Erachten, berechtigterweise darauf hin, dass der Vater, seinem Sohn nicht versehentlich, sondern absichtlich die Namensgebung (so lange als möglich) verweigert, da er ihm generell die Bedeutungsvermitt-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 63/64

² vgl. Wittgenstein (2003), S. 9

³ vgl. Bachmann (2005), S. 63/64

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 64

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 64

⁶ vgl. Haberkamm (1989), S. 629

lung vorenthalten möchte.¹ Dieser Umstand wirft nicht nur ein negatives Licht auf die Eltern als Paar, sondern auch auf die Mutter im Besonderen. So wird anhand dieser Textpassage deutlich, dass die Ehepartner ein so wichtiges Detail wie die Namensgebung für ihren Nachwuchs nicht geklärt haben, und zwar nicht einmal in Ansätzen. Der Schluss, dass keine oder kaum intensiv zu nennende Gespräche zwischen ihnen stattgefunden haben beziehungsweise stattfinden, liegt, nach meinem Erachten, nahe. Insofern ist feststellbar, dass die Ehepartner schon vor der Geburt des Kindes auseinandergedriftet sind.

Darüber hinaus ist zu folgern, dass es sich bei Hanna nicht um eine organisierte, resolute und vor allem starke Mutter, wie es zunächst den Anschein macht, handelt, sondern eher um eine unselbstständige, schwache. Denn sie hätte, auch ohne sich mit ihrem Mann zu beratschlagen, allein Namen für ihr Kind wenigstens ins Auge fassen können. Sie hat sich aber wahrscheinlich überhaupt nicht mit der Namensgebung beschäftigt, was, meiner Ansicht nach, bei der Mutter negativer ins Gewicht fällt als bei dem Vater, da sie naturgemäß aufs Engste mit dem Kind verbunden ist.

Der Vater und seine Frau müssen sich folglich in aller Eile auf drei Vornamen für den Sohn einigen: Den ersten und dritten Namen übernimmt er von seinem Großvater väterlicherseits, den zweiten dagegen von seinem Großvater mütterlicherseits.² Obwohl der Erzähler zugibt, ambivalente Gefühle gegenüber seinen Vorfahren zu haben, fügt er sich freiwillig, vielleicht aus Mangel an eigenen Ideen, in die Tradition, indem er die Kette seiner Ahnen fortführt und seinem Sohn zwar nicht den eigenen Vornamen weitergibt, aber doch zumindest den seines Vaters vererbt. Darüber hinaus wählt das Paar nicht einmal den Zweit- und Drittnamen frei von jeglicher Familientradition und verhält sich damit einerseits äußerst konventionell und andererseits patriarchalisch.³ Zudem scheint die Tradition bei der Namenswahl wesentlich mehr im Vordergrund gestanden zu sein als das Wesen des Kindes selbst. Denn obschon sogar drei Namen zur Auswahl stehen, passt keiner von ihnen für das „winzige nackte Geschöpf“.⁴ Augenscheinlich haben weder Vater noch Mutter die relevanten Namen mit Empathie dem Kind gegenüber ausgesucht.

Um welche Namen es sich tatsächlich handelt, wird in der Erzählung ausgespart. Haberkamm allerdings weist in seinem Aufsatz darauf hin, dass Bachmann ursprünglich „Gottfried“ als Rufnamen für den Sohn setzten wollte.⁵ Meiner Meinung nach handelt es sich dabei um einen (vielleicht für Bachmanns Geschmack zu sehr) sprechenden Namen. Denn er scheint die Rolle und Funktion des Kindes verdichtet zu antizipieren: So weist die Kombination der Bestandteile ‚Gott‘ und ‚Frieden‘ darauf hin, dass der Sohn ‚in‘ beziehungsweise ‚durch‘ Gott Frieden erlangen und diesen auch weitergeben wird.

Obwohl ‚Gottfried‘ sicherlich mit Bedacht von der Schriftstellerin ausgewählt worden ist, verwirft sie diesen Namen wieder, verzichtet zudem grundsätzlich darauf, einen der ande-

¹ vgl. Nagy (2006), S. 229

² vgl. Bachmann (2005), S. 64

³ vgl. Haberkamm (1989), S. 629

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 64

⁵ vgl. Haberkamm (1989), S. 629

ren eingetragenen Namen des Kindes zu nennen und erwähnt stattdessen lediglich den Kosenamen des Sohnes: Fipps.

Dieser - eine Anspielung auf Wilhelm Buschs Bildergeschichte „Fipps, der Affe“¹ und zudem, wie Hidas mit einiger Berechtigung feststellt, ähnlich dem Wort ‚nichts‘ klingt² - ergibt sich am Ende der ersten Woche aus einem „Erfinden und Kombinieren von sinnlosen Silben“, „aus einem Hin- und Her von Anbietungen“.³ Obschon der Vater zumindest eine Mitschuld an der Entstehung dieses Spitznamens einräumt, gibt er zu, dass dieser Name ihn im Laufe der Jahre immer mehr aufgebracht, er ihn manchmal sogar dem Kind, wider besseren Wissens, selbst zur Last gelegt habe.⁴ Der Erzähler findet den Namen „lächerlich“, einen „Schoßhundnamen“.⁵ Mit dieser Bezeichnung möchte der Vater aber nicht, wie Haberkamm anmerkt, auf die Verwöhnung durch die Mutter verweisen,⁶ sondern, meiner Ansicht nach, auf die Erziehung des Kindes, welche ähnlich wie bei einem Hund vonstatten geht.⁷

Zunächst beschäftigt der Vater sich durchaus intensiv mit seinem Sohn: Er wischt ihm Speicheltropfen oder säuerliche Milch vom Mund, hebt ihn auf, wenn er schreit, in der Hoffnung ihm Erleichterung zu verschaffen.⁸ Dabei glaubt er zu merken, „daß auch er etwas vorhabe mit mir“ selbst.⁹ Obwohl dieses ‚Etwas‘ dem Erzähler zunächst unbekannt bleibt, unterstellt er dem Sohn trotzdem, dass dieser mit ihm Pläne habe.¹⁰ Bereits zu diesem Zeitpunkt deutet sich an, dass der Vater im Dasein seines Sohnes einen tieferen Sinn zu sehen gewillt ist, einen besonderen Zweck, den dieser bei ihm, dem Vater, zu erfüllen habe. Weil der Mann, wie oben dargelegt, weder für sein eigenes noch für das Leben seines Kindes einen Sinn definieren kann, schiebt er offensichtlich seinem Sohn diese Verantwortung zu.

Stellvertretend für den Ich-Erzähler soll Fipps als Sinnstifter des Daseins fungieren. Denn wenn es keinen Sinn des Seins gäbe, wäre das Leben, vorrangig sein eigenes und das des Kindes umsonst. Dass es allerdings Fragen des Lebens gibt, auf die der Verstand keine Antwort geben kann, bei denen die menschliche Logik nicht hinreicht, will der Vater anscheinend nicht akzeptieren.¹¹ Anstatt demütig zu vertrauen, legt er bereits mit seiner Suche nach dem sinngebenden Plan des Kindes eine Hybris an den Tag, die gefährlich ist, weil sie sich auf das Kind negativ auswirkt. Denn wie Weber treffend formuliert, projiziert der Vater etwas in seinen Sohn, „so dass er das Kind gerade nicht sehen kann“.¹²

¹ vgl. Albrecht/Göttsche (2005), S. 116

² vgl. Hidas (2008), S. 93

³ vgl. Bachmann (2005), S. 64

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 64

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 64 und 74

⁶ vgl. Haberkamm (1989), S. 629

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 74

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 64/65

⁹ vgl. Bachmann (2005), S. 65

¹⁰ vgl. Bachmann (2005), S. 65

¹¹ vgl. Wittgenstein (2003), S. 110/111

¹² vgl. Weber (1986), S. 168

Seit er gewahr geworden ist, dass Fipps etwas ‚Höheres‘ mit ihm vorhabe, sitzt er nicht mehr am Bett des Kindes und beobachtet es liebevoll, vielmehr „studierte er seine Züge wie eine überlieferte Schrift, für deren Entzifferung es keinen Anhaltspunkt gibt“. ¹ Es geht ihm also um die Entschlüsselung einer Botschaft, von der er glaubt, sie sei dem Kind ins Gesicht geschrieben worden und er wäre nur nicht in der Lage, sie lesen zu können. Bereits zu diesem Zeitpunkt verliert er das Kind als menschliches Subjekt, das um seiner selbst willen eine Daseinsberechtigung hat, aus dem Blick und beginnt es als Objekt zu betrachten, das einen Zweck zu erfüllen hat. Anscheinend ist er bestrebt, hinter der realen Welt, den ‚Tatsachen der Welt‘, eine zweite, versteckte Sinnebene wahrnehmen zu können: Er wartet, dass sich ihm diese offenbart, dass ihm das ‚Mystische‘ zugänglich wird. Jedoch zeigt sich das ‚Unsaßbare‘ nur in Momenten der Gnade, die nicht durch Willensanstrengung erzwingbar sind. ²

Kurze Zeit später beginnt Fipps zu lächeln, seine Augen immer häufiger auf die Eltern zu richten und seine Ärmchen auszustrecken. ³ „Nicht Hanna, und vielleicht kein Mensch, hätte mich verstanden, aber in dieser Zeit begann meine Beunruhigung“. ⁴ Wenngleich der Ich-Erzähler erstmals zu diesem Zeitpunkt erkennt, dass das Kind ihn aus dem inneren Gleichgewicht bringt, geschieht dies, wie eingangs schon erwähnt, bereits vor der Geburt des Sohnes.

Zugegebener Maßen wertet der Vater diese Wirkung des Kindes zunächst nicht als schlecht. Jetzt entdeckt der Erzähler allerdings eine negativ anzusehende Schwachheit an sich, ausgelöst von seinem Sohn: Er empfindet ein Gefühl, einer Niederlage entgegen zu gehen. ⁵ Hier scheint sich der Vater darüber bewusst zu werden, dass der von ihm eingeschlagene Weg, unweigerlich auf ein, für ihn selbst, negativ konnotiertes Ziel hinauslaufen wird.

Zunächst raubt das Kind dem Mann Energie, sodass dieser sich angegriffen fühlt. Darüber hinaus wird der Vater depressiv, weil er annimmt, zukünftig, ohne dies verhindern zu können, in irgendeiner Weise zu versagen bzw zu scheitern. Meines Erachtens nach wird diese Labilität wie alle anderen Veränderungen des Vaters genau genommen nicht vom Kind verursacht, vielmehr wirkt der Sohn generell katalysatorisch: Er bringt etwas, das in dem Vater bereits angelegt war, hervor. Die bisher verborgene Schwäche des Vaters wird angesichts der Existenz des Kindes lediglich offensichtlich.

Gleichzeitig wird der Erzähler gewahr, dass er im Gegensatz zu seiner Frau, die durch das Kind aufblüht, kein jüngerer Aussehen bekommen hat. ⁶ Während sich also das Erscheinungsbild der Mutter mit dem ihres Sohnes synchronisiert, entwickelt der Vater eine dem Kind polar entgegen gerichtete Optik und Gefühlslage. Anders als bei seiner Frau zeitigen

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 65

² vgl. Weber (1986), S. 25

³ vgl. Bachmann (2005), S. 65

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 65

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 65

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 65

die Fortschritte des Babys bei dem Vater keine positiven Wirkungen: „In dem Maß, in dem es seinen Kreis vergrößerte, steckte ich den meinen zurück“.¹

Diese Abkehr des Erzählers erfolgt nicht, weil sich der Vater nicht mehr mit dem Kind beschäftigen möchte, weil er sich überfordert fühlt, seine Ruhe haben möchte, das Kind ihm lästig ist. Vielmehr fühlt er sich anscheinend durch das Kind nicht nur seiner Energie beraubt, sondern latent bedroht. Darauf deutet auf jeden Fall die erschreckende Aussage, „Ich hatte nicht die Kraft, dieses Lächeln, dieses Gezwitscher, diese Schreie im Keim zu ersticken. Darauf wäre es nämlich angekommen“, hin.² Ebenso verweist der Satz, „Die Zeit, die mir blieb, verging rasch“ auf eine Art Konkurrenzdenken des Vaters zwischen sich und seinem Sohn.³

Meiner Ansicht nach stehen diese Empfindungen in engem Zusammenhang mit seinen Gedanken über die biblische Geschlechterfolge, mit welcher sich der Mann während der Schwangerschaft seiner Frau beschäftigt hat. Denn diese interpretiert der Erzähler dahingehend, dass jeder Mensch „nur einmal an die Reihe“ kommt; das heißt, dass jeder nur eine begrenzte Zeit zur Verfügung hat.

Das heranwachsende Kind führt dem Vater vermutlich seine eigene Endlichkeit drastisch vor Augen. So kann er sich nicht freuen, dass die Kräfte und Fertigkeiten seines Sohnes immer mehr anwachsen, weil er sich selbst in Relation zu dem Kind setzt und somit in Konkurrenz zu seinem Sohn gerät. Folglich wird ihm bewusst, dass er im Unterschied zu seinem Sohn nicht mehr wachsen kann.

Der von dem Kind verursachten Schwäche gibt der Vater die Schuld, dass er das Notwendige, nämlich den Sohn zu töten, nicht tun kann: Nicht aus Liebe, Selbstlosigkeit oder Rücksicht wehrt er sich nicht gegen Fipps, von dem er sich in die Enge getrieben fühlt, sondern weil es ihm an Kraft dafür mangelt.⁴

Stattdessen sucht er nach einem Weg seinen Sohn zu erziehen. Obwohl die Zeit drängt - der Satz „Die Zeit, die mir verblieb, verging rasch“ ist vorrangig auf den Umstand zu beziehen, dass der Sohn die ersten Worte lernt - „wußte [der Vater] noch immer nicht, was zu tun war“.⁵ Während er früher gedacht hat, ihn die Welt lehren zu müssen, ist er seit der stummen Zwiesprache mit Fipps „irregeworden“ und anders belehrt.⁶ Im Folgenden manifestieren sich die utopischen Vorstellungen des Ich-Erzählers, die sich im vorangegangenen Text lediglich angedeutet haben, in ihrem ganzen schrecklichen Ausmaß für das Kind.

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 65

² vgl. Bachmann (2005), S. 66

³ vgl. Bachmann (2005), S. 66

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 66

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 66

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 66

2.4.4. Rolle und Funktion des Kindes

2.4.4.1. Fipps, der Erlöser

Da der Vater sich nicht mehr in der Lage fühlt, dem Sohn „alles“ zu erklären, wie er es eigentlich ursprünglich geplant hat, verfällt er ins Gegenteil und beschließt, ihm die Welt „blank und ohne Sinn“ zu überlassen.¹ Der Mann verweigert sich somit seiner, in patriarchalisch geprägten Gesellschaften, traditionell bestimmten Aufgabe: Laut Sigmund Freud, an dessen Verständnis der „Vaterrolle“ sich Bachmann nach eigenem Bekunden in ihrer Figurenkonzeption anlehnt, gilt der Vater einerseits als objektive Autorität, aber darüber hinaus auch als Urheber und Verfechter aller Normen, die in der Gesellschaft Geltung beanspruchen.²

Folglich vermittelt ein Mann seinen etwaigen Kindern im tagtäglichen Miteinander nicht nur praktisches beziehungsweise fachliches Wissen und Können, sondern vor allem eine ethische Haltung. Gemäß dieser Auffassung übernimmt der Mann den wichtigeren Teil der Bildung und Erziehung. Während die Mutter anscheinend eher Basisfertigkeiten und Grundverhaltensregeln einzuüben pflegt - „Essen mit der schönen Hand. Gerade gehen. Winken. Nicht sprechen mit vollem Mund“³ -, erfolgt die sittliche Erziehung vorrangig über den Vater. Er vermittelt die von der jeweiligen Gesellschaft abhängigen Normen.

Dieser Pflicht will der Erzähler der Geschichte allerdings in keiner Weise mehr nachkommen: Er möchte Fipps überhaupt nichts mehr übergeben, auch nichts mehr erklären, lehren oder beibringen. Vielmehr enthält der Ich-Erzähler seinem Sohn jegliche Erziehung vor. Dem Kind wird folglich nur noch die mütterliche Fürsorge zuteil. Der Spitzname des Jungen spiegelt, meiner Ansicht nach, diesen Umstand wider: Der Sohn trägt einen „Schoßhundnamen“ und wird von seiner Mutter „in Dressurakt auf Dressurakt“ domestiziert wie ein Haustier.⁴

Obwohl der Mann zu glauben scheint, dass er seinem Kind durch die Verweigerung jeglicher Erziehung die Chance einräumt, die Welt ohne Beeinflussung, wertfrei zu erfahren, lässt er doch tatsächlich seinen Sohn im Stich. Denn ‚Erziehung‘ muss nicht heißen, vorgefertigte Verhaltens- und Denkmuster aufzuoktroieren,⁵ sondern kann dem Zögling auch Hilfestellung und Schutz sein.⁶ Zwar wird das Kind einerseits in seiner persönlichen Handlungs- und Denkfreiheit beschnitten, was der Erzähler anscheinend zu vermeiden gewillt ist, andererseits erfährt es aber auch, wie es sich ‚richtig‘, das heißt normadäquat, in der Gesellschaft zu benehmen hat, damit es sich erfolgreich in die Gemeinschaft integrieren kann. Der Vater dieser Erzählung scheint seinem Sohn jedoch völlige (Entwicklungs-)Freiheit angedeihen lassen zu wollen. Er übersieht dabei die lauernde Gefahr, welche vollkommener Autonomie, wie unter 2.2. ausgeführt, immer innewohnt: Orientiert

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 66

² vgl. Riedel (1974), S. 181

³ vgl. Bachmann (2005), S. 74

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 74

⁵ vgl. Pilipp (2001), S. 61

⁶ vgl. Habel (1992), S. 99

man sich an keinen gesellschaftlichen Regeln und Normen, droht das Verhalten dem Mitmenschen gegenüber unethisch beziehungsweise asozial zu werden.

Anstatt seine Vaterrolle im Sinne Freuds aktiv auszuüben, meint der Mann, die Natur würde dies an seiner Stelle übernehmen. Sein Verhalten erinnert an Rousseaus Konzept einer „natürlichen Erziehung“, welches besagt, dass Lernen durch die „Ordnung der Natur“ und durch die „Ordnung der Dinge“ vonstatten geht.¹ Vernachlässigt wird von dem Ich-Erzähler allerdings, dass es vorrangig die Menschen sind, die sein Kind formen und nicht die Natur.

So liefert der Mann durch seinen Verzicht auf jegliche Erziehung seinen Sohn der menschlichen Gemeinschaft, vor der er ihn eigentlich bewahren will, aus. Diese empfindet der Vater, in Umkehrung von Leibniz, als „die schlechteste aller Welten“.² Weshalb der Vater die menschliche Gemeinschaft, in der erlebt, derart drastisch ablehnt, ist bisher in der hier verwendeten Forschungsliteratur noch nicht zur Sprache gekommen. Außer Frage steht, dass der Mann seine Erinnerungen zur gleichen Zeit kundtut, in der die anderen Geschichten des „Dreißigsten Jahres“ angesiedelt sind: etwa zehn Jahre nach dem Krieg. Wenn der Mann circa 1955 mindestens elf Jahre - eher sogar noch weiter, da seine Reflexionen nicht direkt auf den Tod des Kindes folgen - zurückdenkt, so kommt man zu dem frappierenden Ergebnis, dass der Sohn zumindest teilweise in der NS-Zeit und Nachkriegszeit aufgewachsen sein muss, was der Text allerdings in keinsten Weise reflektiert.

Anders soll ‚alles‘ werden für den Mann mit Hilfe seines Kindes. Wenngleich der Vater nicht verbalisieren zu können scheint, wie der von ihm ersehnte Neuanfang konkret auszusehen hat, kann er zumindest grob andeuten, was der Sohn, seiner Meinung nach, dafür zu leisten hat: Fipps erfüllt sein Funktion, wenn er nur eine „geringe Abweichung“ darstellen beziehungsweise zustande bringen kann.³

Was dem Erzähler notwendig und möglich erscheint, ist, dass sich sein Kind entgegen der es umgebenden Gesellschaft entwickelt, dass es die von der Gemeinschaft tradierten Werte und Normen nicht annimmt, sondern in irgendeiner Form damit bricht.⁴ Obwohl der Vater nicht genauer artikuliert, welche Art von abweichendem Verhalten er sich von seinem Sohn wünscht, ist aus den später folgenden Äußerungen des Mannes zu schließen, dass er zu glauben scheint, jegliche Abweichung, die sein Kind vollbringt, sei eine positiv zu bewertende. Da der Ich-Erzähler die ihn umgebende Gemeinschaft inklusive der von ihr hochgehaltenen Werte als schlechtest mögliche ansieht, nimmt er, nach meinem Erachten, fatalerweise an, dass jegliches nichtnormadäquate Verhalten von ihm als wünschenswert begrüßt werden kann. Das Benehmen seines Sohnes wird ihn allerdings eines Besseren belehren.

Während der Vater meint, er verlange nichts „Großes“ von seinem Kind, er vielmehr mit einer „Wenigkeit“ zufriedenzustellen sei, erwartet er doch tatsächlich, dass der Sohn einen

¹ vgl. Hansmann (1995), S. 42

² vgl. Bachmann (2005), S. 66 und Engel (1993), S. 35

³ vgl. Bachmann (2005), S. 72

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 72 und Pilipp (1993), S. 61

absoluten Neuanfang zeitige.¹ Er möchte ein neues Leben geschenkt bekommen und die Welt soll eine andere werden. Somit erwartet der Vater nicht mehr aber auch nicht weniger als die Erlösung der Welt von seinem Kind.² Aus dem gerade Gesagten folgert die hier verwendete Forschungsliteratur größtenteils einvernehmlich, dass der Ich-Erzähler seinem Sohn gegenüber messianische Heilserwartungen entwickelt.³ Laut Albrecht und Göttsche steht das Denken des namenlosen Vaters in der Tradition einer „radikalrousseauistische(n) Variante der Reformpädagogik“, die man als „messianisch oder soteriologisch“ bezeichnen kann.⁴

Im Allgemeinen erinnert die Beziehung des Vaters zu seinem Kind in „Alles“ markant an die Gottessohnschaft Jesu.⁵ Denn der Vater glaubt von Fipps, dieser sei der „erste Mensch“⁶: „Mit ihm fing alles an, und es war nicht gesagt, daß alles nicht auch ganz anders werden konnte durch ihn“.⁷ Weber kann in seinen Ausführungen plausibel machen, dass die Formulierung der „erste Mensch“ sich deutlich an die Wortwahl der Bibel anlehne.⁸ In der Heiligen Schrift werde Jesus Christus als „Urbild der neuen Schöpfung“ ausgewiesen, indem er als „Erstgeborener aus den Toten“ und „Erster und Letzter“ bezeichnet wird.⁹ Nach christlichem Verständnis besteht Jesus' Aufgabe darin, die Menschheit zu erlösen. Während Jesus sich seiner Sendung sehr wohl bewusst ist und darüber hinaus in seinem Tun von Gottvater unterstützt wird, indem dieser ihm göttliche Macht und Kraft verleiht, entwickelt der Erzähler von „Alles“ ohne Absprache und Einverständnis mit seinem Kind diese maßlosen christologischen Erwartungen, welche er Fipps zudem nicht mitteilt und ihn darüber hinaus auch noch völlig allein damit lässt.¹⁰ Vielmehr gibt der Vater der Geschichte Fipps keinerlei Hilfestellung, bei der von ihm selbst aufoktroierten Mission zu reüssieren.¹¹ Zu Recht weisen Koschel und Weidenbaum in ihrem Aufsatz darauf hin, dass der Mann sein Kind im Dienst seiner Erlösungssehnsucht „missbraucht“, denn er projiziere in den Sohn ein euphorisches Zukunftsbild.¹² Damit wird der Sohn für den Vater zum Hoffnungsträger, Garanten auf eine neue, bessere, weil prinzipiell andere Welt als die augenblicklich existierende.

Meiner Ansicht nach überträgt der Mann seinem Kind diese Aufgabe, weil er selbst nicht in der Lage ist, Derartiges zu meistern. Da er den Sohn nicht führen kann - ihm erschließt sich kein Sinn des Lebens, er versagt schon bei der Namenswahl, hat kein Erziehungsprogramm, weil ihm nicht nur ein Ziel, sondern auch die Richtung fehlt -, übergibt er dem Kind die Führung und stiehlt sich damit aus der Verantwortung, die ihm in

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 72 und Habel (1992), S. 159

² vgl. Bachmann (2005), S. 72

³ vgl. Fenyés (2008), S. 89

⁴ vgl. Albrecht/Göttsche (2005), S. 116

⁵ vgl. Habel (1992), S. 159

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 66

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 66

⁸ vgl. Weber (1986), S. 168

⁹ vgl. Weber (1986), S. 168 und Kol 1,18; Apk 22,13

¹⁰ vgl. Weber (1986), S. 168 und Habel (1992), S. 159

¹¹ vgl. Hidas (2008), S. 93

¹² vgl. Koschel (1989), S. 463

seiner Funktion und Rolle als Vater dem Kind gegenüber erwächst und verfällt in Passivität.

Laut Lloyd deMause kann man über das Verhältnis des Vaters zu seinem Sohn als von einer „umgekehrten oder reversal Beziehung“ sprechen.¹ Hierbei benutzt der Erwachsene das Kind als Ersatz für die eigenen Entbehrungen, die er auf sich nehmen muss.² Prägend für ein solches Beziehungsmuster ist die unausgesprochene Frage: Was können Kinder ihren Eltern geben?³ Dementsprechend werden Kinder zur Befriedigung von elementaren Bedürfnissen der Erwachsenen herangezogen.⁴

Insofern nennt Bienek die Hoffnung des Vaters berechtigterweise „vermessen“.⁵ Schließlich stilisiert der Erzähler sein Kind nicht nur zu einem, für ihn persönlich, besonderen, sondern erhebt es zu einem auserwählten. Somit rückt er zum einen seinen Sohn, wie bereits oben erwähnt, in die Nähe Christi, zum anderen sich selbst in Gottesnähe.⁶ Wenn gleich der Vater seine ‚superbia‘ rückblickend eingesteht, als er zugibt, „ungeheuerlich“ an dem Kind gehandelt zu haben, meint er trotzdem, von seinem Sohn keine „Ungeheuerlichkeit“ zu erwarten, wenn er von ihm die Erlösung der Welt erhofft.⁷

Mittel zum Zweck stellt, aus der Sicht des Erzählers, die Sprache dar:

Und ich wußte plötzlich: alles ist eine Frage der Sprache und nicht nur dieser deutschen Sprache, die mit anderen geschaffen wurde in Babel, um die Welt zu verwirren. Denn darunter schwelt noch eine Sprache, die reicht bis in die Gesten und Blicke, das Abwickeln der Gedanken und den Gang der Gefühle, und in ihr ist schon all unser Unglück. Alles war eine Frage, ob ich das Kind bewahren konnte vor unserer Sprache, bis es eine neue begründet hatte und eine neue Zeit einleiten konnte.⁸

Laut Nagy ist das Kind zunächst als unschuldig, als „tabula rasa“ zu betrachten.⁹ Zum gegenwärtigen Zeitpunkt scheint dem Vater „noch nichts entschieden“ zu sein, der Sohn sich in einem unschuldigen, weil vorsprachlichen Zustand zu befinden.¹⁰ Deshalb geht es dem Mann zunächst darum, das Kind in diesem Stadium zu halten, indem er es vor der von jedermann gebrauchten Sprache schützt. Nicht nur vor der deutschen, sondern vor allen anderen verbalen Äußerungen in fremden Sprachen, vor jeglichen Äußerungen mittels des Körpers. Nicht nur der in Grammatik und Syntax kodifizierten lingualen Sprache, sondern auch der Denk- und Fühlsprache, bis hinein in die Mimik und Gestensprache.¹¹ Der Begriff der Sprache erfährt hier eine inhaltliche Ausweitung auf „alle Formen von Ausdruck, Wahrnehmung, Denken und Gefühl“: Er erfasst weitere Dimensionen als die bloße Wort-

¹ vgl. Hansmann (1995), S. 123

² vgl. Hansmann (1995), S. 123

³ vgl. Hansmann (1995), S. 123

⁴ vgl. Hansmann (1995), S. 123

⁵ vgl. Bienek (1989), S. 63

⁶ vgl. Haberkamm (2005), S. 62

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 72

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 66

⁹ vgl. Nagy (2007), S. 259

¹⁰ vgl. Bachmann (2005), S. 66

¹¹ vgl. Koschel (1989), S. 465

sprache, geht damit über den Sprachbegriff Wittgensteins hinaus und weist eher auf ein psychoanalytisches Sprachverständnis hin.¹ Weigel bringt in diesem Zusammenhang den Begriff der „symbolischen Ordnung“ ins Spiel.² Vor allem Jacques Lacans Denkansatz solle ihrer Meinung nach an dieser Stelle in Erinnerung gerufen werden, da jener der Sprache als Ausdruck der symbolischen Ordnung eine hervorragende Rolle zugesteht.³ Darüber hinaus tritt an dieser Textstelle generell Bachmanns spezifische, skeptische Haltung gegenüber von Sprache, worauf im ersten Gliederungspunkt bereits näher eingegangen worden ist, zu Tage. Dementsprechend bewertet der Vater dieser Geschichte das ihn umgebende Kommunikationsmittel nicht nur als schlecht, sondern macht jegliche existierende Sprache dafür verantwortlich, den Menschen aus einem positiv anzusehenden Stadium ins „Unglück“ zu führen.⁴ Von der Sprache hängt für den Erzähler folglich „alles“ ab, sie bestimmt das menschliche Sein in allen Bereichen.⁵ Das ‚Sein‘ aber, wie es der Erzähler empfindet, ist die „schlechteste aller Welten“.⁶

Die Schuld hierfür spricht der Vater der Sprache zu, die gemäß der Logik des Erzählers analog die schlechteste aller Sprachen darstellt. Das augenblicklich gebräuchliche Kommunikationsmittel besitzt, in den Augen des Vaters, auf der Welt die größtmögliche Machtfülle gegenüber ‚allem‘. Obwohl sich die Kraft, die der Sprache innewohnt, aus der Perspektive des Mannes, zwar in negativster Weise äußert, hält er es trotzdem für möglich, dass sich die Richtung dieser Macht auch ins Positive umkehren kann. Sprache stiftet damit nicht nur alles ‚Unglück‘, sondern kann genauso heilbringend wirken. So wird Sprache in der Erzählung, gemäß Bachmanns ambivalenter Haltung gegenüber diesem Kommunikationsmedium, zum ‚Alles‘ der Veränderung und zur Konkretisierung einer Utopie. Denn „alles war eine Frage, ob ich das Kind bewahren konnte vor unserer Sprache, bis es eine neue begründet hatte und eine neue Zeit einleiten konnte“.⁷ Für den Vater erscheint es also möglich, eine neue, bessere Sprache zu finden. Diese utopische Eigenleistung erwartet der Vater von seinem Kind.

Eines Tages muss der Erzähler allerdings erkennen, dass der Sohn seinen Eltern nachgerät, „aber nicht nur Hanna und mir, nein, den Menschen überhaupt“.⁸ Während der Vater entsetzt bemerkt, dass der Sohn von seiner Mutter bestimmte „Zärtlichkeiten, Koketterien, Spielereien“ übernommen hat, ist er dagegen hoffnungsvoll gestimmt, wenn er noch Situationen beobachten kann, in denen sein Kind „sich selbst verwaltete“.⁹ Es gibt offenkundig Augenblicke, in denen Fipps sich noch in einem unschuldigen, vorkultivierten Zustand befindet, und somit vollkommen autonom agiert. Dann sind ihm „alle Wege“ und „alle

¹ vgl. Weigel (1989), S. 283

² vgl. Weigel (1989), S. 284

³ vgl. Weigel (1989), S. 284

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 66

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 66

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 66

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 66

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 67

⁹ vgl. Bachmann (2005), S. 67

Wesen gleich“.¹ Er zeigt Furcht vor Dingen, die er noch nicht kennt, vor denen er aber im Grunde nichts zu fürchten hat: Blätter, Schmetterlinge, Fliegen.² Daneben meint der Erzähler „eine große Wut“ in dem Kind zu bemerken.³

An diesem Entwicklungspunkt des Sohnes hat der Vater eine „Eingebung“: Er meint, eine Stimme zu hören, die ihm rät, seinem Kind die Schattensprache zu lehren.⁴

Die Welt ist ein Versuch, und es ist genug, daß dieser Versuch immer in derselben Weise wiederholt worden ist mit demselben Ergebnis. Mach einen anderen Versuch! Laß ihn zu Schatten gehen! Das Ergebnis war bisher: ein Leben in Schuld, Liebe und Verzweiflung. (...) Ich aber könnte ihm die Schuld ersparen, die Liebe und jedes Verhängnis und ihn für ein anderes Leben freimachen.⁵

Die neue Sprache, die der Vater Fipps beibringen soll, ist eine Sprache der Natur: „Lehr ihn die Wassersprache!“, „lehr ihn die Steinsprache!“, „wurzle ihn neu ein!“ und „lehr ihn die Blättersprache!“.⁶ Diese Idee entwickelt der Erzähler beim Anblick von Wasser, Steinen, Wurzeln und Blättern.⁷ So wird ihm die umgebende Natur sozusagen zum Modell für die neue Sprache.⁸ Er sucht zur Verständigung zwischen den Menschen ein naturhafteres Medium, eine Sprache, die es, zumindest in seiner Vorstellung, schon einmal gegeben haben muss, insofern sie ein ursprüngliches oder ursprungsnahes Stadium von jeglicher Sprache darzustellen scheint.

Insofern wird die Utopie der Sprache zurückverlegt auf einen vorgeschichtlichen Zustand vor dem Sündenfall.⁹ Mit seinem Verlangen, dem Sohn die ‚Schuld‘ zu ersparen, verweist der Erzähler auf die Erbsünde des Menschen, vor der er sein Kind beschützen möchte. Somit sehnt er sich in eine Zeit vor dem Sündenfall zurück. Gleichzeitig remythisiert er einen Zustand der Sprache, als diese noch nicht zum bloßen Kommunikationsmittel reduziert war.¹⁰ Aus den intertextuellen Verweisen auf den biblischen Mythos äußert sich die Hybris des Vaters darin, dass er glaubt, die Vertreibung aus dem Paradies und die babylonische Sprachverwirrung rückgängig machen zu können.¹¹ Denn er imaginiert sich selbst als göttlich, allmächtig, wenn er von sich behauptet, er sei dazu im Stande, seinem Sohn die ‚Schuld‘ zu ersparen. Paradoxerweise begeht der Mann mit diesem Ansinnen die Erbsünde, welche gerade darin besteht, dass der Mensch sich wünscht, Gott gleich zu sein. Darüber hinaus muss beachtet werden, dass der Vater dieser Geschichte ambitioniert ist, seinen Sohn in einem vorsündhaften Zustand zu halten und nicht etwa, was vielleicht naheliegender wäre, auf ein von Gott gewährtes Sprachwunder wie dasjenige zu Pfingsten zu

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 67

² vgl. Bachmann (2005), S. 67

³ vgl. Bachmann (2005), S. 67

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 68

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 68

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 68

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 68

⁸ vgl. Engel (1993), S. 41

⁹ vgl. Töller (1998), S. 79

¹⁰ vgl. Töller (1998), S. 79

¹¹ vgl. Töller (1998), S. 79

hoffen. Der Mann erwartet also keine göttliche Gnade, sondern meint, selbst die (All-)Macht zu besitzen, sein Kind frei beziehungsweise rein von aller Sünde halten zu können.

Obwohl der Vater jetzt einen Plan zu verfolgen scheint und zu wissen glaubt, was sein Sohn vollbringen soll, indem er sich eine genaue Vorstellung von der neuen Sprache gemacht hat, mit deren Hilfe die Welt gerettet werden kann, stellt sich ihm ein entscheidendes Problem:

Aber da ich kein Wort aus solchen Sprachen kannte oder fand, nur meine Sprache hatte und nicht über deren Grenze gelangen konnte, trug ich ihn stumm die Wege hinauf und hinunter und wieder heim, wo er lernte, Sätze zu bilden, und in die Falle ging.¹

Der Erzähler ist nach eigenem Bekunden nicht in der Lage, zu dieser utopischen Sprache vorzustoßen, denn sie stellt laut Bachmanns Definition eine ‚reine Größe‘ dar, an der man sich zwar als Leitlinie orientieren, die jedoch nie tatsächlich erreicht werden kann. Deshalb gelingt es dem Mann nicht ‚über die Grenze‘ der alten zu der ersehnten, neuen Sprache zu gelangen.

Darüber hinaus spricht nicht nur die ganze restliche Gesellschaft, sondern vor allem die Mutter des Kindes die alltägliche Sprache. Der Mann tituliert seine Frau deshalb als „wundervolle Versucherin“, die „unentwegt über den namenlosen Fluß gebeugt“ ist und den Jungen zu ihrem „Ufer“ „herüberziehen“ will.² Bachmann beschreibt den unschuldigen, vorsprachlichen Zustand des Sohnes auffälligerweise als eine scheinbar real existierende Örtlichkeit, die durch einen ‚Fluss ohne Namen‘ von der als real gesetzten, fiktiven Welt getrennt ist. Wasser, hier in Gestalt des Flusses, fungiert als trennende Grenzlinie zwischen dem unsichtbaren, utopischen, himmelsgleichen, weil unschuldigem Raum und dem diesseitigen, irdischen Raum, den ‚Tatsachen der Welt‘. Folglich phantasiert der Mann sein Kind in einen von ihm selbst und seiner Frau beziehungsweise dem Rest der Menschheit geschiedenen Ort. Da sich Fipps offensichtlich, aus der Sicht seines Vaters, an einem Raum außerhalb der ‚schlechtesten aller Welten‘ befindet, ist er, gemäß meiner eingangs formulierten These, im ‚Nichts‘. Dafür spricht, nach meinem Erachten, die Äußerung des Vaters: „Hier, wo wir stehen, ist die Welt die schlechteste aller Welten, und keiner hat sie verstanden bis heute, aber wo er stand, war nichts[!] entschieden. Noch nichts[!]. Wie lange noch?“³

In den Augen des Erzählers lockt seine Ehefrau den gemeinsamen Sohn aus seiner Unschuld in die Sprache und verdirbt ihn auf diese Weise.⁴ Er imaginiert seine Gattin in der Rolle der biblischen ‚Eva‘, weil sie dem Kind die einzige verbotene Frucht, in Form der Sprache, reicht. Während der Mann sein Kind vor dieser bewahren möchte, arbeitet seine

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 68

² vgl. Bachmann (2005), S. 67/68

³ vgl. Bachmann (2005), S. 66

⁴ vgl. Weber (1986), S. 169

Frau ihm, seiner Ansicht nach, kontrovers entgegen, weshalb er sie analog zu der biblischen ersten Frau als machtvoll und unheilbringendes Wesen zu sehen beginnt.

Die Reaktion des Vaters ist Verstummen.¹ Obwohl Bachmann ‚Schweigen‘ nicht generell negativ bewertet, da es in Anlehnung an Wittgenstein durchaus positiv sein kann, nichts zu sagen, ist das Verhalten des Ich-Erzählers hier als schlecht einzustufen, denn der Mann verstummt, weil er aus Hilflosigkeit resigniert. Er zieht es vor, mit dem Kind lieber überhaupt nicht zu kommunizieren als mit ihm in der schlechtest möglichen Sprache der Gesellschaft zu reden. Dementsprechend zieht er sich von seinem Sohn zurück, überlässt ihn der Fürsorge der Mutter und der restlichen Gesellschaft. Denn ohne jegliche Kommunikation - unter Sprache versteht der Ich-Erzähler nicht nur verbale Äußerungen, sondern auch Gestik und Mimik - kann keinerlei Erziehung oder Einflussnahme erfolgen.

2.4.4.2. Fipps, der Teufel

Fipps lernt die Sprache seiner Umgebung: „Er äußerte schon Wünsche, sprach Bitten aus, befahl oder redete um des Redens willen“.² Gleichzeitig erwirbt der Vater ein tiefes Misstrauen gegenüber dem Sohn. In Anlehnung an die Erkenntnisse von Lloyd deMause entwickelt der Ich-Erzähler zu seinem Sohn eine sogenannte „projektive Beziehung“.³ Dabei benutzt der Erwachsene das Kind als Objekt seiner eigenen, unbewussten Projektionen, die aus etwaigen Schuldgefühlen, Verfehlungen oder Misstrauen entstehen.⁴ Der verdrängten, negativen Vorstellungen und Gefühle kann sich der Erwachsene entledigen, indem er sie weg von sich selbst auf das Kind überträgt, welches daraufhin als „Teufel“ erscheint.⁵

Dem Vater dieser Geschichte unterläuft Ähnliches. Indem er schildert, dass sein Sohn Grashalme abreiße, Würmer und Käfer, die er finde, ohne Anlass töte, wenn er sie ihm nicht schnell genug wegnähme, bescheinigt der Erzähler, dass sich sein Kind in seinen Augen negativ benimmt.⁶ Im Gegenteil kann er in dem kleinen Fipps „keine Unschuld“ mehr entdecken, seit er nicht mehr stumm und wehrlos wie in den ersten Wochen ist.⁷ Wobei er nun sogar dem Säugling keinerlei Unschuld mehr zugestehen will: Er sei damals lediglich „unfähig zu einer Äußerung“ gewesen, meint der Mann.⁸ Derjenige, den der Vater vor der „Schuld“ bewahren wollte, ist, so erkennt er jetzt, niemals ohne eine solche gewesen.⁹ Vielmehr komme der Sohn, nach Ansicht des Erzählers, bereits ‚schuldig‘ zur Welt. Das Böse stecke in ihm „wie eine Eiterquelle“, glaubt er zu wissen.¹⁰

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 68

² vgl. Bachmann (2005), S. 68

³ vgl. Hansmann (1995), S. 123

⁴ vgl. Hansmann (1995), S. 123

⁵ vgl. Hansmann (1995), S. 123

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 68

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 69

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 69

⁹ vgl. Bachmann (2005), S. 69

¹⁰ vgl. Bachmann (2005), S. 73

Mit dieser Feststellung rührt der Text an die philosophische Fragestellung nach dem Ursprung des Bösen. Der Ich-Erzähler der Geschichte gibt darauf eine christlich geprägte Antwort, indem er auf die biblische Vorstellung der Erbsünde anspielt. Er identifiziert das negative Verhalten seines Sohnes als ein allgemein menschliches, da jedem Menschen in Folge der Erbsünde das Böse innewohnt. Obwohl die Geschichte den Eindruck vermittelt, Fipps sei ein grundlos(?) aggressives Kind, insofern sein verwerfliches, böses Verhalten als völlig unmotiviert erscheint, hält sich der Text, meiner Meinung nach, zurück, das Benehmen des Kindes als ein, im schlechten Sinn menschliches auszuweisen. Es wird nicht erhellt, warum Fipps mit einem Messer auf ein Kind losgeht. Er ist ein personifizierter negativer Ausnahmefall. Das Böse wird damit, im Sinne Webers, intertextuell zu einem Mysterium, das sich letztendlich auch nicht aus der völligen Autonomie, in der das Kind heranwächst, erklären lässt.¹

Obwohl in diesem Stück weitgehend offen bleibt, warum Fipps derart negativ auffällig wird, wertet dessen Vater das Benehmen seines Sohnes nicht nur eindeutig als schlecht in sittlichem Sinn, sondern auch als ein Verhalten, das er seinem Sohn zur Last legt. Der Erzähler begründet seine Meinung anhand einiger Begebenheiten, die sich zutragen, als Fipps ungefähr drei oder vier Jahre alt ist. Der Vater schildert den Sohn als aus sich heraus außerordentlich destruktiv gegenüber seiner Umwelt und seinen Mitmenschen. So erinnert der Erzähler zum einen, dass das Kind in Folge einer Frustration, an der kein Außenstehender schuld ist, droht, „das Haus anzünden werde ich euch. Alles kaputtmachen. Euch alle kaputtmachen“.² Zum anderen berichtet er davon, dass der Junge wiederholt ein kleines Mädchen die Treppe hinunter stürzen will.³ Darüber hinaus schlägt er (eine Zeit lang) „bei jeder Gelegenheit nach Hanna“.⁴ Im Vergleich zu seiner späteren Tat erscheint dem Vater Derartiges relativ harmlos. Denn erst in seinem dritten Schuljahr wird der Sohn aus der Perspektive des Ich-Erzählers „zum Menschen geschlagen“.⁵ Aus nicht ersichtlichen Gründen greift das Kind einen Mitschüler mit einem Messer an und verletzt diesen zwar nicht tödlich, wie offensichtlich in Kauf genommen, wenn auch vielleicht nicht beabsichtigt - „er wollte es ihm in die Brust rennen“ - aber doch erheblich am Arm, sodass der Junge ins Krankenhaus muss.⁶

Der endgültige Bruch mit dem Kind erfolgt aber bereits vor dieser ‚Messergeschichte‘, nachdem der Vater Fipps beim Spielen mit drei anderen Kindern zugesehen hat: Die Jungen widmen sich einem selbsterfundenen Spiel mit einer Konservendose und Wasser.⁷ Objektiv betrachtet ist an der Beschäftigung der Buben nichts negativ. Die Reaktion des

¹ vgl. Weber (1986), S. 205

² vgl. Bachmann (2005), S. 73

³ vgl. Bachmann (2005), S. 73/74

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 74

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 78

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 77

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 69

Vaters steht daher in keinem Verhältnis zum tatsächlichen Geschehen: Die Beobachtung dieser Szene veranlasst den Mann dazu, sein Kind nicht mehr zu wollen.¹ Denn:

die Welt konnte sich auf diese kleinen Männer verlassen, die sie weiterbrachten. Sie würden sie weiterbringen, dessen war ich nun ganz sicher.[...] Die Welt war weitergebracht worden, der Ort war gefunden, von dem aus man sie vorwärtsbrachte, immer in dieselbe Richtung. Ich hatte gehofft, mein Kind werde die Richtung nicht finden.[...] Ich wollte dieses Kind nicht mehr. Ich haßte es, weil es zu gut verstand, weil ich es schon in allen Fußstapfen sah.²

Diese Episode markiert in den Augen des Vaters eine entscheidende Zäsur in seiner Beziehung zu seinem Kind, von welcher der Sohn nichts weiß und die er nie wieder überbrücken können wird.³

Beim Beurteilen des Geschehens mangelt es dem Ich-Erzähler offensichtlich an Objektivität. Sein Denken scheint nur noch auf seine utopischen Erwartungen ausgerichtet zu sein. Laut Schulz erinnert der Vater dieser Geschichte an Musils ‚Ulrich‘.⁴ Denn ebenso wie der ‚Mann ohne Eigenschaften‘ lege der Ich-Erzähler mehr Möglichkeits- als Wirklichkeitssinn an den Tag.⁵ Trotzdem wird er hier gewahr, dass sein Kind nicht in der Lage sein wird, seine in es gesetzten Erwartungen zu erfüllen: Insofern holt die Realität den Erzähler ein. Ihm wird klar, dass seine Hoffnungen nicht konkretisierbar, sondern vielmehr utopisch sind.

Folglich markiert diese Szene die „Bruchstelle zwischen Utopie und Wirklichkeit“.⁶ Meiner Meinung nach nutzt der Vater seine (letzte?) Chance nicht, ein (positives) Verhältnis zu seinem Kind aufzubauen: Er befindet sich an einem Scheidepunkt, denn es tun sich prinzipiell zwei Wege vor ihm auf. Einen könnte er mit, einen ohne seinen Sohn gehen. Obwohl der Text das Verhalten des Vaters als (einzigmögliche) logische Reaktion auf seine enttäuschten Erwartungen erscheinen lässt, hätte der Mann doch auch anders handeln können, als er es tatsächlich in der Geschichte tut. Nachdem er erkannt hat, dass sein Kind seiner Utopie nicht gerecht werden kann, hätte er diese, mit Blick auf seinen Sohn, korrigieren können. Er hätte gemäß Musil zu einer „Utopie der induktiven Gesinnung“ finden können.⁷ Voraussetzung hierfür wäre, meiner Meinung nach, nicht nur die Fähigkeit, seine Erwartungen als Hybris zu identifizieren, sondern auch eine gewisse Liebe zu seinem Kind sowie zur Welt im Allgemeinen.

Die „Utopie der induktiven Gesinnung“ stellt, worauf ihr zweiter Name, „Utopie des gegebenen sozialen Zustands“, verweist, eine Art Kompromisslösung dar; das heißt, sie ist zu verwirklichen.⁸ Allerdings muss bei dieser Variante die Realität zumindest ein Stück weit akzeptiert werden, denn sie wird gerade nicht verändert, sondern beibehalten. Da der

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 69/70

² vgl. Bachmann (2005), S. 69/70

³ vgl. Koschel (1989), S. 466

⁴ vgl. Schulz (1979), S. 54

⁵ vgl. Schulz (1979), S. 54

⁶ vgl. Koschel (1989), S. 466

⁷ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 99

⁸ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 99

Vater die ihn umgebende Welt aber als die schlechtest mögliche ablehnt, kann ihm Derartiges natürlich nicht gelingen. Obwohl sich dem Mann der utopische Charakter seiner Hoffnungen hier erschließt, gereicht ihm diese Erkenntnis zu diesem Zeitpunkt aber nicht zur Selbsterkenntnis, schließlich zeigt er hier keine Demut oder Reue.

Tatsächlich lässt der Vater sein Kind, angesichts des Spiels der Jungen, „fallen“.¹ In einem ersten Schritt gibt er seinen Sohn, in einem zweiten aber auch seine weltfremden Vorstellungen auf. Seiner Ansicht nach entzieht er Fipps von einem Moment zum anderen seine komplette Liebe. Allerdings ist fraglich, ob der Erzähler sein Kind überhaupt jemals geliebt haben kann. Mit Sicherheit kann es sich um keine zweckfreie Zuneigung handeln, die der Vater für sein Kind empfunden hat, wenn er es aus seiner Gunst einfach entlassen kann, nur weil es seine Erwartungen nicht erfüllen kann.

Da er den Sohn und die Welt nicht annehmen kann, wie sie sich ihm präsentiert, weil es ihm an Liebe für beides mangelt, verfällt der Mann in das Gegenteil davon: Zunächst „wütet“ der Erzähler nur gegen sich selbst, weil er sich verantwortlich dafür fühlt, dass sich sein Kind in einer derartigen Welt befindet.² Später dehnt er seinen Hass, den er seit dieser Episode gegenüber seinem Sohn entwickelt, aus „auf alles, was von den Menschen kam“, gegen die von Menschen erzeugte moderne staatliche „Ordnung“ der Welt.³

Da er darüber hinaus nicht im Stande ist, seinen Sohn daraus zu befreien, resigniert er schließlich und begräbt seine realitätsfeindlichen Hoffnungen.⁴ Er muss erkennen, dass die Insel, auf die er mit dem Sohn gehen möchte, von der aus ein neuer Mensch eine neue Welt begründen kann, eine Utopie ist.⁵ Der Ort, den der Erzähler hier zwar anders als weiter oben im Text beschreibt - dort imaginiert er ihn als von einem namenlosen Fluss von der ‚Welt‘ getrennt - , stellt sich der Mann an dieser Stelle jedoch wiederum dezidiert als von Wasser umgeben und von der ‚Welt‘ durch dieses Element geschieden vor.

Jetzt allerdings erscheint dem Mann dieser Raum als nicht (mehr) tatsächlich erreichbar. Demzufolge nimmt er sich als „mit dem Kind gefangen und verurteilt von vornherein, die alte Welt mitzumachen“ wahr.⁶ Während der Erzähler seinen Sohn mittlerweile „zu allem fähig“, das heißt zu allem Schlechten in der Lage, wähnt, bemerkt er, dass Fipps aber gerade für seinen eigenen Plan unbrauchbar ist: Er kann nicht „austreten“, „den Teufelskreis“ nicht durchbrechen.⁷ Was der Vater erwartet hat, ist, dass Fipps von vorn beginnen solle, ihm „zeigen mit einer einzigen Geste, daß er nicht unsere Gesten nachvollziehen mußte“.⁸ Der Erzähler sehnt also im Grunde den selbständigen Bruch des Kindes mit der herrschenden Kultur herbei.⁹

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 70

² vgl. Bachmann (2005), S. 70

³ vgl. Bachmann (2005), S. 70

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 70/71

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 70

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 70

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 70

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 72

⁹ vgl. Koschel (1989), S. 465

Genauso wenig wie es dem Sohn unmöglich ist, einen Neuanfang zu initiieren, hat der Vater nicht die Macht, den Sohn dazu anzuleiten. Obwohl die Spiele, denen sich Fipps widmet, dem Erzähler missfallen, weil sie das Verhalten Erwachsener antizipieren, obschon die überlieferten Märchen ihm nicht zusagen, da sie bereits bekannt sind, fallen ihm keine Alternativen ein.¹ Einerseits weiß der Vater zwar, dass er ‚alles‘ Bestehende als die schlechteste aller Welten ablehnt. Andererseits hat er keine konkrete Vorstellung davon, wie die neue Welt, die neue Sprache und auch die neue Erziehung aussehen soll. So gibt der Erzähler zu, dass er „nicht mehr wußte, wie und woraufhin ich ihn bilden sollte“ und es deshalb ganz aufgab.²

Der Vater beschäftigt sich nicht mehr mit dem Sohn, was von der Mutter dezidiert zur Kenntnis genommen wird.³ „Hanna merkte, daß ich mich nicht mehr um ihn kümmerte“, reflektiert der Ich-Erzähler.⁴ An dieser Stelle des Textes tritt, nach meinem Erachten, am deutlichsten die Schwäche der Frau zu Tage. Ab diesem Punkt beginnt die Mutter, „die früher so wenig wie“ ihr Mann auf eine derartige Idee gekommen wäre, mit dem Kind vor dem Einschlafen zu beten.⁵ Der Vater meint, dass seine Gattin das Kind auf diese Art und Weise schützen wolle.⁶ So wie der Mann den von seiner Frau vermittelten praktizierten Glauben schildert, mutet er eher wie ein heraufbeschworener Schutzzauber an. Denn die Mutter betet etwa „Müde bin ich, geh zur Ruh“ oder „Lieber Gott, mach mich fromm“ mit Fipps.⁷ „Es wäre ihr alles recht gewesen, ein Kreuz, ein Maskottchen, ein Zauberspruch oder sonstwas“, kommentiert der Erzähler.⁸ Obwohl der Vater die Reaktion seiner Frau auf sein eigenes Handeln an dem Sohn zunächst für richtig ansieht - „im Grunde hatte sie recht“, „Gott befohlen war vielleicht die letzte Möglichkeit“⁹ - wertet er sie letztendlich als negativ. Denn er weiß, dass nicht nur er selbst das Kind im Stich gelassen hat, sondern auch seine Frau: „Wir lieferten ihn beide aus, jeder auf seine Weise“.¹⁰

Diese Aussage des Ich-Erzählers offenbart, meiner Ansicht nach, das ganze Dilemma des Kindes. Obwohl der Mann die Schuld für den Tod seines Sohnes eindeutig sich selbst gibt - diese Geschichte „handelt nicht etwa von mir oder Hanna oder Fipps, sondern von Vater und Sohn, einer Schuld und einem Tod“¹¹ -, trägt die Mutter des Kindes zumindest eine Mitverantwortung am Schicksal des gemeinsamen Kindes. Tatsächlich lässt zwar der Vater das Kind fallen, wirkt in keiner Weise mehr aktiv auf den Sohn ein, gleichzeitig gelingt es aber auch der Ehefrau nicht, stark (für zwei) zu sein. Da sie nicht im Stande zu sein scheint, weder ihre eigene Rolle, geschweige denn die des Vaters zu übernehmen, gibt sie den (Erziehungs-)Auftrag weiter; wiederum an einen Mann: Gott.

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 70/71

² vgl. Bachmann (2005), S. 71

³ vgl. Bachmann (2005), S. 71

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 71

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 71

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 71

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 71

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 71

⁹ vgl. Bachmann (2005), S. 71

¹⁰ vgl. Bachmann (2005), S. 71

¹¹ vgl. Bachmann (2005), S. 76

Anstatt Fipps selbst mit Rat und Tat zur Seite zu stehen, ihm Orientierung zu bieten, vermittelt Hanna einen naiv-kindlichen und vor allem auch verweltlichten Glauben. Im Mittelpunkt ihrer religiösen Erziehung scheint das laute Artikulieren von auswendig gelernten Gebeten zu stehen. Ethische Werte, die jeglicher Religion zu Grunde liegen, kann oder will die Mutter ihrem Kind, meiner Meinung nach, nicht näherbringen. Genauso wie die Frau generell ihr Kind erzieht - wie einen ‚Schoßhund‘, ‚in Dressurakt auf Dressurakt‘ - in der Art erfolgt vermutlich die Vermittlung von Religion: Die Schilderungen des Erzählers deuten jedenfalls an, dass Hanna keine oder kaum religiöse Inhalte, das heißt ethische Werte vermittelt, sondern sozusagen nur die Formalia.

Folglich handelt es sich im Sinne Bachmanns um eine schlechte Art von Gottesglauben, um einen zwar aktiv ausgeübten, aber keinen verinnerlichten Glauben. Den Beweis liefert, meiner Meinung nach, das Benehmen des Kindes. Wäre die religiöse Erziehung Hannas über das Herunterleiern von (Kinder-)Gebeten hinausgegangen, hätte sie ihrem Sohn tatsächlich die der christlichen Religion zu Grunde liegenden sittlichen Werte begreiflich machen können, dann hätte Fipps nicht, eine gewisse Portion von Sensitivität bei ihm vorausgesetzt, entgegen aller Ethik mit dem Messer tötlich werden können. Insofern vermittelt die Mutter eine falsche Art von Glauben.

Gleichzeitig kann man aber auch soweit gehen zu sagen, dass der Gott, dem Hanna ihr Kind anempfiehlt, ein negativer Gott ist, weil es sich bei diesem, gemäß Bachmanns ambivalentem Gottesbild, um einen verweltlichten Gott handelt. Ebenso wie beide Eltern dem Kind keine Hilfe sind, ist dieser Gott der Welt nicht in der Lage, Fipps ein Schutz zu sein.

Indem das Kind von seiner Mutter Gott anbefohlen wird, „liefert“ diese es, mit den Worten des Vaters, „aus“¹ und zwar, meiner Ansicht nach, in zweifacher Hinsicht. Beide Eltern entziehen sich ihrer Verantwortung und unterstellen Fipps direkt Gott. Das Kind wird einer göttlichen Instanz anvertraut. Damit erinnert das Verhältnis von Fipps wiederum an die Gottessohnschaft Jesu. Jetzt ist es allerdings die Mutter, welche ihr Kind in die Nähe von Christus positioniert und auf diese Weise den Tod des Sohnes zu antizipieren scheint. Hinzu kommt, dass Fipps einer göttlichen Instanz anbefohlen wird, welche, da sie mit einem verweltlichten Glauben korreliert ist, jegliche Transzendenz entbehrt. Ein Gott als Weltgestalt verstanden, ist der Immanenz verhaftet und deshalb nicht im Stande, den Tod zu überwinden. Vielmehr kann es nur diesen bedeuten, wenn man sich einem derartigen Gott, einer verweltlichten Form des Glaubens verschreibt. Folglich nimmt Gott als Weltgestalt den Schein des Bösen an, er lässt die Menschen leiden und sterben, rettet sie nicht, sondern lässt sie im Stich.² Denn der Gott, dem die Mutter ihren Sohn anvertraut, ist ebenso wie sie selbst schwach und ohnmächtig.³ Damit erscheint die göttliche Instanz in diesem Stück als das genaue Gegenteil der christlichen Vorstellung von Gott: Demnach wird die göttliche Instanz meist als „Abba“, als naher, liebender Vater empfunden.⁴ Ein solcher

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 71

² vgl. Weber (1986), S. 208

³ vgl. Habel (1992), S. 68

⁴ vgl. Habel (1992), S. 73

Gott und ein entsprechender Glaube hätten das haltlose Kind durchaus auffangen, den Ich-Erzähler ersetzen können.

Dass der Mann in „Alles“ eine dieser christlich-traditionellen Einstellung entgegengerichtete Auffassung hat, macht folgende Äußerung deutlich: So bezeichnet er es als „Unart des Himmels“, nicht „herabzublicken“ und keine „Zeichen zu geben den Verwirrten unter ihm“.¹ Diese Aussage des Vaters stellt, meiner Ansicht nach, einerseits ein Glaubensbekenntnis dar, denn der Erzähler stellt die Existenz einer allmächtigen göttlichen Instanz nicht in Frage. Andererseits ist dieser Satz vor allem als Schrei nach Beistand zu verstehen. Weil der Erzähler aber diesen nicht von Gott bekommt, klagt er ihn resigniert an. Denn er fühlt sich im Stich gelassen von dem ‚richtigen‘ Gott. Dieser ist, aus seiner Sicht, gerade den Menschen nicht nah, sondern hat vielmehr keinerlei Kontakt zur Welt. Somit wird textintern sowohl ein Gott als ‚Weltgestalt‘ als auch ein ‚deus absconditus‘ negativ bewertet, denn beide sind nicht in der Lage, den Menschen zu helfen.

2.4.5. Der ‚Fall‘ des Sohnes

2.4.5.1. Der Angriff mit dem Messer

Nachdem der Vater Fipps fallen gelassen hat, hegt er keinerlei Erwartungen mehr an das Kind, setzt keine Hoffnung mehr in es.² Er interagiert zwar nicht länger mit Fipps, allerdings beobachtet er ihn noch weiterhin und zwar „wie ein Forscher einen ‚Fall‘“.³ Das heißt ohne jegliche emotionale Beteiligung, mit distanzierter Kühle betrachtet der Erzähler „diesen hoffnungslosen Fall Mensch“.⁴

Ein ‚Fall‘ ist ihm der Sohn insofern, als dass der Vater in ihm eine Art Versuch sieht, die Sozialisation eines sich entwickelnden Kindes im Wechselspiel mit der Gesellschaft. Indem der Sohn „nur auf Nachahmung aus“ ist, erscheint das Experiment zum Scheitern verurteilt, hat der ‚Fall‘ in den Augen des Ich-Erzählers zwangsläufig ein negatives Ende.⁵ So ahmt Fipps einerseits seine Mutter, seine Altersgenossen, also sein gesamtes soziales Umfeld nach und entwickelt sich auf diese Weise zu einem kleinen Mann, auf den sich die Welt verlassen können wird, d.h. zu einem Teil der Gesellschaft, die der Vater ablehnt.⁶ Andererseits gerät der Sohn dem Ich-Erzähler nach. Beides lehnt der Mann als schlecht ab. Dabei steht das Schicksal des Kindes in engem Zusammenhang mit dem seines Vaters. Der Junge ist in manchen Belangen Stellvertreter seines Vaters, fungiert aber auch als Verlängerung der Handlungen und Überzeugungen des Erzählers.

So sondert sich einerseits der Mann von der Gesellschaft, in der er lebt, ab und hasst diese, seit er die Kinder beim Spielen beobachtet hat, immer mehr, weil er sie als die schlechtest mögliche Welt erfährt. Gleichzeitig entwickelt Fipps in steigendem Maß zerstörerische,

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 76

² vgl. Bachmann (2005), S. 72

³ vgl. Bachmann (2005), S. 72

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 72

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 72

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 69/70

asoziale Tendenzen. Entsprechend berichtet der Vater davon, dass sein Sohn nicht nur mutwillig Pflanzen ausreißt und Insekten töten möchte, sondern auch ein kleines Mädchen wiederholt eine Treppe hinunter stürzen will, den Öfteren nach seiner Mutter schlägt, das Haus anzünden und alles zerstören will. Den Höhepunkt von Fipps Aggressionen bildet schließlich der grundlose Angriff mit einem Messer auf einen Mitschüler.¹

Während der Sohn die meisten der vom Vater angeführten Taten im Kindesalter begangen hat, somit vielleicht durch seine zu vermutende Unwissenheit, dass man Derartiges nicht tun darf, entschuldigt ist, kann die Episode mit der Waffe nicht mehr als harmlos eingestuft werden. Das Alter des Jungen spricht hier nicht für, sondern gegen ihn. Fipps ist bereits in der dritten Klasse, als sich dieser Vorfall ereignet, also ungefähr neun Jahre alt. Über Recht und Unrecht müsste er folglich ausreichend Bescheid wissen. Hinzu kommt, dass er ohne ersichtlichen Grund auf einen anderen Jungen losgeht. Es gibt weder einen direkten Auslöser noch einen indirekten, etwa, dass er den Mitschüler nie leiden konnte, dieser ihn im Vorfeld geärgert hätte oder Ähnliches. Vielmehr betont der Erzähler, dass sein Sohn „nichts gegen das Kind gehabt hatte, als er es bedrohte“.² Demzufolge gibt es für Fipps' Aggression kein entlastendes Moment. Deshalb mutet sein Verhalten nicht nur unverständlich, sondern auch extrem böswillig an. Schließlich handelt es sich bei dem Mitschüler sozusagen um ein Zufallsopfer. Es hätte praktisch genauso gut jedes andere Kind seiner Klasse treffen können, denn wenn der Junge nichts dazu beigetragen hat, dass er angegriffen wird, hat Fipps sein Opfer anscheinend rein willkürlich ausgewählt. Umso brutaler mutet seine Tat an. Erschwerend kommt hinzu, dass er sich nicht einfach wahllos auf einen Jungen stürzt, der ihm in die Quere kommt, sondern eine Waffe benutzt, ein Messer, nicht seine Fäuste. Die Folgen müssten ihm bewusst gewesen sein, waren ihm aber augenscheinlich egal. Vielmehr nimmt Fipps den Tod des Anderen zumindest in Kauf, wenn er ihn nicht gar herbeiführen möchte: „Er wollte es ihm in die Brust rennen; es rutschte ab und traf das Kind in den Arm“.³

Als ‚normal‘ wird ein solches Verhalten vom Text nicht gewertet. Obwohl der Ich-Erzähler über die Tat seines Sohnes nicht erstaunt ist, sind alle anderen Beteiligten in gleichem Maße negativ überrascht und entsetzt darüber. Dass ein derartiger tätlicher Angriff damals nicht zum Alltag des Schullebens gehörte, wird man ob der Tatsache gewahr, dass allen - dem Direktor, den Lehrern und den Eltern der jeweiligen Kinder - unklar ist, was mit Fipps geschehen solle.⁴ Anscheinend waren die entsprechenden Autoritäten bis zu diesem Zeitpunkt nicht gezwungen, sich mit einem solchen oder ähnlich gelagerten Vorfall auseinanderzusetzen. Es gibt keinen Präzedenzfall, an den man sich anlehnen könnte. Insofern wird Fipps Verhalten als außerordentlich gekennzeichnet und erscheint umso auffälliger: als eine extreme Normverletzung.

Beachtenswert ist zudem, dass der Junge sich nach seiner Tat auch nicht wie zu erwarten verhält. „Er schluchzte, bald trotzig, bald verzweifelt, und wenn ein Schluß zulässig ist, so bereute er, was geschehen war. Trotzdem gelang es uns nicht, ihn dazu zu bewegen, zu

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 73

² vgl. Bachmann (2005), S. 78

³ vgl. Bachmann (2005), S. 77

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 78

dem Kind zu gehen und es um Verzeihung zu bitten“.¹ Dass die Stimmung des Sohnes zwischen Trotz und Hilflosigkeit schwankt, ist als durchaus normal anzusehen. Darüber hinaus kann man davon ausgehen, dass er sich darüber im Klaren ist, falsch gehandelt zu haben. Ob er es allerdings bereut, ist durchaus fraglich. Würde er so empfinden, hätte er sich doch mehr oder weniger umgehend bei seinem Klassenkameraden entschuldigt und um Verzeihung gebeten, denn erst die Bitte um Vergebung signalisiert sowohl Einsicht als auch Reue. Genau das aber verweigert er, solange er kann vehement. Da er nicht zu überreden ist, sich zu entschuldigen, zwingen ihn seine Eltern hierzu. Ergebnis dieses Vorgangs ist ein „sehr feiner, sehr erwachsener Haß. Ein schwieriges Gefühl, in das er niemanden hineinsehen ließ, war ihm gelungen, und er war wie zum Menschen geschlagen“.² Nur durch Nötigung gelingt es den Eltern, dass ihr Kind sich wieder normadäquat verhält, wo doch der Sohn durch seine Tat das Gegenteil, den willentlichen Bruch mit den allgemein akzeptierten gesellschaftlichen Regeln, vollführt hat.

Obwohl der Erzähler bereits, während er diese Szene erlebt, die Episode mit dem Messer als Einschnitt im Leben seines Sohnes empfindet, wird ihm die ganze Tragweite des Geschehens weder zum damaligen noch zum Zeitpunkt seines Berichts darüber in vollem Ausmaß bewusst. Ähnlich verhält es sich mit der hier benutzten Sekundärliteratur, welche diesem Vorfall mit der Waffe nicht in dem Maße, wie die Autorin der vorliegenden Arbeit, das ihr zukommende Gewicht im Handlungszusammenhang zuspricht. Lediglich Koschel und von Weidenbaum verweisen darauf, dass Fipps Aktion mit dem Messer seinem Vater gegolten habe.³

Die Verfasserin dieser Analyse stimmt beiden insofern zu, als dass der Sohn durch jene Tat den Vater auf ziemlich drastische Art und Weise auf sich aufmerksam machen will. Erwiesener Maßen hatte dieser ihn praktisch vergessen, denn der Ich-Erzähler bestätigt, dass er nicht auf das Größerwerden, das Hellerwerden des Verstandes und der Empfindungen seines Kindes achtete.⁴ Darüber hinaus gibt der Vater zu, dass ihm die wenigen Schuljahre seines Sohnes „leer in der Erinnerung“ erscheinen.⁵ Erst durch den „Schock“, der dem Erzähler die Aggression seines Jungen bereitet, gedenkt er wieder der „Existenz seines Kindes“.⁶

Was Fipps Tat im übertragenen Sinn mit seinem Vater zu tun hat, wird von der hier benutzten Forschungsliteratur weitgehend übersehen. Gerade die genauere Interpretation der sogenannten ‚Messergeschichte‘ ist allerdings, meiner Meinung nach, besonders wichtig für das Verständnis von ‚Alles‘. Denn der scheinbar zweckfreie Angriff auf den Klassenkameraden beinhaltet einen tieferen Sinn: Fipps gibt mit seinem Gebaren dem Vater ein Zeichen.

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 78

² vgl. Bachmann (2005), S. 78

³ vgl. Koschel (1989), S. 468

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 78

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 78

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 78

Allerdings wird dieser, obwohl er sich gedanklich intensiv mit der Sprache auseinandergesetzt und gleichsam eine eigene Theorie dazu entwickelt hat - Sprache ist für den Mann mehr als der Gebrauch von Worten; auch Gefühle, Gedanken, Blicke und Gesten rechnet er ihr zu - , nicht gewahr, dass sein Kind mit ihm gemäß seiner eigenen Sprachkonzeption kommuniziert. Der Erzähler, der sich nach einem anderen Medium zur Verständigung sehnt, ist blind gegenüber der ‚Sprache‘ seines Sohnes. Er versteht ihn schlichtweg nicht. Weil es sich sicherlich nicht um die Art von Kommunikation handelt, die sich der Mann wünscht, verschließt er seine Augen davor. So gehört der Vater, wie Bachmann in ihrer ersten Frankfurter Vorlesung formuliert, zu den „Schläfern“, die aus Frucht, sich selbst und die sie umgebende Welt wahrnehmen zu müssen, „schlafen“.¹ Obwohl Bachmann in ihrer „Kriegsblindenrede“ davon ausgeht, dass die „Wahrheit“ - sie bezieht sich auf die ‚reine Größe‘ - „dem Menschen zumutbar“ sei², kann der Ich-Erzähler anscheinend diese Qualität von Wahrheit nicht annehmen. Diese Art von Wahrheit, wie der Richter Wildermuth in der ähnlich betitelten Geschichte resümiert, komme „nur mit der Tat“ „blutig daher, mit der Axt, mit dem Messer [sic!], mit der Schusswaffe“.³

Der Sohn kommuniziert folglich eine Wahrheit, die nicht ignoriert werden kann, weil sie „schonungslos“ die „Augen aufgehen lässt und Erkenntnis schenkt“.⁴ Das Tun des Kindes stellt somit nicht nur eine vorkultivierte, unzivilisierte und naturnahe Form des menschlichen Miteinanders dar, sondern auch eine ehrliche, wahrhaftige Art von Sprache. Trotzdem wertet weder der Vater in dieser Geschichte noch Bachmann selbst ein Derartiges Handeln als positiv: „Hätten wir das Wort, hätten wir Sprache, wir bräuchten die Waffen nicht“, formuliert die Literatin unmissverständlich im Rahmen ihres ersten Vortrags an der Frankfurter Universität.⁵ Insofern handelt es sich bei der Sprache, welche Fipps im Zuge der ‚Messergeschichte‘ kundtut, nicht um diejenige, welche der Vater sich von seinem Sohn erhofft.

Ähnliches trifft auf das Verhalten des Kindes zu. Der Vater bewertet das aggressive Verhalten seines Sohnes wie die übrige Gemeinschaft als negativ und stellt darüber hinaus keinen Zusammenhang zu sich selbst her. Somit bemerkt er nicht, dass der Sohn mit der ‚Messergeschichte‘ nicht nur eine ‚geringe Abweichung‘, sondern eine maßgebliche vollzieht. Einerseits hat der Erzähler, nach eigenem Bekunden, derartige Erwartungen nicht mehr, seit er Fipps fallengelassen hat. Andererseits reflektiert er auch nicht aus der Retrospektive, dass sein Junge mit seiner kriminellen Handlung ein Zeichen gibt. Auf dieses hat der Erzähler, zumindest eine Zeit lang, gehofft. Eindeutig überschreitet Fipps mit dem Angriff auf den Klassenkameraden die Grenze des sozial akzeptierten Benehmens.

Trotzdem der Vater den selbständigen Bruch seines Kindes mit der herrschenden Gesellschaft herbeiwünscht, bewertet er die Episode mit der Waffe als Sündenfall seines Sohnes und weist sich damit selbst als Repräsentant der gesellschaftlich tradierten Normen aus. Die ‚geringe Abweichung‘, die der Mann von seinem Sohn erwartet, findet folglich

¹ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 268

² vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 248

³ vgl. Bachmann (2005), S. 172

⁴ vgl. Weber (1986), S. 99

⁵ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 256

zwar statt, allerdings aus der Perspektive des Erzählers zu spät, denn dieser hat aufgehört, darauf zu warten. Darüber hinaus bemerkt der Vater zu keiner Zeit, dass der Sohn ihm das ersehnte Zeichen gibt, zugegebener Maßen handelt es sich um eine große Abweichung von der gesellschaftlichen Norm, die der Mann aufgrund ihrer Negativität im ethischen Sinne ablehnt.

Wenngleich Fipps eine Abweichung von den gesellschaftlichen Regeln vollbringt, handelt er nicht auf die Weise, wie es der Vater ersehnt. Er wollte, dass sein Kind sich nicht negativ, sondern vielmehr positiv von der restlichen Gesellschaft abhebt. Doch wie soll ein Derartiges Vorhaben angesichts des zwar nicht ausgesprochenen, aber doch zumindest gedachten und vorgelebten Erziehungskonzepts des Vaters gelingen?

Zum einen erzieht der Mann seinen Sohn (seit Langem) nicht (mehr) und enthält ihm auf diese Weise laut Freud vor allem jegliche Ethik vor. Auch die Mutter scheint nicht in der Lage, dem Kind sittliche Werte zu vermitteln. Zum anderen trägt gemäß Engel zu der negativen Entwicklung des Sohnes der Liebesentzug des Vaters bei.¹ So gehe vor allem die Psychologie Adlerscher Prägung davon aus, dass durch das Fehlen einer positiven Bindung an die Eltern eine positive Anpassung an die Gesellschaft blockiert werde.² Da der Sohn eine solche zu seinem Vater definitiv nicht hat, die Mutter darüber hinaus als „Leerstelle“³ erscheint, ist das Scheitern des Kindes plausibel. Hinzu kommt, dass vor allem der Ich-Erzähler die ihn umgebende Gesellschaft ablehnt und gar nicht zu wollen scheint, dass der Sohn sich in sie einfügt, sondern sich entgegen seiner Umwelt entwickeln und anders sein soll als die Menschen.

Darüber hinaus sollte man den Plan des Vaters bezüglich seines Sohnes nochmals genau erinnern: So erläutert der Ich-Erzähler an verschiedenen Textpassagen, dass er sein Kind „ja nicht (...) in Zwecke und Ziele, nicht in Gut und Böse“⁴ einweihen müsse und ihm „die Schuld (...), die Liebe und jedes Verhängnis“ ersparen wolle und damit den Sohn „für ein anderes Leben freimachen“ wolle.⁵ Bewahren will er Fipps damit sowohl vor der Erkenntnis von Gut und Böse als auch vor der Fähigkeit zu lieben. Fernhalten will der Vater damit jegliches ‚Verhängnis‘, jede Verstrickung mit seinen Mitmenschen. Scheinbar soll der Sohn als autonome Persönlichkeit, völlig bindungslos und frei von jeglichen gesellschaftlichen Zwängen seinen eigenen Weg suchen können. Dass das Erziehungskonzept des Ich-Erzählers aufgrund seiner absoluten Handlungsfreiheit völlig ohne Ethik ist, allein das ihm angeborene Gewissen dem Kind als Richtschnur dienen kann, bleibt dem Vater anscheinend weitgehend verborgen.

Da der Erzähler die vorherrschende gesellschaftliche Ordnung als Ganzes ablehnt, wird er nicht gewahr, dass er selbst die ihr zugrunde liegenden Werte und Ideale verinnerlicht hat und zudem für gut befindet. Ansonsten würde er die Normverletzung seines Sohnes, welche, wie oben beschrieben, die erwartete Abweichung darstellt, als solche erkennen und

¹ vgl. Engel (1993), S. 38

² vgl. Engel (1993), S. 38

³ vgl. Habel (1992), S. 157

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 66

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 68

darüber hinaus wertneutral gutheißen können. Weil er dies nicht tut, sondern vielmehr die Tat des Kindes nach dem Normensystem der umgebenden Gemeinschaft als schlecht einstuft, beweist er, dass er die bestehende Werteordnung jener Gesellschaft, die er ablehnt, stillschweigend übernimmt und nur eine bestimmte Abweichung - nämlich eine, die seinen Idealen entspricht - wünscht. Dass die Welt, in der er lebt, folglich nicht nur schlecht ist, zu dieser Erkenntnis kommt der Vater erst viel später. Dem Sohn freilich nützt diese Einsicht nicht mehr, er kommt bei einem Schulausflug zu Tode.

2.4.5.2. Der todbringende Schulausflug

Rückblickend verbindet der Vater die Erinnerung an jenen schicksalhaften Ausflug seines Kindes immer mit der ‚Messergeschichte‘ „als gehörten sie von fern zusammen“.¹ Den „Schock“, den die zwei Ereignisse bei ihm selbst auslösen, reflektiert der Ich-Erzähler als das verbindende Element.² Darüber hinaus können aber noch mehr Verbindungslinien festgestellt werden zwischen dem Angriff mit der Waffe und dem tödlichen Unfall des Sohnes. Genauso wie die ‚Messergeschichte‘ mit dem Vater zu tun hat, gibt es eine Relation zwischen dem Verhalten des Erzählers und dem Sturz des Kindes, obwohl Ersterer bei beiden Taten nicht anwesend ist: Die zwei Episoden sind jeweils als Folgen des väterlichen Handelns anzusehen.

Während Fipps mit seiner kriminellen Tat nur in metaphorischem Sinn eine Grenze - die Linie des im sozialen Miteinander akzeptierten Verhaltens - überschreitet und sich damit von der Gesellschaft absondert, geschieht dies bei der Wanderung konkret: Das Kind entfernt sich aus eigenem Antrieb von den Kameraden, um einen eigenen Weg zu gehen. „Aus Übermut oder Neugier“, berichtet der Direktor dem Vater, hätte sich Fipps von der Klasse losgelöst, „vielleicht weil er einen Stock suchen wollte“.³ Dabei sei er auf einem Felsen ausgerutscht und auf den darunterliegenden gestürzt.⁴

So kommt es ein Jahr, nachdem der (Sünden-)Fall des Kindes im übertragenen Sinn stattfindet, zu dem tatsächlich todbringenden Fall des Sohnes. Beide Episoden kennzeichnet, dass sich der Junge nicht normadäquat verhält und resultierend daraus, dass er dabei zu Fall kommt: zunächst in metaphorischem Sinn, später konkret.

Nicht nur aufgrund dieses gemeinsamen Nenners der zwei Ereignisse entsteht beim Leser der Eindruck, als ob die ‚Messergeschichte‘ den Unfall antizipiert, welcher sozusagen als Steigerung des normabweichenden Verhaltens anzusehen ist, als eine für den Sohn tödliche Grenzüberschreitung. Während Fipps bei seiner ersten ‚Abweichung‘ eindeutig normverletzend handelt, insofern er einen Klassenkameraden mit einer Waffe angreift, erscheint das Weglaufen von der Gruppe allerdings als vergleichsweise harmlos. Trotzdem wird er hierfür offenbar mit dem Tode bestraft, was wiederum den Rückschluss zulässt, dass sein Verhalten bei dem Schulausflug wenigstens eine folgenschwere Grenzüber-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 78

² vgl. Bachmann (2005), S. 78

³ vgl. Bachmann (2005), S. 79

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 79

schreitung darstellt. Diese Wertung suggeriert, nach meinem Erachten, jedenfalls der Text: Warum aber handelt es sich gemäß der Logik der Geschichte bei der zweiten Tat des Jungen um die weitaus größere Normverletzung?

Generell scheint zu gelten, dass, wie oben schon erwähnt, die Handlungen des Sohnes nicht isoliert für sich, sondern stets in Zusammenhang mit dem Verhalten seines Vaters zu betrachten sind. Das Handeln des Mannes an seinem Kind ist, nach dessen eigenem Bekennt, „ungeheuerlich“.¹

Verwerflich ist das Tun des Ich-Erzählers, meiner Meinung nach, aus zwei Gründen. Zunächst versteigt sich der Mann in utopische Gedanken, welche nicht nur der Realität des Kindes, sondern auch einer liebevollen, zweckfreien Beziehung zu seinem Jungen entgegenstehen. Rückblickend bekennt der Vater sich schuldig, mit Fipps „zu weit“ gegangen zu sein.² Darüber hinaus lässt er sein Kind ‚fallen‘, als es sich für sein hehres Ziel als unbrauchbar erweist. Alle Komponenten des vom Text als ‚Schuld‘ stigmatisierten Verhaltens des Vaters - das ‚Emporsteigen‘ zu gefährlichen Gedanken, das Überschreiten einer gedanklichen Grenze und das ‚Fallenlassen‘ - können, in eben dieser Kombination, als Ursachen beziehungsweise Umstände des Todes von Fipps ausgemacht werden.

Was der Ich-Erzähler nur in Gedanken theoretisch vollbringt, führt das Kind also, in gewisser Hinsicht, tatsächlich aus, weshalb es stellvertretend für das normverletzende Handeln des Vaters bestraft wird. So versinnbildlichen die Örtlichkeit, in der sich der Sturz des Sohnes ereignet, das Motiv des Verhaltens des Jungen, das Handeln des Kindes selbst, der Fall des Jungen sowie die Todesursache die Versündigung des Ich-Erzählers an Fipps. Allerdings kann man nicht nur dem Vater „eine Schuld“ und dem Sohn „einen Tod“ zuweisen, wie Ersterer die Beziehung zu seinem Kind resümiert.³ Es ergibt sich darüber hinaus eine eigenartige Verquickung von theoretischen und praktischen Grenzüberschreitungen, von Täter und Opfer, Sünde und Unschuld zwischen dem Mann und seinem Kind. Während auf den Vater nur das jeweils erstgenannte der sich oppositionell entgegenstehenden Nomen Anwendung finden kann, ist es möglich, auf Fipps, je nachdem aus welcher Perspektive man das Geschehen betrachtet, jedes der gerade erwähnten Substantive zuzuordnen. So verhält sich der Junge bei der ‚Messergeschichte‘ eindeutig normverletzend und wird zum Täter. Diese erste Grenzüberschreitung bleibt allerdings ohne gravierende Folgen. Ebenso ergeht es dem Ich-Erzähler. Er macht sich zwar nur einer gedanklichen Grenzüberschreitung schuldig, handelt aber dennoch aktiv maßlos an seinem Kind. Wenngleich Fipps auf dem Ausflug eine konkrete Grenzüberschreitung vollführt, lässt er sich, objektiv gesehen, dennoch fast nichts zu Schulden kommen, da sein Handeln nicht in die Kategorie der Sünde zu passen scheint. Ungerechterweise wird er für das Handeln des Vaters zur Rechenschaft gezogen. Damit wird er nicht nur zum Stellvertreter des Vaters, sondern auch zu dessen Opfer.

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 72

² vgl. Bachmann (2005), S. 81

³ vgl. Bachmann (2005), S. 76

Die Klasse unternimmt anscheinend einen Ausflug in die vermutlich weitgehend unberührte Natur. Dem Bericht des Direktors ist zu entnehmen, dass die Wegverhältnisse gut gewesen sind, trotzdem sucht der Junge sich einen anderen Pfad.¹ Das bedeutet also, dass es für Fipps' Absonderung keinen Anlass gegeben hat, der in der Außenwelt zu suchen wäre. Im Gegenteil liegt das Motiv für das Verhalten des Kindes, ebenso wie bei der ‚Messergeschichte‘, ausschließlich im Inneren des Sohnes: „Übermut oder Neugier“ vermutet der Schuldirektor, hätten Fipps veranlasst, sich von seinen Kameraden zu entfernen.² Ursprünglich habe Bachmann als mutmaßlichen Anlass für Fipps eigenmächtige Absonderung von der Klasse „Ungezogenheit“ und „schlechte Erziehung“, wie Haberkamm hinweist, setzen wollen.³ Indem sie aber „Übermut oder Neugier“, meiner Ansicht nach, beinahe Synonyme für ‚Hybris‘, dafür verantwortlich macht, dass das Kind sich nicht gebührend verhält, nimmt sie zwar scheinbar die (Haupt-)Schuld für Fipps Fehler von Fipps' Eltern, verweist aber, nach meinem Erachten, explizit auf die ‚superbia‘ des Vaters, die sich als unvorsichtiger Überschwang der Gefühle seines Kindes manifestiert.

Insofern führt der Sohn tatsächlich aus, was der Vater in übertragenem Sinn von ihm erwartet. Er verlässt einen von der Gemeinschaft für gut befundenen Weg und wählt, im Alleingang, einen anderen. Dabei gerät er augenscheinlich in eine gebirgsähnliche Landschaft - es ist von Felsen die Rede. Die Gefahr, in die er sich dadurch begibt, allerdings achtet das Kind nicht. Ebenso wie der Ich-Erzähler, der bereits zu Beginn seiner Geschichte zugibt, schon vor der Geburt seines Sohnes gewahr geworden zu sein, dass er auf Gedanken wie „auf Minen kommt, von solcher Sprengkraft, daß ich hätte zurückschrecken müssen (...), aber weiter ging, ohne Sinn für die Gefahr“ und sich im Folgenden immer mehr in seine utopischen Ideen verrennt, versteigt sich das Kind in die Landschaft, bemerkt nicht, dass der Stein glatt ist und stürzt von einem Felsen auf den darunterliegenden.⁴ Das Kind rutscht aus, weil es ebenso wie sein Vater „ohne Sinn für die Gefahr“ ist, und ihm sein Vater darüber hinaus „den Boden nicht bereiten konnte“.⁵

Insofern symbolisiert der Fall des Kindes das Scheitern seines Vaters mit seinem Projekt ‚Sohn‘. Dieser sollte sich aus der schlechtesten aller Gesellschaften heraus bewegen und in irgendeiner Form eine Abweichung zustande bringen. Gerade als Fipps sich in einer nicht zivilisierten Umgebung befindet, in der Natur, die dem Vater zumindest bei der Suche nach einer besseren Sprache als Vorbild erscheint, folglich einen erstrebenswerteren Zustand für den Erzähler repräsentieren müsste, versucht das Kind den Ausbruch. Aber auf die Gefahren, die in der unberührten Landschaft warten, ist es offensichtlich nicht vorbereitet. So kommt der Sohn bei der Erkundung eines neuen Weges, beim konkreten Vollzug einer ‚Abweichung‘, um.

Todbringend ist allerdings nicht der Sturz selbst, sondern eine Zyste im Kopf des Kindes, die in Folge des Aufpralls auf den Boden platzt. Meiner Meinung nach wird anhand dieser

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 79

² vgl. Bachmann (2005), S. 79

³ vgl. Haberkamm (1989), S. 616

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 62 und 79

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 62, 79 und 72

Todesursache erneut eine Parallele zwischen dem Kind in „Alles“ und dem Sohn Gottes hergestellt.

Nachdem Jesus am Kreuz gestorben war, wurden ihm nicht, wie dies damals dort üblich war, die Schenkelknochen gebrochen.¹ „Denn dies ist geschehen, damit das Schriftwort erfüllt würde: ‚Kein Knochen an ihm soll zerbrochen werden‘.“² Da Jesus als das neue Passahlamm, dessen Gebeine beim Schlachten gemäß jüdischer Tradition nicht beschädigt werden dürfen, gegolten hat, ist dieser Brauch direkt auf seinen Körper angewendet worden.³ Explizit hebt die Bibel den Umgang mit Jesu Gebeinen als Sonderbehandlung hervor.⁴ Die Knochen des Kindes in dieser Erzählung bleiben auffälligerweise ebenso frei von jeglicher Verletzung; jedenfalls wird keine solche erwähnt. Die Todesursache liegt vielmehr im Inneren des Kindes, explizit im Schädel des Sohnes; eine Tatsache, die wiederum auf die enge Verwobenheit des kindlichen mit dem väterlichen Schicksal verweist. In einer 1967 für den ‚Spiegel‘ geschriebenen, jedoch erst posthum veröffentlichten Rezension über Georg Groddeck, den ‚bedeutendsten Vorläufer der Psychosomatik‘ schreibt Bachmann:

Das Ich vermag ja nicht einmal willentlich einzugreifen in die Atmung, in die Verdauung, in den Kreislauf, das Ich ist eine Maske, die Hoffahrt, mit [der] jeder von uns herumgeht, und wir werden vom Es regiert, das Es tut das, und es spricht durch die Krankheit in Symbolen.(...) Das Symbol und die Sache sind eins. Ein Beinbruch ist nicht das Symbol für etwas, sondern der Beinbruch ist es, was gesagt wird, und der Kranke kann sehr oft auch spontan sagen, warum er sich dieses Bein gebrochen hat.⁵

Wenngleich sich die Literatin nicht auf „Alles“ bezieht, kann das oben Zitierte zur Interpretation der Krankheit des Kindes genutzt werden. Denn die Aussagen der Schriftstellerin enthüllen generell ihre literarischen Körperkonstrukte. Typisch für die 1970er und 80er Jahre sieht Bachmann den menschlichen Körper als Vermittler von Sprache an.⁶ Im Gegensatz zur verbal geäußerten Sprache liefert der Leib allerdings eine authentischere, naturnähere Qualität von Wahrheit.⁷ Gemäß der Freudschen Psychoanalyse fasst die Literatin körperliche Symptome, also auch Krankheiten, als entstellte, verschobene körperliche Übersetzungen der nach Ausdruck ringenden unterdrückten Gedanken auf.⁸ Da diese „Ausdrucksweise des Körpers“, „die Grammatik der Symptome“ dem menschlichen Willen nicht zugänglich sind, enthüllt die authentische Sprache des Körpers eine unverfälschbare Wahrheit über das zugehörige Subjekt.⁹ Denn der Körper lügt nicht, er spricht immer subjektiv authentisch wahr. Hinzu kommt, dass der Leib als „Gedächtnis-

¹ vgl. Habel (1992), S. 177

² vgl. Joh 19,36

³ vgl. Habel (1992), S. 177

⁴ vgl. Habel (1992), S. 176/177

⁵ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 434

⁶ vgl. Kanz (1999), S. 69

⁷ vgl. Kanz (1999), S. 69

⁸ vgl. Kanz (1999), S. 69

⁹ vgl. Kanz (1999), S. 70

speicher“ beziehungsweise „Erinnerungsträger“ fungiert.¹ Alles, was dem Individuum von außen widerfährt, sowohl physisch als auch psychisch, lagert sich „in Form von Dauerspuren“ an der entsprechenden Region des Körpers ab.²

In der vorliegenden Geschichte erscheint Fipps als Opfer (hauptsächlich) des väterlichen Benehmens. Dessen Schuld besteht darin, mit dem Kind gedanklich „zu weit“ gegangen zu sein.³ Obwohl der Mann derjenige ist, der ‚Schuld‘ durch seine Hybris auf sich legt, ist es doch der Sohn, auf den das Handeln des Erzählers ausgerichtet ist. Denn das utopische Denken des Vaters zielt auf sein Kind. Deshalb ist es nicht der Körper des Mannes, der gezeichnet wird, sondern, meiner Ansicht nach, derjenige seines Sohnes. Das utopistische Denken des Ich-Erzählers schlägt sich im Leib des Kindes nieder. Folglich hat der Sohn in der vorliegenden Geschichte in dem Bereich, in welchem der Vater eine ihm gesetzte Grenze überschreitet, nämlich im Denken, zu viel: eine Zyste.

Engel schließt aufgrund des Vorhandenseins dieser Zyste, dass Fipps geistig-intellektuell zurückgeblieben sein müsse, einen „dumpfen Kopf, der nicht zur vollen Wahrnehmung fähig ist“ habe.⁴ Meiner Meinung nach findet sich im Primärtext kein Beleg, welcher eine derartige Annahme stützen könnte. Vielmehr scheint es sich bei dem Jungen eher um ein durchschnittliches, weitgehend unauffälliges Kind zu handeln, wenngleich dessen Schilderung bedingt durch die Einstellung des Ich-Erzählers seinem Sohn gegenüber größtenteils negativ gefärbt ist. Erst nach dem Tod seines Sohnes ist der Vater in der Lage zu erkennen, dass Fipps gewesen sein muss, wie alle Kinder dieses Alters, „nur ein ganz gewöhnliches Kind“.⁵ Folglich ist vielleicht der Umkehrschluss zulässig, dass die Existenz der erwähnten Zyste gerade nicht in Zusammenhang mit dem Verhalten oder der Entwicklung des Kindes steht.

Offen lässt der Text ebenfalls, ob die Eltern von Fipps um die krankhafte Veränderung im Hirn ihres Kindes wissen. Die Aussage des Direktors, „eine Zyste, ich wisse wahrscheinlich“, kann, nach meinem Erachten, mit einiger Berechtigung dahingehend interpretiert werden, dass der Schulleiter annimmt, der Ich-Erzähler wisse über die krankhafte Veränderung im Hirn seines Kindes Bescheid.⁶ Mit Sicherheit kann allerdings festgestellt werden, dass zumindest die Schule beziehungsweise der Klassenlehrer nicht informiert über die Zyste im Kopf des Jungen ist. Ansonsten hätte der herbeigerufene Arzt nicht nach Fipps' Todesursache forschen müssen. Als der Direktor den Ich-Erzähler über die tatsächliche Todesursache des Jungen aufklärt, geht er davon aus, dass der Vater (vermutlich) weiß, was eine Zyste ist. Auffälligerweise gibt dieser aber vor, keine Kenntnis über die medizinische Begrifflichkeit zu haben, obwohl dies aufgrund seines hoch entwickelten Intellekts anzunehmen wäre: „Zyste? Ich wußte nicht, was das ist.“⁷ Haberkamm bezeichnet den Vater aufgrund dieser Bildungslücke als „naturfernen Utopisten“.⁸ Denn obwohl

¹ vgl. Kanz (1999), S. 73/74

² vgl. Kanz (1999), S. 74

³ vgl. Bachmann (2005), S. 81

⁴ vgl. Engel (1993), S. 39

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 78

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 79

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 78

⁸ vgl. Haberkamm (1989), S. 613

sich der Ich-Erzähler als großer Denker präsentiert, hochfliegende Pläne mit seinem Sohn hat, offenbart seine mangelhafte Kenntnis bezüglich dieser medizinischen Begrifflichkeit, dass seine geistig-intellektuelle Kompetenz der Wirklichkeit zuwider läuft und zudem lückenhaft zu sein scheint.

Obschon dem Leser dezidiert Fipps genaue Todesursache vom Text präsentiert wird, bleiben doch viele Detailfragen unbeantwortet, was mitunter zu Spekulationen verleiten kann. So erfährt man zum Beispiel nicht, seit wann das Kind die Zyste im Kopf hat - etwa von Geburt an? Ebenso bleibt offen, ob die Krankheit dem Jungen in irgendeiner Form Beschwerden bereitet oder eingeschränkt hat; was eher, wie oben dargelegt, verneint werden muss. Nicht geklärt werden kann darüber hinaus, ob diese krankhafte Veränderung den Eltern beziehungsweise einem Arzt bekannt war. Wenn die Krankheit des Jungen unentdeckt war, so war der Tod des Kindes ein vielleicht vermeidbarer, denn es wäre wenigstens unter Umständen eine Chance auf Heilung bestanden. Haben aber Vater und Mutter von der Zyste gewusst, ließen diese trotzdem nicht entfernen, dann schlussfolgert man zwangsläufig, dass es sich wohl bei der Zyste um eine der inoperablen Art gehandelt haben muss. In diesem Fall hätte es für das Kind wahrscheinlich keinerlei Rettungsmöglichkeit in Form einer Operation gegeben. Vielmehr wäre dann sein Ableben nur eine Frage der Zeit, der bevorstehende Tod des Jungen unausweichlich.

Unabhängig von allen Details, welche die Krankheit des Kindes anbelangen, antizipiert der Text den Tod des Sohnes auf verschiedene Art und Weise. Wie bereits mehrfach dargelegt, wird Fipps sowohl von seinem Vater als auch von seiner Mutter in die Nähe von Jesus Christus phantasiert. Da dessen Mission hauptsächlich in seinem selbstlosen Sterben, um zu erlösen, besteht, erhält auch das Leben des Jungen eine tödlich ausgerichtete Färbung. Darüber hinaus kann der todbringende Unfall des Sohnes gemäß Töller als Wunscherfüllung des Vaters angesehen werden.¹ Denn, wie bereits oben unter 2.4.3. ausgeführt, hat der Erzähler eingestandener Maßen das Bedürfnis, „dieses Lächeln, diese Schreie im Keim zu ersticken“, allein es mangelt ihm an der notwendigen Tatkraft dafür.² Außerdem plant der Vater, seinem Kind eine neue Sprache, unter anderem die Schattensprache, zu lehren. Töller verweist darauf, dass in der griechischen Mythologie das Reich der Schatten, in welches der Erzähler den Jungen schicken soll - „laß ihn zu Schatten gehen“³-, der Aufenthaltsort der Toten sei, was wiederum den baldigen, unausweichlichen Tod des Kindes vorauszuweisen scheint.⁴

2.4.6. Nach dem Ableben des Kindes

Der Tod des Sohnes ist ausgewiesener Maßen ein Unfall. Zugleich aber auch eine Strafe, die das Kind stellvertretend für den eigenen Vater bekommt. Die Verantwortung hierfür wird dem Erzähler vom Text zugewiesen und somit der Sohn zum Opfer stilisiert. Zum

¹ vgl. Töller (1998), S. 84

² vgl. Bachmann (2005), S. 66

³ vgl. Bachmann (2005), S. 68

⁴ vgl. Töller (2005), S. 79

Opfer wird der Sohn nicht in dem Sinn, als dass der Vater sein Kind aus freien Stücken für einen höheren Sinn hingibt, es, obwohl er es liebt, in den Tod schickt, wie Haberkamm fälschlich annimmt.¹

Obwohl sich der Vater zeitweise von seinem Kind bedroht, sich ihm unterlegen fühlt, ist das Kind tatsächlich schwächer. Insofern wird Fipps zum Opfer des Vaters, weil er sich nicht gegen den Erwachsenen wehren kann und somit diesem hilflos ausgeliefert ist. Außerdem wird das Kind an mehreren Textstellen als Jesus-ähnlich präsentiert: In gewisser Hinsicht ist auch dieser ein Opfer, weil er am Kreuz für die Menschen stirbt.² Er leidet, wenngleich nach christlicher Auffassung freiwillig, stellvertretend für die Menschheit, um diese zu erlösen.³ Weber verweist darauf, dass Bachmann gemäß ihrer zwiespältigen Sicht Gottes, im Stande sei, Jesus Leiden nicht als selbstgewähltes Los zu interpretieren und demzufolge Gottvater als „obersten Mörder“ seines eigenen Sohnes anzusehen, wodurch erneut eine Parallele zu der Vater-Sohn-Beziehung in „Alles“ entstehen würde.⁴

Wenngleich das Leben des Kindes für den Vater nicht die erhoffte Erlösung gebracht hat, muss darauf hingewiesen werden, dass der Ich-Erzähler durch den Tod des Sohnes zum Umdenken gezwungen wird.⁵ Beinahe scheint es so, als ob der Sturz des Kindes auf den Stein, den Vater in metaphorischem Sinn wieder auf den Boden der Tatsachen bringt. So kann das Kind zwar nicht die vom Vater herbeigewünschte neue Welt herbeiführen, ihn aber doch von seiner Hybris befreien und damit ‚alles‘ für ihn ändern. In diese Richtung weisen Webers Ausführungen. Er arbeitet heraus, dass dem Jungen ein „stellvertretendes Leiden“, aus dem „heilende Kräfte erwachsen“, auferlegt werde.⁶

Während der Erzähler zugibt, zu seinem Sohn zu dessen Lebzeiten nicht freundlich gewesen und mit ihm zu weit gegangen zu sein, ist er jetzt, nach dem Tod des Kindes in der Lage, es anzunehmen.⁷ Als Fipps noch am Leben ist, gelingt es dem Vater dagegen nicht, seinen Sohn objektiv zu beurteilen. Zunächst ist er gewillt, in ihm ein auserwähltes Kind zu sehen, das nicht nur aus Selbstzweck auf der Welt ist, sondern eine höhere Mission zu erfüllen hat. Zu seinem Verdruss tut sich Fipps aber in keiner Weise hervor, weshalb der Erzähler daraufhin auf das Gegenteil verfällt und nur noch Schlechtes von seinem Sohn erwartet. Eine unbestimmte Zeit nach dem Unfalltod des Kindes kann der Vater allerdings vorurteilsfreier über seinen Sohn sprechen. „Fipps war nämlich nur ein ganz gewöhnliches Kind“, „er wird wohl gewesen sein wie alle Kinder dieses Alters: wild und zärtlich, laut und verschwiegen“ reflektiert der Erzähler.⁸

Erst nach dem Ableben von Fipps wird er gewahr, dass sein Sohn nicht nur gut beziehungsweise schlecht war, vielmehr wie alle Menschen beiderlei Eigenschaften gehabt haben muss. Vor allem das wilde, ungestüme, vielleicht sogar cholerisch zu nennende Ver-

¹ vgl. Haberkamm (1989), S. 613

² vgl. Habbel (1992), S. 160

³ vgl. Habbel (1992), S. 160

⁴ vgl. Weber (1986), S. 205

⁵ vgl. Svandrlik (2006), S. 244

⁶ vgl. Weber (1986), S. 160

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 81

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 78

halten scheint den Vater negativ gegenüber seinem Kind gestimmt zu haben. Die Aufzählung der Verfehlungen seines Sohnes lässt jedenfalls Derartiges vermuten.

Die Aussöhnung mit seinem Kind manifestiert sich in dem neuen Namen, den der Mann seinem Jungen nach dessen Tod verleiht: „Mein Wildling“.¹ Erstmals bekommt der Sohn einen Kosenamen, der zu ihm passt, seinen Charakter widerspiegelt und darüber hinaus das Kind in seiner Gesamtheit, namentlich seiner schlechtesten Eigenschaft, auf zärtliche Weise annimmt.

Außerdem ist festzustellen, dass sich der Vater bemüht, Worte zu finden beziehungsweise zu erfinden, die ihm geeignet zur Kommunikation mit seinem Sohn erscheinen. Natürlich bleibt er dabei weitgehend an seine Muttersprache, die schlechteste aller Sprachen, die er immer noch nicht „für gut halten kann“, gebunden.²

Allerdings gilt es zu bedenken, dass der Erzähler wahrscheinlich nicht laut, sondern in Gedanken mit seinem Kind redet, was in gewisser Hinsicht durchaus als eine neue Art von Sprache angesehen werden kann, insofern diese spezielle Kommunikation dem Vater erst durch seine veränderte geistige Einstellung möglich ist. Tatsächlich kann man die Kommunikation des Vaters als „beredtes Schweigen“³ auffassen: Er legt ein positiv zu bewertendes Schweigen an den Tag. Somit findet er zu einer besonderen Form von ‚Sprache‘. Demzufolge ist die individuelle Zwiesprache des Vaters mit seinem Sohn das Ergebnis eines Sinneswandels, welcher nur durch den Tod des Kindes hervorgerufen werden konnte. Folglich gelingt dem Sohn in gewisser Hinsicht sehr wohl, was er erfüllen soll: eine neue Sprache hervorbringen und ‚alles‘ ändern.

Gleichzeitig verändert der Ich-Erzähler sein Erziehungskonzept: Jetzt gelingt es ihm, eine „Utopie der induktiven Gesinnung“ zu entwickeln. Etwaige neue Kinder, gegen die er sich nicht mehr sträubt, werde er erziehen, „wie die Zeit es erfordert, halb für die wölfische Praxis und halb auf die Idee der Sittlichkeit hin“.⁴ Somit ist dem Vater klar geworden, dass er ein Kind nicht gegen die Gesellschaft erziehen darf. Es vielmehr für ein Leben in der bestehenden Gemeinschaft vorbereiten muss, auch wenn dort ein, seiner Meinung nach, ‚wölfischer‘ Umgang miteinander vorherrscht. Da der Erzähler diese Art des Miteinanders immer noch als schlecht ablehnt, will er derjenige sein, der seinen zukünftigen Kindern seine Auffassung von Ethik näherbringt. Der Vater erkennt hier augenscheinlich, dass er seinen Nachkommen, was in der Pädagogik unter dem Begriff ‚Sozialisation‘ beziehungsweise ‚Individuation‘ zu verstehen ist, ermöglichen können muss.

Sein geändertes Erziehungskonzept ist somit ein Kompromiss. Bei seinem Sohn hat der Vater noch gehofft, dieser solle anders werden als alle anderen Menschen und damit der ersehnte Erlöser der schlechtesten aller Welten sein. Fipps sollte sich nicht in die Gesellschaft einfügen, die bestehende Welt nicht weiterbringen, sondern den selbständigen Bruch mit ihr herbeiführen durch irgendeine Art von ‚Abweichung‘. Dabei entbehrte der

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 80

² vgl. Bachmann (2005), S. 80

³ vgl. Weber (1986), S. 109

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 81

Sohn jegliche Führung, Belehrung, Erziehung und (aus der Sicht des Mannes erst ab einem gewissen Punkt) auch die Liebe seines Vaters. Der Grund für das Verhalten des Vaters seinem Sohn gegenüber war sein eigener Hass auf ‚alles‘: auf seine Mitmenschen, die Regeln und Normen der bestehenden Gesellschaft, aber auch auf sich selbst.

Genauso wie er die Ambivalenz seines eigenen Kindes als solche wahr- und annimmt, verdammt er anscheinend auch die ihn umgebende Welt nicht mehr als Ganzes. Denn seine noch ungeborenen Kinder will er sehr wohl für die Gesellschaft erziehen. Sie sollen sich in die augenblicklich bestehende Gemeinschaft einfügen, obschon diese ihre negativen Seiten gemäß der Meinung des Erzählers hat. Dennoch sollen seine Nachkommen im sprichwörtlichen Sinne ‚nicht zu sehr mit den Wölfen heulen‘. Seine Kinder sollen sich laut seiner ursprünglichen Utopie durchaus von ihren Mitmenschen unterscheiden. Von dieser ‚Abweichung‘ hat der Ich-Erzähler nach dem Unfall seines Sohnes konkretere Vorstellungen als zu Lebzeiten seines ersten Kindes. Anscheinend erkennt der Vater, dass er seinen zukünftigen Kindern die Welt nicht ‚blank und ohne Sinn‘, ohne Aufklärung über Gut und Böse, überlassen kann, sondern sie nach sittlichen Idealen erziehen muss, wenn er aus ihnen bessere Menschen machen und somit eine positive Abweichung ermöglichen will.

Trotzdem plant er, seinen Kindern ‚wie ein Mann meiner Zeit‘ ‚nichts auf den Weg‘ mitzugeben ‚keinen Besitz, keine guten Ratschläge‘.¹ Obwohl der Vater nach dem Tod seines Sohnes bereit ist, etwaigen neuen Nachkommen die Welt zu erklären, sie zu deuten - er muss das Schlechte, aber auch das Gute benennen und bewerten, ansonsten kann keine sittliche Erziehung stattfinden -, will er sie in keiner Weise an sich binden, indem er ihnen etwas vermacht; sei es Besitz, den sie übertragen bekommen würden, oder seien es Ratschläge, nach denen sie zu handeln hätten. Somit beabsichtigt er seinen Kindern zwar keine absolute, wie Fipps, aber doch eine relative Freiheit im Handeln zu gestatten. Gleichzeitig hat er keine übersteigerten Erwartungen mehr an etwaige Nachkommen, die er zwar nicht wirklich plant, aber die er doch mehr oder weniger freudig empfangen würde: ‚Wenn es Kinder gibt (...), gut, sie sollen kommen, da sein, heranwachsen, werden wie alle andern‘.²

Nicht von seinen potentiellen Kindern erhofft oder erwartet der Erzähler, dass ‚alles‘ anders wird, sondern nach dem Tode des Sohnes nun vielmehr von sich selbst.³ ‚Lern du die Schattensprache! Lern du selber‘ und vor allem ‚geh nicht zu weit‘, lautet gleichsam das neue Credo des Erzählers.⁴ Augenscheinlich wird der Vater gewahr, dass nicht das Kind, sondern er selbst der ‚neuralgische Punkt der Weltveränderung‘ ist.⁵

Erst nach dem Ableben des Kindes gelingt es dem Vater mit der Veränderung bei seiner eigenen Person anzusetzen⁶, anstatt diese überzogene Erwartung seinem Kind aufzubürden. Dementsprechend gibt es vier simple Erkenntnisse, die der Vater nach dem Tod sei-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 81

² vgl. Bachmann (2005), S. 81

³ vgl. Albrecht/Göttsche (2005), S. 116

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 80, 81

⁵ vgl. Weber (1986), S. 169

⁶ vgl. Fenyves (2008), S. 87

nes Kindes gewinnt: Erstens dass sowohl die bestehende Welt als auch die Menschen, die in ihr leben, ambivalent sind. Zweitens dass, wer die Welt verändern will, dies nie von einem Anderen erwarten darf, sondern immer bei sich selbst anfangen muss. Drittens dass sich Hybris verbietet. „Geh nicht zu weit. Lern erst das Weitergehen“, das heißt, übertritt keine Grenze, nicht jeder Zweck heiligt die Mittel, ratschlagt der Erzähler sich scheinbar selbst.¹ Und dass man sich viertens nicht ausschließlich auf seinen Verstand verlassen sollte, sondern mitunter dem Gefühl mehr beziehungsweise ganz folgen muss; was der Vater am Ende in die Tat umsetzt: Er „denkt nicht mehr“.²

2.4.7. Mann und Frau - Vater und Mutter

Obwohl der Monolog des Ich-Erzählers hauptsächlich das Verhältnis des Mannes zu seinem Kind reflektiert, handelt „Alles“ zwar größtenteils, aber doch nicht ausschließlich, wie dieser behauptet, von „Vater und Sohn, einer Schuld und einem Tod“, sondern auch von einem Mann und seiner Frau.³ Schließlich darf nicht übersehen werden, dass mit der Geburt des Sohnes aus der Zweierbeziehung zwischen dem Erzähler und Hanna eine Dreierbeziehung wird. Denn aus Mann und Frau werden Eltern und das bisherige Paar vergrößert sich zu einer Familie. Die Welt nimmt in Gestalt des Jungen zu.⁴

Dieser unterbricht sozusagen die direkte emotionale Verbindung, die zwischen den Ehegatten besteht. Darüber hinaus definiert sich im Allgemeinen mit dem Vorhandensein von Kindern das Verhältnis von Mann und Frau meist anders, es kommt, im kleinstmöglichen Rahmen, zu ‚gruppendynamischen Prozessen‘. Folglich wandelt sich beinahe zwangsläufig die Beziehung des Erzählers zu Hanna. Hinzu kommt, dass sich die Gefühlslage des Vaters zu seinem Sohn mehrfach ändert. Weil das Verhältnis des Mannes zu seiner Frau in direkter Abhängigkeit zu der wechselvollen Beziehung des Erzählers zu Fipps steht, durchläuft auch dieses unterschiedliche Phasen. Generell können vier wesentliche Dinge festgestellt werden: Zum einen ist Hanna offenbar die Person, zu welcher der Erzähler die größte Nähe hat. Denn der Mann resümiert, er habe sein Kind niemals derart lieben können wie seine Gattin.⁵ Diese habe er zudem im Gegensatz zu seinem Sohn „nie ganz fallen“ lassen.⁶ Trotzdem lässt sich jedoch festhalten, dass es sich, dem Bericht des Ich-Erzählers zu Folge, bei den beiden zu keiner Zeit um ein glücklich zu nennendes Ehepaar handelt.

Wenngleich das nicht immer so gewesen ist. Es hat durchaus eine positive Phase in dieser Beziehung gegeben. Wie bereits erwähnt, behauptet der Ich-Erzähler, dass er Hanna

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 81

² vgl. Bachmann (2005), S. 81

³ vgl. Bachmann (2005), S. 76

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 61

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 72

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 72

„liebt[e]“.¹ Das verbindende Element zwischen dem Mann und der Frau ist eine grundsätzliche Wesensgleichheit, denn „sie war schon von der Art Menschen gewesen wie ich, als ich sie angetroffen hatte“.² Inwiefern sich beide ähnlich sind, führt der Text nicht genauer aus. Allerdings lässt sich aus den Äußerungen des Vaters schließen, dass er sich selbst als von den „Menschen ‚draußen‘“ verschieden empfindet.³ Analog zu dem Mann zeichnet auch Hanna eine gewisse Andersartigkeit aus: Sie ist „ein wenig besonders“.⁴; was vielleicht für den Erzähler die wichtigste von Hannas Eigenschaften darstellt.

Zu Beginn ihrer Partnerschaft haben der Mann und die Frau zwar eine gemeinsame Wohnung, jedoch augenscheinlich keinen Trauschein. Im Österreich der Nachkriegszeit ist das Zusammenleben eines unverheirateten Pärchens anders als heute durchaus ungewöhnlich und entspricht nicht der gängigen gesellschaftlichen Praxis.⁵ In dieser Phase des Miteinanders sind der Mann und die Frau glücklich. Wenngleich der Bericht des Ich-Erzählers erst mit der Schwangerschaft seiner Frau einsetzt, kann aufgrund einer einzigen Äußerung des Mannes geschlossen werden, dass es ein positiv zu bewertendes Stadium in der Beziehung des Paares gegeben haben muss. „Es war gut, Hanna zu heiraten, nicht nur wegen des Kindes, aber ich war später nie mehr glücklich mit ihr“ lautet das Fazit des Erzählers zu dem Zeitpunkt, als er seine Erinnerungen in Worte fasst.⁶ Diese Aussage stellt den alleinigen Beleg dar, dass der Mann mit Hanna offenbar glücklich gewesen sein muss, jedoch nur bis sie ihre Partnerschaft in Form der Ehe legitimiert haben.

Obwohl die Geburt des Jungen fast zeitgleich mit der Eheschließung erfolgt, macht, nach meinem Erachten, der Erzähler nicht direkt beider Elternschaft oder etwa den Jungen dafür verantwortlich, dass sie unglücklich werden, sondern beachtenswerterweise die Heirat. Warum das so ist, führt Bachmann in „Alles“ allerdings nicht näher aus. Erst in „Ein Schritt nach Gomorrha“ folgen genauere Erklärungen hierzu.

Da aber die Tatsache, dass der Erzähler und Hanna Nachwuchs bekommen, der ausschlaggebende Beweggrund für die Eheschließung ist, wird, meiner Ansicht nach, dem Kind mittelbar die Verantwortung für das aus der Heirat erwachsende Unglück zugeschoben. So berichtet der Mann, dass er Hanna „weniger ihretwegen“, sondern vorrangig „weil sie das Kind erwartete“ ehelicht.⁷ Darüber hinaus erklärt er, „keine Wahl“ gehabt zu haben.⁸ Wenngleich der Ich-Erzähler und Hanna sich durch ihr anfängliches Zusammenleben in ‚wilder Ehe‘ entgegen der gesellschaftlichen Norm verhalten, beugen sich beide, als sich Nachwuchs ankündigt, scheinbar ohne Zögern - „ich brauchte keinen Entschluss zu fassen“ - den Konventionen ihrer Zeit und heiraten.⁹ Die Liebe zwischen dem Mann und der Frau ist nicht entscheidend dafür, dass beide beschließen zu heiraten. Im Gegenteil erwächst diese Ehe nicht dem freien Willen beider, sondern ist das Resultat

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 72

² vgl. Bachmann (2005), S. 72

³ vgl. Bachmann (2005), S. 72/73

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 72

⁵ vgl. Fend (1990), S. 99-103

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 72

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 61

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 61

⁹ vgl. Bachmann (2005), S. 61

des Drucks, den die gesellschaftlichen Gepflogenheiten auf den Einzelnen ausüben, sich konform zu verhalten.

Auch wenn der Text nicht in erster Linie Fipps die Schuld für das Unglück seiner Eltern gibt, so entwickelt sich doch das Verhältnis des Mannes zu seiner Frau mit der Geburt des Sohnes in eine negative Richtung. Beide fangen an, sich voneinander zu entfernen, sie driften zunehmend in entgegengesetzte Richtungen auseinander. Bildlich gesprochen schiebt sich das Kind zwischen seine Eltern. Es steht in doppeltem Wortsinn zwischen dem Mann und seiner Frau. Trotzdem der Junge das gemeinsame Kind des Paares ist, verkörpert er kein verbindendes Element zwischen den Lebenspartnern. Das Gegenteil ist vielmehr der Fall.

Offensichtlich denken, fühlen und handeln der Mann und seine Frau nicht mehr länger im Gleichklang. In Bezug auf den Sohn empfinden und reagieren sie vielmehr völlig konträr. Das Kind scheint eine bisher verborgene oder vernachlässigbare Differenz zwischen dem Erzähler und Hanna hervortreten zu lassen. So sind der Mutter „alle Bedingungen“, unter welchen das Kind aufwächst, „recht“, dem Vater dagegen „keine“.¹ Anscheinend ist die Frau in der Lage, aufgrund der Existenz des Jungen die sie umgebende gesellschaftliche Realität, welche sie vermutlich in ähnlicher Weise wie ihr Gatte ablehnt, zu ignorieren. Die soziale Gemeinschaft, ‚alles‘ ist nicht mehr wichtig, nur noch Fipps zählt. Der Mann allerdings kann die Welt, wie sie sich ihm präsentiert, nicht akzeptieren und hofft, dass der Sohn ‚alles‘ für ihn ändert.

Meiner Meinung nach sind die Gedanken beider Elternteile vorrangig auf die Relation ‚Kind-Welt‘ ausgerichtet. Trotzdem die Aufmerksamkeit der Mutter und des Vaters dem gleichen ‚Gebiet‘ gilt, verbindet diese Interessensübereinstimmung die Ehegatten nicht miteinander. Während die Mutter Fipps ‚alles‘ unterordnet, setzt der Vater seine Priorität genau andersherum: Ihm sind die ‚Tatsachen der Welt‘ wichtiger als sein Junge. Vereinfacht ausgedrückt, kreisen die Gedanken der Frau um ihr Kind, die des Mannes vorrangig um die Welt. Hanna subsumiert die Realität dem Wohl des Kindes, der Erzähler verfährt umgekehrt: Er ist bereit, seinen Sohn einer Utopie zu opfern.

Als der Erzähler aber gewahr werden muss, dass der Junge nicht leisten kann, was er von ihm erwartet, lässt er ihn fallen und hasst ihn. Es wünscht für das Kind „nichts, ganz und gar nichts“.² Es ist dem Vater vielmehr „gleichgültig“, „ob aus ihm etwas Rechtes würde oder nicht“.³ Jedoch traut er dem Sohn jede Schlechtigkeit zu, denn er meint, das Böse stecke in dem Kind.⁴ Anders die Mutter: Sie will „alles“ für den Sohn „tun und haben“.⁵

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 73

² vgl. Bachmann (2005), S. 72

³ vgl. Bachmann (2005), S. 71/72

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 73

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 73

Alles: Ein lichtereres Zimmer, mehr Vitamine, einen Matrosenanzug, mehr Liebe, die ganze Liebe, einen Liebesspeicher wollte sie anlegen, der reichen sollte ein Leben lang, wegen draußen, wegen der Menschen... eine gute Schulbildung, Fremdsprachen, auf seine Talente merken.¹

Sämtliche Wünsche, welche die Mutter für das Kind hegt, entspringen dem Bedürfnis, dass es ihrem Sohn gut, wenn nicht bestens ergehen soll. Hannas Ambitionen bezüglich des Jungen sind laut Fend zumindest teilweise als typisch für die Elterngeneration der 1950er und 60er anzusehen.² Angesichts der nur kurz zurückliegenden Kriegserfahrungen, den damit verbundenen Entbehungen, wünscht diese Generation von Müttern und Vätern nicht nur, sondern unternimmt auch alles, was in ihren Kräften steht, um ihren Nachkommen ein besseres Leben als das eigene zu ermöglichen.³ Dem Tenor jener Zeit entsprechend sind damalige Eltern vorrangig darum bemüht, ihren Kindern einen Zuwachs an Wohlstand bereitzustellen.⁴ Als Schlüssel zum künftigen Erfolg gilt in dieser Zeit ebenso wie heutzutage vor allem eine möglichst gute Ausbildung.⁵

Abgesehen von derartigen Hoffnungen, die zeitgeschichtlich bedingt zu erklären sind, will die Mutter dieser Geschichte dem Sohn vor allem ein Übermaß an „Liebe“ bereitstellen.⁶ Dieses soll ihm Schutz vor seinen Mitmenschen bieten. Ähnlich wie ihr Mann sieht Hanna folglich zum einen die sie umgebende Gesellschaft als schlecht an, darüber hinaus möchte sie ebenso wie ihr Gatte verhindern, dass sich das Kind in die Gemeinschaft integriert. Der Sohn soll nicht zu einem „Menschen ‚draußen‘“ werden. Anscheinend ist die Mutter genauso wie der Vater bestrebt, ihr Kind von der Gesellschaft zu exilieren.⁷

Im Gegensatz zu dem Ich-Erzähler, welcher den Jungen schließlich nur noch negativ sieht, glaubt Hanna jedoch „keinen Augenblick, daß Fipps zu den Menschen ‚draußen‘ gehören“ könnte. Grundsätzlich ist sie ihrem Sohn gegenüber gleichbleibend positiv gestimmt. Wenngleich sie die Aggressionen des kleinen Kindes mitunter verunsichern⁸, steht sie auch noch in einer Extremsituation, als der Sohn mit einer Waffe einen Kameraden angreift, zu ihrem Kind: „Nach dem Vorfall mit dem Messer zum Beispiel hatte sie ihre schönste Zeit, sie glühte vor Großmut und Einsicht, sie durfte sich zu dem Kind bekennen und zu seinen Fehlern, sie stand für alles ein vor jeder Instanz“.⁹ Anders als der Vater lässt die Mutter den Jungen nie ‚aus ihrer Liebe‘ fallen, nicht einmal als sich dieser als zur äußersten Gewalt bereit zeigt. Während der Erzähler dem Sohn alles negativ auslegt, tendiert seine Frau anscheinend dazu, das Kind zu positiv zu sehen. Folglich nehmen beide Elternteile, nach meinem Erachten, den Jungen nicht so wahr, wie er tatsächlich ist.

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 73

² vgl. Fend (1990), S. 99/103

³ vgl. Fend (1990), S. 99/103

⁴ vgl. Fend (1990), S. 99/103

⁵ vgl. Fend (1990), S. 99/103

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 73

⁷ vgl. Töller (1998), S. 80

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 73

⁹ vgl. Bachmann (2005), S. 77

Sowohl die Gefühle als auch das Verhalten der Eltern gegenüber dem gemeinsamen Kind könnten nicht verschiedener sein. Von Anfang an, bereits während der Schwangerschaft Hannas, beginnt sich wegen des Jungen eine Kluft zwischen den Ehepartnern aufzutun. So zeitigen die einander konträr entgegen gerichteten Ambitionen der Eltern lediglich negative Auswirkung auf deren Beziehung. Noch bevor der Sohn das Licht der Welt erblickt, verschlechtert sich das Verhältnis des Mannes zu seiner Frau. Der Junge zieht sowohl die Aufmerksamkeit des Vaters als auch diejenige der Mutter auf sich. Beide wenden sich nicht mehr einander, sondern vor allem dem Sohn zu. Zunächst distanziert sich lediglich der Mann von seiner Gattin. Wie bereits vorne ausführlich beschrieben, beginnt er, schon während der Schwangerschaft seiner Frau, diese als Hindernis zwischen sich und dem (ungeborenen) Kind zu empfinden. Er selbst wird erst, als der Junge schon auf der Welt ist, gewahr, dass er sich zunehmend von seiner Gattin distanziert: „Ich fürchte, ich fing damals schon an, mich von Hanna zu entfernen, sie immer mehr auszuschließen und fernzuhalten von meinen wahren Gedanken“.¹

Vermutlich ahnt der Erzähler, dass seine Frau seine Gedankengänge und Gefühle in zunehmendem Maß nicht mehr nachvollziehen kann. Alle tatsächlichen Versuche, auf sprachlicher Ebene gegenseitiges Verständnis herzustellen, enden jedenfalls erfolglos. Als Hanna ihren Mann etwa zur Rede stellt, warum dieser sich nicht mehr um den Sohn kümmere, unterbricht sie ihn und lässt ihn allein zurück.² Bei einer anderen Gelegenheit verlacht der Erzähler seine Frau, weil diese ihm auflistet, was sie sich für Fipps erhofft.³ Anscheinend haben die Eltern keine gemeinsame Basis mehr, ist kein Konsens mehr herzustellen; stattdessen streiten sie und missverstehen sich. Hinzu kommt, dass der Mann des Öfteren in einen ‚anderen Zustand‘ gerät. Bei diesen Epiphanieerlebnissen ist er für seine Frau (kurzzeitig) nicht mehr erreichbar, da er der Realität entrückt. Seiner Gattin entfremdet er sich dadurch aus zweierlei Gründen. Zum einen hat sie keinen Einblick, was mit ihm in solchen Momenten geschieht, zum anderen wird ihr Derartiges nicht zuteil.

Stattdessen tritt sie zunächst als die praktisch Handelnde in Erscheinung. Dieser Umstand scheint von der Wissenschaft allerdings mitunter nicht in ausreichendem Maß zur Kenntnis genommen worden zu sein, denn fälschlicherweise wird der Mutter dieser Geschichte von der Sekundärliteratur häufiger „Passivität“ unterstellt.⁴ Das Gegenteil ist allerdings der Fall. Vor der Niederkunft, also durchaus vorausschauend, sorgt Hanna für die Erstaussattung ihres Kindes.⁵ Nach der Geburt hält sie sich an das „Nächstliegende“, gibt dem Baby zu trinken, lässt es schlafen, weckt es, bettet es um und wickelt es.⁶ Ab einem gewissen Punkt übernimmt die Frau sogar weitgehend allein die Fürsorge und Erziehung des Jungen.

Der Vater des Jungen dagegen beschäftigt sich in zunehmenden Maß mit seinen utopischen Gedanken. Im Gegensatz zu seiner Frau legt er viel mehr Möglichkeits- als Wirk-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 65

² vgl. Bachmann (2005), S. 71

³ vgl. Bachmann (2005), S. 73

⁴ vgl. Haberkamm (1989), S. 622

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 62

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 65

lichkeitssinn an den Tag. Während der Mann mit ‚Theorie‘, in gewissem Sinn also mit ‚Tatenlosigkeit‘ oder ‚Passivität‘ korreliert ist, können der Frau Begriffe wie ‚Praxis‘, ‚Tat‘ beziehungsweise ‚Aktivität‘ in Bezug auf das Kind zugeordnet werden. Paradoxerweise wertet der Text aber das (Nicht-)Handeln des Vaters im Vergleich zu dem aktiven Verhalten der Mutter als das folgenreichere und angesichts des Schicksals des Jungen auch als das schuldhaftere. Insofern kann man die Mutter dieser Geschichte auch mit den Substantiven ‚Leben‘ und ‚Immanenz‘, den Vater mit den Nomen ‚Tod‘ und ‚Transzendenz‘ in Verbindung bringen. Denn Hanna trägt den Jungen nicht nur aus, sie will ihn auch in der Welt halten und für seine Zukunft sorgen. Im Gegensatz dazu sehnt der Erzähler das Ableben des Kindes herbei. Schließlich wünscht er seinem Sohn explizit „nichts, ganz und gar nichts“.¹ Wenngleich er nicht einmal bei dem todbringenden Sturz des Jungen gegenwärtig ist, glaubt er sich dennoch verantwortlich für das Schicksal des Sohnes. Insofern erscheint der Mann, obschon er im eigentlichen Sinn beinahe nicht aktiv wird, im Vergleich zu der Frau als der einflussreichere, dominantere Part in Bezug auf den Sohn. Wenngleich er seiner Frau vorwirft, Fipps ebenso wie er selbst „ausgeliefert“ zu haben, lastet er sich allein den Tod des Jungen an.² Vielleicht erscheint ihm die Mutter aufgrund ihrer (Persönlichkeits-)Schwäche als entschuldigt? Tatsächlich ist Hanna alles andere als eine starke Mutter, sie kann, auch wenn sie anfänglich einen anderen Eindruck erweckt, dem Kind genauso wenig den Boden bereiten wie der Vater, nachdem dieser es aus seiner Liebe fallen gelassen hat.

Ähnlich hilflos und unterlegen präsentiert sie sich als Ehefrau. Sie ist nicht in der Lage, das Verhalten des Mannes zu beeinflussen. Als ihr der Erzähler versucht zu erklären, warum er sich nicht mehr um den Jungen kümmert, „starrte sie“ ihn zwar an „wie ein Ungeheuer“, allerdings versucht sie nicht einmal, positiv auf ihren Mann einzuwirken, sondern unterbricht nur seine Ausführungen und geht davon ins Kinderzimmer.³

Noch devoter verhält sich die Frau im Zusammenhang mit dem ehebrecherischen Gebaren ihres Gatten.⁴ Obwohl der Erzähler Hanna „ohne Verdacht“ wähnt, weiß sie über seine Geliebte Bescheid, sagt oder unternimmt aber überhaupt nichts.⁵ Als sie ihren Mann bei einem Rendezvous ertappt, verhält sie sich ebenso „sehr ungewöhnlich“: Sie „blickte über mich hinweg wie über einen Fremden, so daß ich nicht wußte, was zu tun war“, erinnert sich der Vater.⁶ Genauso überraschend anders, als dieser es von ihr erwartet, reagiert die Frau wenig später nach dieser peinlichen Begegnung mit ihrem Mann. Sie gibt kein Wort von sich, sondern schweigt „beharrlich, als redete ich von Dingen, die sie nichts angingen“.⁷ Nachdem der Vater mit seinem „vorbereiteten Text“ geendet hat, tut sie schließlich

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 72

² vgl. Bachmann (2005), S. 71 und 76

³ vgl. Bachmann (2005), S. 71

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 75

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 75

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 75

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 75

doch den Mund auf und sagt „schüchtern, ich solle doch an das Kind denken“.¹ Obwohl der Ich-Erzähler beschämt und demütig nach Hause zurückkommt, nimmt die Frau ihre überlegene Stellung in dieser Situation nicht wahr, sondern untergräbt sie stattdessen, indem sie das Kind als Ausrede benutzt und vor sich schiebt. „Fipps zuliebe“ solle ihr Mann von seiner Freundin lassen.²

Folglich spricht Hanna vorwiegend in ihrer Funktion als Mutter zu ihrem Gatten, nicht etwa als seine Frau. Sie fordert von ihrem Ehemann Rücksicht dem gemeinsamen Sohn gegenüber ein und versteckt sich somit gleichsam hinter dem Jungen. Die Frau erscheint auch bei dieser Gelegenheit zum einen äußerst wenig selbstbewusst. Darüber hinaus wirkt sie beinahe gefühllos. Ihr Schweigen deutet nämlich nicht, wie zu vermuten wäre, darauf hin, dass sie stark verstimmt ist und den Erzähler absichtsvoll leiden lässt, indem sie nichts sagt, ihm keine Vorhaltungen macht und auf diese Weise sein schlechtes Gewissen verstärkt. Im Gegenteil fehlen ihr einfach die Worte, kann sie sich nicht ausdrücken, weil in ihr (fast) nichts vorgeht.

Auf jeden Fall verhält sich die Frau bei diesem Gespräch ganz anders, als der Mann oder der Leser es erwarten würden. Schließlich bereitet der Erzähler eine „Verteidigung“ auf Hannas kommende „Vorwürfe“ vor.³ Diese bleiben aber genauso aus, wie Wut oder Tränen. Von ihren verletzten Gefühlen, von Liebe spricht Hanna jedenfalls überhaupt nicht. Es drängt sich durchaus der Verdacht auf, dass die Frau für ihren Mann nicht mehr viel empfindet oder aber generell nicht zu großen Gefühlen in der Lage ist.

Da die Gattin die Geständnisse des Mannes beinahe teilnahmslos aufnimmt, andererseits nur „schüchtern“ ihre Wünsche formuliert, verwirrt sie den Vater.⁴ Durch ihr Benehmen macht sie es ihrem Mann schwer, wenn nicht unmöglich, sie als gleichwertige Partnerin mit einem Recht auf Achtung anzusehen. Denn sie scheint sich selbst nicht genug wert zu sein, um die Treue ihres Mannes um ihrer selbst willen einzufordern. Stattdessen schützt sie das Kind als Grund vor, weswegen die Ehe zwischen ihr und dem Mann weiterbestehen soll. Insofern ist die Äußerung, „Fipps zuliebe“, wohl auch als eine Art Bankrotterklärung für die Ehe der beiden aufzufassen.⁵

Dennoch ist die Frau gewillt, für den Sohn den Betrug des Gatten hinzunehmen. Sie lässt weder den Mann noch den Jungen fallen, sondern möchte unbedingt die Familie zusammenhalten. Obwohl das Gebaren seiner Frau den Ich-Erzähler durchaus befremdet, erfüllt es doch den von ihr beabsichtigten Zweck. Angesichts Hannas „Verlegenheit“ fühlt sich der Ich-Erzähler „geschlagen“, er geht in die Knie, bittet um Verzeihung und beendet umgehend sein außereheliches Verhältnis.⁶

Dieses führt der Erzähler über den Zeitraum eines Jahres. Obwohl der Mann eine Affäre hat, darf aus diesem Umstand gerade nicht geschlossen werden, dass er sich seiner Frau

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 75

² vgl. Bachmann (2005), S. 75

³ vgl. Bachmann (2005), S. 75

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 75

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 75

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 75

völlig entfremdet hat. Zwar haben sich die Ehepartner seit der Geburt des Kindes zunehmend emotional voneinander entfernt, allerdings muss zu Schulzeiten des Jungen noch ein gewisses Maß an Nähe zwischen dem Ehepaar vorhanden sein.

Denn tatsächlich flieht der Erzähler vor der sexuellen Anziehungskraft seiner Ehefrau. Er will „sich nicht mehr zu Hanna legen, weil“ er „ihr nachgegeben hätte“, denn sein „Fleisch ist stark und finster“.¹ Weber weist darauf hin, dass „Fleisch“ ein Begriff mit deutlich biblischem Hintergrund sei.² Obwohl dieser in der Heiligen Schrift nicht abwertend gebraucht ist³, erhält er hier, meiner Meinung nach, eine negative Färbung. Indem der Erzähler „Fleisch“ als Gegenbegriff zu „Geist“ im Sinne von ‚Verstand‘ benutzt, wird Ersterer zum „Ausdruck für den Konnex“ des Menschen.⁴ Obwohl „Fleisch“ das „hinfälligste Material der Welt“ ist und die „Vergänglichkeit des Individuums versinnbildlicht“⁵, wohnt ihm doch eine bedeutsame Kraft inne.

Gegen diese wehrt sich der Vater in „Alles“ erfolgreich. So triumphiert sein ‚Geist‘ über seinen Körper. Denn er ist in der Lage, seinen Sexualtrieb von seiner Frau wegzuleiten. Auf diese Weise will er verhindern, dass seine Gattin, die „damals gern eine ganze Brut aufgezogen“ hätte, noch einmal schwanger wird.⁶ Um weiteren Nachwuchs gänzlich zu verunmöglichen, betreibt er die „Befreiung von der Frau und dem Geschlecht“.⁷ Somit will er die Fortdauer des Kreislaufs des Lebens, der sich ihm anhand der biblischen Geschlechterfolge als Abfolge von Geburt, Zeugung und Fortzeugung dargestellt hat, aktiv unterbinden. Um zu vermeiden, „eingefangen zu werden“, verweigert er sich sexuell seiner Frau.⁸ Denn er ist bestrebt, „unabhängig“ zu bleiben.⁹ Weder an seine Frau noch an ein weiteres Kind möchte er sich offenbar gebunden fühlen.

Meiner Ansicht nach stellen sich dem Mann aufgrund seiner rationalen Einstellung zwei Kontrahenten gleichzeitig entgegen. Es gibt sozusagen einen inneren und einen äußeren ‚Kriegsschauplatz‘, auch wenn der Text dies nicht ausführt. Zum einen ringt er in seinem Inneren mit einem Teil seiner selbst. Denn er verleugnet sein geschlechtliches Verlangen nach seiner Frau. Dazu unterdrückt sein Verstand seine sexuelle Begierde. Zum anderen streitet er wider die sexuelle Anziehungskraft Hannas. Insofern begreift er nicht nur die eigene Geschlechtlichkeit, sondern auch diejenige seiner Frau und damit auch Hanna selbst als Opponenten seines Verstandes.

Dem Mann ist offenbar bewusst, dass sein ‚Fleisch‘ den weiblichen Reizen seiner Frau erliegen würde. Deshalb zieht er es vor, ihr so oft wie möglich aus dem Weg zu gehen. Seit der Sohn schulpflichtig geworden ist, beginnt der Vater, die Nähe seiner Ehefrau zu meiden, sodass er „bald mehr außer Haus als zu Hause zu finden“ ist.¹⁰

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 75 und 81

² vgl. Weber (1986), S. 174

³ vgl. Weber (1986), S. 174

⁴ vgl. Weber (1986), S. 174

⁵ vgl. Weber (1986), S. 174

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 72

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 74

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 74/75

⁹ vgl. Bachmann (2005), S. 74/75

¹⁰ vgl. Bachmann (2005), S. 74

Damit geht die Entfremdung der Ehepartner in eine neue Phase über. Auf die gedanklich-emotionale Distanzierung folgt die körperlich-sexuelle. Während sich die Ehepartner einander nicht absichtlich gefühlsmäßig entfremden, vermeidet der Erzähler bewusst die Nähe zu seiner Frau und verweigert sich und ihr jegliche gemeinsame Intimität. Ursächlich verantwortlich für sein Verhalten ist nicht etwa Desinteresse an seiner Frau. Im Gegenteil kann man das Benehmen des Vaters als eine Art Selbstschutzmaßnahme bezeichnen. Nicht nur seine Rationalität ist anscheinend gefährdet, seinen Trieben zu unterliegen, auch er selbst empfindet sich bedroht, in Abhängigkeit von seiner Frau zu geraten.

Wenn er mit Hanna intim wird, kann er „nicht denken“.¹ Stattdessen fühlt er sich beruhigt in dem „finsternen Schoß“.² Wenngleich er die Sexualität mit seiner Ehefrau einerseits zu genießen scheint, macht sie ihm doch vermutlich auch Angst. So reflektiert er sein „Fleisch“ als „finstere Sache“, die einen um den „Verstand“ bringe.³ Auch Zeugung und Geburt, das Wunder des Lebens an sich, flößen dem Erzähler Frucht ein: „Denn da war mein Samen, undefinierbar und mir selbst nicht geheuer, und dann Hannas Blut, in dem das Kind genährt worden war und das die Geburt begleitete, alles zusammen eine finstere Sache“.⁴ Wie schon zu Beginn dieser Analyse dargelegt, empfindet der Vater alles, was mit dem Körper, mit Sexualität zu tun hat, als bedrohlich und Angst auslösend, meiner Ansicht nach, da die entsprechenden Gefühle, Regungen und Vorgänge im ‚Fleisch‘ zu einem Bereich gehören, der sich nicht völlig verstandesmäßig beherrschen lässt.⁵

Unter diesen Prämissen erklärt sich, warum der Mann ein dermaßen eigenartiges Verhältnis mit seiner Freundin pflegt. Rückblickend erscheint selbst dem Vater sein Tun etwas befremdlich. Allerdings spricht er sich von der Verantwortung für sein Benehmen frei, indem er darauf verweist, dass seine Affäre zu einer „Zeit der größten Verwirrung, wegen des Kindes“ stattgefunden habe.⁶ Dadurch erweckt er den Eindruck, als sei er damals nicht zurechnungsfähig gewesen und damit auch nicht verantwortlich zu machen für seine Handlungen. Die Schuld für sein Verhalten bürdet er stattdessen seinem Sohn auf. Dieser ist schließlich in seinen Augen die Ursache seiner vorübergehenden geistigen Beeinträchtigung.

Mehr oder weniger bewusst wählt der Vater eine Frau als Freundin, die weder seiner Gattin noch ihm selbst das Wasser reichen kann: Betty, eine Verkäuferin von der Maria Hilferstraße.⁷ Im Vergleich zu seiner Ehe erweist sich seine außereheliche Beziehung als noch weniger gleichberechtigt. So lässt die Beschreibung dieser Frau darauf schließen, dass die intellektuelle Kluft zwischen dem Erzähler und Betty gravierend sein muss. Meiner Meinung nach mutet die Frau beinahe wie ein Tier an. Denn der Ich-Erzähler berich-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 72

² vgl. Bachmann (2005), S. 72

³ vgl. Bachmann (2005), S. 76

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 76

⁵ vgl. Weber (1986), S. 170

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 74

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 74

tet, dass er sie mit Geschenken, „Strümpfe, Kinokarten oder etwas zum Essen“, an sich „gewöhnte“.¹ Diese Äußerung klingt, als habe der Mann die Frau domestiziert. Indem er Betty zudem als „kurz angebunden“, als sprachlich ungewandt beschreibt, verfestigt sich dieser Eindruck. Die anderen genannten Eigenschaften vervollständigen das Bild einer ‚tumben‘ Frau: Der Mann charakterisiert die Verkäuferin als „anspruchlos“ und „unterwürfig“.²

Obwohl die Freundin von dem Vater ins Tierähnliche gerückt wird, verhält sie sich dennoch nicht ausgeprägt triebhaft. Ihre Sinnlichkeit beschränkt sich lediglich auf ihre Freude am Essen.³ Hingegen zeichnet sie sich gerade durch „Lustlosigkeit“ aus.⁴ Wenngleich die Frau vor allem aufgrund der letztgenannten Eigenschaft nicht geeignet für eine Affäre erscheint, qualifiziert ausgerechnet ihr Mangel an sexuellem Verlangen sie als Freundin für den Erzähler.

Ebenso wie der Mann Intimitäten mit seiner Ehefrau konsequent vermeidet, sucht er auch bei Betty keinerlei zwischenmenschliche Nähe. Ihr kommen nicht die körperlichen Zuwendungen zu, die sich der Vater Hanna gegenüber versagt. Tatsächlich findet kein Beischlaf statt, es kommt wahrscheinlich kaum zu Berührungen.⁵ Stattdessen geht Betty auf die „Zumutungen“ des Erzählers ohne Regung ein.⁶ Sie nimmt ausdruckslos hin, dass der Mann in ihrer Anwesenheit masturbiert.

Offenbar stellt die Verkäuferin im Gegensatz zu Hanna für den Vater keine große Bedrohung für sein ‚Fleisch‘ dar. Denn neben sie kann er sich sehr wohl legen, ohne mit ihr intim zu werden. Anscheinend ist die Freundin gerade kein Objekt der Begierde, geschweige denn eine Partnerin. Sie muss fast keine Wertigkeit für den Erzähler besitzen, denn sie ist doch beinahe unsichtbar. Mit Betty lässt er sich vielmehr mit einer Frau ein, die ihn wahrscheinlich weder intellektuell noch sexuell anzieht. Sie ist in allen Belangen so uninteressant, dass sie den Mann weder auf geistiger noch auf emotionaler beziehungsweise körperlicher Ebene erreichen kann. Diese Frau wird vom Erzähler nur instrumentalisiert und für seine Zwecke benutzt. Umgekehrt könnte man aus der Tatsache, dass der Erzähler Betty Aufmerksamkeiten zu kommen lässt, um sie für sich zu gewinnen, schließen, dass die Verkäuferin ein Verhältnis mit dem verheirateten Mann eingeht, weil sie sich materielle Vorteile davon verspricht. Demzufolge kann man über die Beziehung der beiden fast von einer Art käuflicher Liebe sprechen - passenderweise ist die Frau Verkäuferin von Beruf -, basiert dieses Verhältnis doch auf einem einvernehmlichen Geben und Nehmen.

Mit Sicherheit geht der Mann diese Affäre nicht aus sexuellem Verlangen nach Betty ein, nicht einmal von Sympathie kann die Rede sein und auch nicht von Vertrautheit. Trotzdem öffnet sich der Mann, ohne in irgendeiner Form dazu genötigt worden zu sein und obwohl die Beziehung bereits beendet ist, gerade dieser Frau. Er schickt ihr zwei Briefe,

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 74

² vgl. Bachmann (2005), S. 74

³ vgl. Bachmann (2005), S. 74

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 74

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 74

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 74

auf die sie, seiner Meinung nach, keinen Wert legt.¹ „Als hätte ich mir selbst oder Hanna die Briefe zukommen lassen wollen, hatte ich mich darin preisgegeben wie nie zuvor einem Menschen.“²

Obwohl der Erzähler seine Schreiben an Betty adressiert, gelten seine Offenbarungen augenscheinlich nicht der Freundin, sondern in erster Linie ihm selbst und seiner Ehefrau. Paradoxaerweise ist der Vater in der Lage, der Verkäuferin gegenüber zu beichten, weil er weiß - er wartet auf keine Antwort - , dass sie ihn einerseits nicht versteht und andererseits nichts erwidern wird.³ Indem er die Briefe aber seiner (Ex-)Freundin zuschickt, öffnet er sich nicht wirklich einem anderen Menschen. Denn diese Frau ist dem Mann kein echtes Gegenüber, da er mit ihr in keiner Weise tatsächlich interagiert. So bringt der Ich-Erzähler zwar seine intimsten Gefühle zu Papier, teilt diese aber niemand sonst als sich selbst mit. Insofern bleiben seine Äußerungen für ihn vollkommen folgenlos, denn sie rekurrieren nur auf ihn selbst. Zu dem in seiner Situation Notwendige, sich seiner Gattin zu öffnen, ist der Mann offenbar nicht in der Lage.

Nachdem der Vater das Verhältnis mit Betty beendet hat, nimmt seine sexuelle Enthaltsamkeit ihre maximale Ausprägung an. Während er sich bisher sämtliche Intimitäten mit dem anderen Geschlecht versagt, seine sexuellen Bedürfnisse jedoch vermutlich lediglich allein ausgelebt hat, entbehrt der Erzähler nun scheinbar vollkommen jegliches Triebleben. Er fühlt sich vielmehr „ausgelöscht als Mann, impotent“ und wünscht, es zu bleiben.⁴ Erst nach dem Tod des Sohnes ist es dem Vater wieder möglich, sich zunächst gedanklich-emotional seiner Gattin anzunähern:

Ich denke nicht mehr, sondern möchte aufstehen, über den dunklen Gang hinübergehen und, ohne ein Wort sagen zu müssen, Hanna erreichen. (...) Nicht um sie wiederzuhaben, ginge ich, sondern um sie in der Welt zu halten und damit sie mich in der Welt hält. Durch Vereinigung, mild und finstern.⁵

Nachdem der Ich-Erzähler seinen Frieden mit dem verstorbenen Sohn geschlossen hat, scheint er sich auch nicht mehr gegen sein ‚Fleisch‘ wehren zu müssen. Genauso wie er erst nach dem Ableben des Kindes dessen Ambivalenz annehmen kann, ist er neuerdings in der Lage, seine eigene Körperlichkeit zu akzeptieren. Folglich sieht er seine Geschlechtlichkeit nicht mehr als Last, die dem Streben seines ‚Geistes‘ nach Transzendenz entgegen steht, sondern als positiv nutzbares Mittel, um sich des Diesseits, ‚der Welt‘, des Lebens zu vergewissern.

Seine Sexualität will der Erzähler nicht aus Lust ausleben, auch nicht, um Nähe herzustellen, sondern damit sich weder er selbst noch seine Frau der Welt entfremden. Daneben ist der Vater auch bereit, etwaige Nachkommen, die durch die „Vereinigung“ entstehen

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 75

² vgl. Bachmann (2005), S. 75

³ vgl. Bachmann (2005), S. 75

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 76

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 81

könnten, zu akzeptieren.¹ „Wenn es Kinder gibt nach dieser Umarmung, gut, sie sollen kommen, da sein, heranwachsen, wie alle anderen“.²

In der als gegenwärtig anmutenden fiktiven Wirklichkeit hat der Erzähler allerdings die schlechtest mögliche Ausgangsposition, mehr Nähe zu seiner Gattin zu schaffen. Denn der Mann und die Frau haben die maximale Distanz zueinander erreicht. Sie bilden die antithetischen ‚Pole‘ der Welt. „Von einem Ende der Welt zum anderen“, „also von Hanna zu mir“ reicht ein „Trauerbogen“.³ Beide sind vereint und doch wiederum getrennt durch die Trauer um das verstorbene Kind. Während sich die Eltern zu Lebzeiten des Jungen konträr auseinander entwickelt haben, müsste sie die Trauer um den Sohn - eine Empfindung die beide teilen - einander wieder annähern. Denn anscheinend reagieren beide Elternteile gleich auf den Verlust des Jungen. Allerdings sind der Vater und die Mutter gelähmt, können nicht handeln und deshalb die entstandene Kluft zwischen ihnen nicht überwinden. Sie sind wie „zwei Versteinte“.⁴

Obwohl beide Ehepartner das Gefühl der Trauer empfinden, können sie es nicht miteinander teilen und somit auch das Unglück nicht halbieren. Denn zwischen dem Paar besteht eine „Entfernung“, die sich „mit Schweigen“ messen lässt.⁵ Es handelt sich in diesem Fall nicht um ein positiv konnotiertes, sondern um eine schlechte Art von Schweigen.

Denn noch immer steht der Sohn einer Annäherung entgegen. Auch nach seinem Tod stellt der Junge weiterhin ein separierendes Moment zwischen den Ehepartnern dar. „Denn in alle Zeit wird, wo für mich ein Minenfeld ist, für Hanna ein Garten sein“.⁶ Obwohl der Junge körperlich nicht mehr anwesend ist, nicht länger persönlich interagiert, spielt er gleichsam in Form von Erinnerungen eine tragende Rolle in der Paarbeziehung der beiden. So gedenken und bewerten der Vater und die Mutter auf unterschiedlichste Art und Weise der Lebensjahre ihres Jungen. Während das Gedächtnis des Kindes für den Mann generell belastet und zudem mit Gefahr korreliert ist, kann die Frau, ohne Sanktionen fürchten zu müssen, in ihren ausschließlich positiven Erinnerungen an den Sohn schwelgen.

Trotzdem gibt es noch Hoffnung. Da der Mann und die Frau die größtmögliche Distanz zueinander erreicht haben, bedeutet folglich jede Veränderung, eine Verbesserung ihrer Situation. Wenn das Paar die Erstarrung überwinden kann, sind beide erneut in der Lage, aktiv zu handeln und ihre Situation zu ändern. Einerseits könnten die Ehepartner dann auseinander gehen, schließlich ist der Grund für die Heirat und das Fortbestehen der Ehe, das Kind, nicht mehr vorhanden. Andererseits ist die Chance gegeben, sich aufeinander zu zu bewegen.

Der Vater gibt sich jedenfalls ambitioniert, seine Ehe aus dieser schlechtest möglichen Phase herauszuführen. Er weiß auch, was er dazu leisten müsste, nämlich „den Trauer-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 81

² vgl. Bachmann (2005), S. 81

³ vgl. Bachmann (2005), S. 61

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 61

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 81

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 81

bogen zerreißen (...), der von einer Frau zu einem Mann reicht“.¹ Begriffen hat er meiner Ansicht nach auch, dass er derjenige ist, der aktiv werden muss, um dies zu schaffen. Genauso wie er die Eintrittsstelle der Veränderung in Bezug auf seine utopischen Hoffnungen gewesen wäre, ist es nun an ihm, tätig zu werden. Die Erfolgsaussichten für dieses Unterfangen stehen auf jeden Fall besser als zu Lebzeiten des Kindes, denn in Folge des Unfalltodes seines Jungen ist der Mann ein Anderer geworden. Der Erzähler scheint anstelle seines überhandgenommenen Möglichkeits- wieder mehr Wirklichkeitssinn zu besitzen. Er „denkt nicht mehr“ und schafft damit die Voraussetzung, (wieder) aktiv zu werden.²

2.5. „Ein Schritt nach Gomorrha“

2.5.1. Allgemeines

Die gerade interpretierte Erzählung ist an dritter, das im Folgenden zu untersuchende Stück an fünfter Stelle der Sammlung positioniert. Meiner Ansicht nach hat Bachmann die beiden Geschichten nicht zufällig in dieser Reihenfolge in ihrem Band angeordnet. Wie bereits eingangs erwähnt, stellt „Unter Mördern und Irren“ die geometrische Mitte des „Dreißigsten Jahres“ dar. Da sich „Alles“ und „Ein Schritt nach Gomorrha“ jeweils links beziehungsweise rechts davon befinden, ‚spiegeln‘ sie sich sozusagen gegenseitig am Zentrum der Sammlung.

Dieser mathematisch-geometrischen Relation entsprechend kann „Ein Schritt nach Gomorrha“ in mehrfacher Hinsicht als Komplementärstück zu „Alles“ angesehen werden. Während in dem Zweitgenannten ausschließlich ein namenloser Mann die mit Geburt, Leben und Tod seines Kindes einhergehenden Veränderungen in seiner psychischen Verfasstheit reflektiert, erzählt Bachmann in „Ein Schritt nach Gomorrha“, dagegen - chronologisch betrachtet erstmals und neben „Undine geht“ auch zum einzigen Mal in der Sammlung - aus der Perspektive einer weiblichen Figur.³ Gemeinsam ist beiden Geschichten bei aller inhaltlichen Verschiedenheit, dass sie im Wesentlichen von zwischenmenschlichen Beziehungen handeln. So beleuchtet die Literatin in „Alles“ vor allem das Verhältnis eines Vaters zu seinem Sohn. In „Ein Schritt nach Gomorrha“ hingegen muss sich die Protagonistin mit Ihresgleichen auseinandersetzen.

Wenngleich in „Alles“ vorrangig die Relation ‚Mann-(zukünftiger)Mann‘ und in „Ein Schritt nach Gomorrha“ die Beziehung von ‚Frau zu Frau‘ im Mittelpunkt der Schilderungen stehen, wird dennoch in beiden Geschichten das Verhältnis der verschiedenen Geschlechter zueinander reflektiert. Denn sowohl in „Alles“ als auch in „Ein Schritt nach Gomorrha“ berichtet die Schriftstellerin von einem verheirateten Paar. Im Unterschied zu dem Ich-Erzähler und Hanna haben Charlotte und Franz allerdings keinen Nachwuchs. Dass das Verhältnis der Ehegatten in „Alles“ im Zusammenhang mit der Elternschaft der

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 81

² vgl. Bachmann (2005), S. 81

³ vgl. Ewering (1992), S. 36

beiden stark beeinflusst wird, ist im Zuge der vorangehenden Analyse ausführlich dargestellt worden. Wie sich Bachmann eine durch kein Kind belastete Ehe vorstellt, wenn das zwischen den Partnern stehende ‚Element‘ fehlt, wird dem Leser in der fünften Geschichte des Bandes vor Augen geführt.

Eine ähnlich tragende Rolle wie in „Alles“ spielen in dem nun zu interpretierenden Stück die Gedanken, die inneren Monologe, der Hauptfigur. So wie das Kind in der dritten Geschichte dieses Bandes sich als Katalysator der utopischen Vorstellungen des Vaters erweist, stößt die Begegnung mit einer jungen Frau in dem fünften Titel ein „Gedankenexperiment“¹ der weiblichen Hauptfigur an. Genauso wie der männliche Ich-Erzähler in „Alles“ wird auch die Protagonistin in „Ein Schritt nach Gomorrha“ durch ihr Gegenüber gezwungen, sich mit sich selbst zu beschäftigen und dabei der ‚Wahrheit‘ über die eigene Person ins Auge zu sehen. Im Verlauf einiger Stunden im nächtlichen, nachkriegszeitlichen Wien reflektiert Charlotte nicht nur ihr vergangenes und gegenwärtiges Liebesleben, sondern imaginiert alternativ zu ihrer existierenden Ehe mit Franz eine Beziehung zu eben dieser Frau, Mara.

Namowicz stellt in seinen Ausführungen fest, dass „Ein Schritt nach Gomorrha“ als einzige Erzählung des „Dreißigsten Jahres“ als realistische Novelle ausgewiesen werden könne.² Denn zum einen vermittele die dargestellte Welt durchaus den Eindruck, als habe man es mit einer direkten Beschreibung einer „unerhörten“ Begebenheit im Leben einer Frau aus dem Wiener Künstlermilieu zu tun.³ Daneben kann er bestätigen, dass topographische Einzelheiten, soweit sie benannt werden, mit den tatsächlich vorhandenen Örtlichkeiten übereinstimmen.⁴ Vor allem aber hebt Derselbe hervor, dass dieses Stück geradezu beispielhaft das Kriterium der „inneren Wandlung“ veranschauliche.⁵ Denn er sieht es als erwiesen an, dass sich die Protagonistin innerhalb kurzer Zeit, genauer gesagt, binnen weniger Stunden, wesentlich verändere.⁶ Weil die weibliche Hauptfigur wichtige Details ihrer bisherigen Einstellung nun als falsch einstuft, gewinne sie nicht nur neue Ansichten, sondern entwickle sich auch zu einer anderen Persönlichkeit.⁷

Für die nun folgende Analyse ist Namowicz Kategorisierung der zu betrachtenden Geschichte als Novelle insofern richtungsweisend, weil damit das Stück nicht, wie dies lange der Fall war, auf ein zur Schau gestelltes lesbisches Verhältnis reduziert wird⁸, sondern vielmehr die Entwicklung der Protagonistin zwangsläufig in den Fokus der Interpretation gerät. Die Erstellerin der vorliegenden Arbeit stimmt folglich sowohl Ewering, welche dem Stück neben einer „äußeren“ eine wichtigere „innere Handlungsebene“ zugesteht⁹ als

¹ vgl. Ewering (1992), S. 36

² vgl. Namowicz (1982), S. 94

³ vgl. Namowicz (1982), S. 94/95

⁴ vgl. Namowicz (1982), S. 95

⁵ vgl. Namowicz (1982), S. 95

⁶ vgl. Namowicz (1982), S. 95

⁷ vgl. Namowicz (1982), S. 95

⁸ vgl. Achberger (1982), S. 97

⁹ vgl. Ewering (1992), S. 37/38

auch Schuscheng, die der Geschichte „zwei Dimensionen“, eine „zwischenmenschliche, soziale“ und eine „intrapyschische, intrapersonale“ anerkennt, zu.¹

Darüber hinaus können Achbergers bahnbrechende Forschungsergebnisse nicht übergangen werden. Diese macht als Erste detailliertest auf die Bezüge zwischen der Bachmannschen Geschichte und dem Alten Testament aufmerksam. Obwohl deren Erkenntnisse nicht von der Hand zu weisen sind und aus diesem Grund mehr oder weniger ausführlich in beinahe alle hier verwendeten Interpretationen dieses Stückes integriert worden sind, wird bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt von der wissenschaftlichen Forschung Zweierlei übersehen.

Wenngleich Achberger zu Recht feststellt, dass die Literatin „biblisches Gewebe“ in die Novelle „hineingeflochten“² habe - laut Mieth bedient sich die Schriftstellerin dabei der sogenannten „Inversionstechnik“³ - , fehlt, meiner Meinung nach, bis heute eine entscheidende Schlussfolgerung: Bachmanns Novelle weist zwar eindeutig Parallelen zur Heiligen Schrift auf, paradoxerweise scheint gleichzeitig, ohne diese außer Kraft zu setzen, aber auch jeweils das Gegenteil der gefundenen Übereinstimmung Gültigkeit zu haben. So kann man zwar in einem ersten Schritt Achberger in jedem Punkt zustimmen, muss jedoch in einem zweiten Schritt ein ‚Aber‘ hinzufügen.

Denn meiner Ansicht nach stellt „Ein Schritt nach Gomorrha“ in Bezug auf die Heilige Schrift das ‚Prinzip der verkehrten Welt‘ dar: Im Unterschied zu Lot, den die männlichen, göttlichen Boten aus einer sexuell verkommenen Stätte wegbringen, bewegt sich Charlotte unter dem Einfluss eines weiblichen, teuflischen Gastes auf einen Bereich zu, der mit gesellschaftlich stigmatisierter Sexualität korreliert ist. Dieser Eindruck wird wesentlich dadurch hervorgerufen, dass die Literatin neben biblischem Material mehr als die von der Forschung bemerkten Motive des „Blaubart“-Märchens in ihre Geschichte aufnimmt. Meiner Ansicht nach ist das Stück nicht, wie Ewering fälschlich annimmt, inhaltlich wie die biblische Erzählung strukturiert, sondern orientiert sich im Handlungsverlauf stärker an der nämlichen epischen Kurzform.⁴ So beginnt die Novelle ebenso wie mitunter gekürzte Versionen des Perraultschen Märchens mit einer Feier in den ehelichen Räumen. Anwesend ist jeweils lediglich die Herrin des Hauses, der Gatte ist nicht zugegen. In beiden Geschichten nutzt die weibliche Hauptfigur die Abwesenheit des Mannes aus, um einen ihr von diesem verbotenen Raum aufzusuchen. Im Gegensatz zu der Ehefrau ‚Blaubarts‘, die von ihren Brüdern gerettet wird, scheint die Bachmannsche Erzählung allerdings schlecht für die Protagonistin zu enden. Charlotte liegt mit Mara wie tot in dem ehelichen Bett.

¹ vgl. Schuscheng (1987), S. 74

² vgl. Achberger (1982), S. 97

³ vgl. Mieth (1988), S. 61

⁴ vgl. Ewering (1992), S. 11

2.5.2. Charlotte und ihre Gäste

„Schwefel und Feuer“ ließ Gott zur Strafe auf Sodom und Gomorrha regnen.¹ „Er vernichtete von Grund auf jene Städte und die ganze Gegend, auch alle Einwohner der Städte und alles, was auf den Feldern wuchs“.² Nach der Zerstörung stieg „Qualm wie aus einem Schmelzofen“ von der Erde auf.³

Achberger macht in ihren Ausführungen darauf aufmerksam, dass die Handlung der vorliegenden Geschichte in einem ähnlich anmutenden Szenario einsetze⁴: Aufgrund der einschlägigen Wortwahl fühle man sich deutlich an die biblischen Geschehnisse erinnert.⁵

„Im Zimmer: die verrückten Stühle, eine verknüllte Serviette auf dem Boden, die gedunsene Luft, die Verwüstung, die Leere nach dem Überfall“.⁶ Daneben ist in den ersten fünfzehn Zeilen drei Mal das Wort „Asche“ allein oder in Zusammensetzungen zu zählen: „Aschenbecher“, „Aschenhäute“ und „Asche“.⁷ Des Weiteren wird im ersten Abschnitt der Novelle erwähnt, dass die Hauptfigur ein „brennendes Zigarettenende“ in der Hand hält. Als sie versucht, es auszudrücken, „qualmte“ es.⁸

Auch Schuscheng hebt in ihrer Analyse die „Atmosphäre der Zerstörung“, welche den Beginn der Erzählung beherrsche, hervor.⁹ Die „destruktive Wirkung von Feuer, Brandschatzung und Krieg“ werde zwangsläufig damit assoziiert.¹⁰ Während Dieselbe lediglich auf die ihr auffallende Beschreibung der Räume aufmerksam macht, erklärt Achberger diese zu absichtsvollen Analogien zu den alttestamentlichen Schilderungen über den Untergang von Sodom und Gomorrha.¹¹ Denn die „Verwüstung“ dieser Wohnung gehe zweifellos über das gewöhnliche Maß hinaus und nehme „deutlich biblische Ausmaße“ an.¹² Insofern finde der alttestamentliche Vergleich „alles ist verwüstet wie beim Untergang Sodoms“ durchaus auch auf die Wohnung dieses Stückes Anwendung.¹³

Wenngleich Achberger sicherlich berechtigterweise feststellt, dass die Räumlichkeiten der Hauptfigur in ähnlicher Weise beschrieben werden wie die zerstörten biblischen Städte, müssen, meiner Ansicht nach, auch die Unterschiede zu den alttestamentlichen Örtlichkeiten beachtet werden. So handelt es sich hier anders als in der Bibel um einen Innenraum. Dieser ist nicht einer göttlichen Strafmaßnahme zum Opfer gefallen, sondern im Gegenteil Schauplatz einer Feierlichkeit gewesen; statt einer überirdischen Instanz sind Menschen für den Zustand der Wohnung verantwortlich. Ob die Räume im Zuge der Party tatsäch-

¹ vgl. Gen 19,24

² vgl. Gen 19,26

³ vgl. Gen 19,29

⁴ vgl. Achberger (1982), S. 98

⁵ vgl. Achberger (1982), S. 98

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 110

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 110

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 110

⁹ vgl. Schuscheng (1987), S. 91

¹⁰ vgl. Schuscheng (1987), S. 91

¹¹ vgl. Achberger (1982), S. 97/98

¹² vgl. Achberger (1982), S. 98

¹³ vgl. Achberger (1982), S. 98

lich ‚zerstört‘ worden sind, ist, nach meinem Erachten, allerdings fraglich. Vielmehr gilt zu bedenken, dass der Rezipient die Örtlichkeit durch die Augen der Protagonistin sieht. Ohne Probleme gelingt es, aus den oben zitierten Sätzen die darin enthaltene subjektive Färbung zu erkennen.

Entgegen Achbergers Standpunkt glaubt die Verfasserin der vorliegenden Arbeit, dass die Wohnung nicht über Gebühr von den eingeladenen Leuten ruiniert worden ist. Denn es wird nur berichtet, dass die Stühle nicht mehr an ihrem angestammten Platz stehen, dass sich eine(!) zerdrückte Serviette auf dem Boden befindet, die Luft feucht ist und die Aschenbecher überquellen.¹ Dies ist alles, was ‚vernichtet‘ ist; mehr erfährt der Leser jedenfalls nicht.

Auf Charlotte jedoch wirken die Räumlichkeiten ‚kaputt‘ und ‚verwüstet‘, ob sie tatsächlich in einem derart schlechten Zustand sind, darüber gibt der Text keinerlei Auskunft. Wenn Bachmann die Räume als ‚zerstört‘ und ‚überfallen‘ und nicht etwa, was zu erwarten wäre, als ‚unordentlich‘, ‚chaotisch‘ oder ‚beschmutzt‘ beschreibt, dann handelt es sich, meiner Ansicht nach, um die Wiedergabe der (persönlichen) Wahrnehmung der Protagonistin.

Obschon die weibliche Hauptfigur die Örtlichkeit vermutlich negativer wahrnimmt, als sie ‚in Wirklichkeit‘ ist, haben Achbergers und Schuschengs oben zitierte Aussagen (beinahe) nichts von ihrer Gültigkeit verloren. Allerdings darf, meiner Meinung nach, dieses Detail, dass die Wohnung lediglich aus Charlottes Perspektive ‚zerstört‘ ist, nicht übergangen werden. Daran lässt sich einerseits die Einstellung der Protagonistin in Bezug auf ihre Gäste ablesen, andererseits können auch dahingehend Rückschlüsse gezogen werden, wie sich die Gastgeberin von ihren Besuchern behandelt fühlt.

Schuscheng weist in ihren Ausführungen in die gleiche Richtung: Sie hält fest, dass Charlotte von den Eingeladenen „überfordert“ worden sei.² In ihrer Rolle als Gastgeberin ist sie anscheinend über ein von ihr selbst tolerierbares Maß ausgenutzt worden. Ihre Besucher waren vermutlich weder rücksichtsvoll noch hilfsbereit, haben Charlotte, jedenfalls aus der Sicht der Protagonistin, eher heimgesucht, sodass sich nun, nachdem die Leute sie verlassen haben, „die Leere nach dem Überfall“ bei dieser ausbreitet.³ Die weibliche Hauptfigur fasst ihre Gefühle zwar nicht (laut) in Worte, allerdings offenbart ihr Körper, was in ihrem Inneren vorgeht. Dieser spricht, wie in der vorangehenden Analyse bereits dargelegt worden ist, nach Bachmanns Auffassung immer und nicht anzweifelbar wahr.⁴ So schlägt der Anblick der von den Gästen hinterlassenen Spuren der weiblichen Hauptfigur buchstäblich auf den Magen: „Ihr wurde übel“.⁵

Charlottes Empfinden und körperliche Reaktion deuten, nach meinem Erachten, darauf hin, dass die Protagonistin eine Sonderstellung in der sie umgebenden Gemeinschaft einnimmt. Zwischen ihr und den Eingeladenen ist eine Distanz auszumachen, welche, zumindest an dieser Textstelle, aus einer Art Überempfindlichkeit oder einem Mehr an Sen-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 110

² vgl. Schuscheng (1987), S. 91

³ vgl. Bachmann (2005), S. 110

⁴ vgl. Kanz (1999), S. 69/70

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 110

sibilität, worin sich die Protagonistin gegenüber ihren Gästen auszuzeichnen scheint, resultiert. Denn sogar von den vermutlich von ihr selbst ausgewählten, geladenen Menschen, denen sie in irgendeiner Form geneigt sein müsste, fühlt sich die weibliche Hauptfigur „überfallen“.¹

Offenkundig ist die Protagonistin mit dem Gebaren ihrer Besucher nicht einverstanden. Im Gegenteil lehnt sie vielmehr das Verhalten der anderen als schlecht ab. Aus Charlottes Perspektive jedenfalls haben sich die Leute ihr selbst und ihrem Mobiliar gegenüber rücksichtslos und unvorsichtig benommen. Insofern müssen sich die Gäste, gemessen an den persönlichen Maßstäben der Protagonistin, welche allerdings nicht mit deren eigenen übereinstimmen müssen, einer Grenzüberschreitung schuldig gemacht haben.

Ohne derartige Überlegungen anzustellen, kommt Achberger dennoch zu einem ähnlichen Ergebnis. Sie bezeichnet die weibliche Hauptfigur dieser Geschichte als die „Gerechte“, die „unter Ungerechten leiden muss“.² Achbergers Hauptargument für ihre These ist der Name der weiblichen Protagonistin: Charlotte.³ Trennt man von diesem Vornamen sowohl die erste als auch die letzte Silbe ab, bleibt ‚lot‘ übrig.

Eine biblische Gestalt dieses Namens verkörpert in der entsprechenden Erzählung eine positive Ausnahmerecheinung in Relation zu ihrem sozialen Umfeld.⁴ Eine solche Wertung nehmen jedenfalls die von Gott nach Sodom und Gomorrha geschickten Engel vor. Beachtenswerterweise gelangen die überirdischen Gesandten in erster Linie zu diesem Urteil, da Lot ihnen beiden die maximal mögliche Gastfreundschaft erweist. Zunächst wirkt dieser so lange auf die Unbekannten ein, bis sie mit ihm gehen und bei ihm einkehren.⁵ Als die Bewohner Sodoms sein Haus umlagern und die Herausgabe der Fremden verlangen, um „mit ihnen zu verkehren“, nimmt Lot die Gesandten offensichtlich ohne Zögern in Schutz.⁶

Damit bezieht er eindeutig Position, denn er stellt sich zum einen gegen seine Mitbürger und zum anderen beschützend vor die beiden Männer.⁷ Er achtet die im Alten Orient gepflegte Heiligkeit des Gastrechts so extrem, dass er es vorzieht, lieber die eigene Familie als seine Gäste Schaden nehmen zu lassen. Anstatt die für ihn Fremden preiszugeben, ist er bereit, seine noch jungfräulichen Töchter den Einwohnern Sodoms zur freien (sexuellen) Verfügung auszuliefern.⁸

Wenngleich Achberger nicht darauf eingeht, wodurch sich Lot als ‚Gerechter‘ auszeichnet, sondern im Gegenteil darauf hinweist, dass diesem Aspekt der alttestamentlichen Schilderungen erst nach der Entstehung von „Ein Schritt nach Gomorrha“ die ihm zukommende Aufmerksamkeit gezollt worden ist und Bachmann deshalb die Bedeutsamkeit dieses Umstands nicht bewusst gewesen sein kann, ist die Erstellerin dieser Arbeit in diesem

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 110

² vgl. Achberger (1982), S. 98

³ vgl. Achberger (1982), S. 98

⁴ vgl. Achberger (1982), S. 98

⁵ vgl. Gen 19,1 und 19,4

⁶ vgl. Gen 19,5-9

⁷ vgl. Gen 18,23-33 und 19,8

⁸ vgl. Gen 19,8-9

Punkt anderer Ansicht.¹ Meiner Meinung nach stehen die textanalytischen Fähigkeiten der Literatin außer Frage. Auch ohne etwaige Sekundärliteratur war die Schriftstellerin sicherlich in der Lage, die wichtige Rolle des Gastrechts in der biblischen Geschichte zu erkennen, findet sich doch, wie das oben Dargelegte beweist, ein bemerkenswerter Reflex davon in dem fünften Stück der Sammlung.

Wenngleich die weibliche Hauptfigur gemäß Achbergers Ausführungen ihrem biblischen Namensgeber zu entsprechen scheint, unterscheidet sie sich aber gerade in wesentlichen Details von diesem. Obwohl es zunächst unerheblich erscheinen mag, gilt dennoch festzuhalten, dass die Hauptfigur der Bachmannschen Novelle im Gegensatz zu der biblischen Geschichte kein Mann, sondern eine Frau ist. Darüber hinaus handelt Charlotte vielleicht auf den ersten Blick wie Lot, allerdings aus anderen Beweggründen. Denn wenn sich Letzterer vorrangig durch seine extreme Auslegung des Gastrechts als ‚Gerechter‘ qualifiziert, erweist sich die Protagonistin vordergründig betrachtet zwar auch als gastfreundlich, jedoch nicht aus innerer Überzeugung.

Im Gegensatz zu Lot, der sich aus freien Stücken den göttlichen Gesandten als Gastgeber anbietet, ja sogar aufdrängt - schließlich muss er diese überreden, ihm nach Hause zu folgen -, stellt sich die Situation bei Bachmann genau umgekehrt dar: Charlotte will ihren letzten Gast nicht halten, sondern im Gegenteil loswerden. Sie macht Mara zwar ohne Worte, aber nichtsdestotrotz eindeutig klar, dass sie ebenso wie alle anderen die Wohnung verlassen soll. Dabei verhält sie sich immer noch höflich, denn sie zeigt lediglich durch Gesten, dass sie nun allein sein möchte. Sie schließt die Ausgangstür eine Zeit lang nicht, „um dem letzten Gast noch eine Möglichkeit zu geben, die offenstehende Tür wahrzunehmen“.²

Allerdings „vertun“ sowohl Mara als auch Charlotte den „Augenblick“.³ Entweder ist Erstere genauso wenig wie der Vater aus „Alles“, der das Zeichen seines Sohnes nicht bemerkt, in der Lage, die ‚Sprache‘ ihres Gegenübers zu verstehen, oder aber das Mädchen verhält sich absichtlich mehr als nur unhöflich, eher schon unverschämt, indem sie die stille Aufforderung zum Gehen einfach ignoriert. Weil Charlotte gleichzeitig nicht die Stärke hat, ihren Wunsch nach Ruhe kund zu tun, akzeptiert sie stillschweigend das Gebaren ihres letzten Gastes. Sie meint, dass sie „diesen einen höflichen passenden Satz“ nicht finden könne.⁴ Allerdings formuliert sie gedanklich zeitlich exakt vor dieser Überlegung „Ich werde sagen, daß ich mich schlecht fühle und schlafen gehen muss“.⁵ Obwohl dies sogar der Wahrheit entspricht - ihr ist „übel“ und sie ist „todmüde“⁶ -, kann sie es nicht über sich bringen, ihrer persönlichen Befindlichkeit die oberste Priorität zuzugestehen. Offensichtlich will sie unter allen Umständen die Etikette wahren, indem sie ihren eigenen Ansprüchen von Höflichkeit genügt. Entgegen ihrem körperlich spürbaren Bedürfnis nach Ent-

¹ vgl. Achberger (1982), S. 110 Anm. 3

² vgl. Bachmann (2005), S. 110

³ vgl. Bachmann (2005), S. 111

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 111

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 111

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 110/111

spannung zwingt sie sich dazu, die perfekte, sich selbst zurücknehmende Gastgeberin zu bleiben.

Im Gegensatz zu Lot, der sich scheinbar aus einem tiefen inneren Bedürfnis heraus dem Gastrecht entsprechend verhält, wirkt die weibliche Hauptfigur wie ein Opfer der von ihr internalisierten gesellschaftlichen Konventionen. Offenbar empfindet die Protagonistin ihre Funktion als Gastgeberin vorrangig als Last. Ihre damit verbundenen Pflichten erledigt sie zwar gewissenhaft, aber ungern. Anscheinend ist sie, einer Schauspielerin gleich, in der Lage, sich die Rolle der Gastgeberin je nach Bedarf anzunehmen beziehungsweise wieder abzulegen. Denn nach der Feier wäscht sie sich das Gesicht, „wusch den langen Abend weg, das viele Lächeln, die Aufmerksamkeit, das angestrengte die Augen-überall-haben“.¹ Weil Charlotte die ihr zukommende Funktion anscheinend nur aus Pflichtbewusstsein, jedoch nicht mit dem Herzen ausfüllt, mutet sie als Gefangene gesellschaftlicher Regeln an, während sich der biblische Lot die Rolle des Gastgebers geradezu aktiv erkämpft. Die weibliche Hauptfigur dieser Novelle benimmt sich folglich Mara gegenüber, ihrer Meinung nach, normadäquat, das heißt so, wie es die sie umgebende Gesellschaft scheinbar von ihr erwartet. Lot dagegen handelt in seiner Funktion als Gastgeber gänzlich anders als die soziale Gemeinschaft, in der er lebt. Er bricht mit dem Habitus seiner Gesellschaft und verkörpert sozusagen eine Normabweichung, wenngleich eine positiv zu bewertende.

Weil er genau zu wissen scheint, was er will, setzt er seine ganze Beredsamkeit ein, um den göttlichen Boten zu Diensten sein zu dürfen. Die weibliche Hauptfigur dieser Novelle dagegen bleibt stumm. Anstatt genau das laut zu formulieren, was sie denkt, steht sie, ihrer Meinung nach, „zu lange“ schweigend da.²

Allerdings ist aufgrund ihres Berufs als Konzertpianistin und dem ihr in der Geschichte zugesprochenen Ruhm davon auszugehen, dass Charlotte sehr eloquent sein müsste. Genauso wie sie das „viele Lächeln, die Aufmerksamkeit, das angestrengte die Augen-überall-haben“ einstudiert zu haben scheint, beherrscht sie vermutlich das oberflächliche ‚Gerede‘, die von Bachmann als schlecht bewertete ‚Alltagssprache‘, perfekt.³

Sicherlich ist sie eine ebenso amüsante wie unterhaltsame Gastgeberin, jedoch keine ehrliche. Wenn sie aber in dieser Situation überraschenderweise sprachlich unbeholfen wirkt, dann ist dieser Eindruck nicht repräsentativ. Meiner Ansicht nach offenbart sich in diesem Zusammenhang die Schwäche der Protagonistin. Charlotte scheint nämlich ein generelles Problem damit zu haben, Besucher wieder zum Gehen zu bewegen. Genauso wie mit Mara, welcher sie sich nicht zu einem von ihr selbst bestimmten Zeitpunkt entledigen kann, ergeht es ihr offensichtlich immer, schließlich stöhnt sie innerlich auf: „Warum gehen Gäste nie?“⁴

Charlotte unterliegt Mara also. Letztere geht aus dem stillschweigenden Kräfteressen als die Stärkere hervor, denn sie verlängert gegen den Willen der Gastgeberin ihre Anwesenheit in deren Wohnung. Sie zwingt der Protagonistin förmlich ihre Gegenwart auf.

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 111

² vgl. Bachmann (2005), S. 111

³ vgl. Bachmann (2005), S. 111

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 111

2.5.3. Rolle und Funktion des Mädchens

Von Anfang an evoziert der Text das Zusammentreffen der beiden Frauen als bedeutsame, außergewöhnliche Begegnung. Insofern gibt die Verfasserin der vorliegenden Arbeit Barta Recht, welcher als Einziger auffällt, dass die Protagonistin, noch bevor sie mit ihrem letzten Gast ein Wort wechselt, ein zumindest Epiphanie-Ähnliches Erlebnis hat¹: Charlottes Blick schweift in die Richtung des Mädchens und entrückt dabei eindeutig der Gegenwart, was sie allerdings selbst sehr wohl reflektieren kann.

Mehr als das Mädchen selbst, sah sie alle diese unstimmen vielen Rottöne im Raum: das Licht, das durch einen roten Lampenschirm mußte, mit einer flirrenden Staubsäule davor; eine Reihe von roten Bücherrücken dahinter auf einem Regal; den filzigen wilden Rock und die matteren Haare. Nun war einen Augenblick lang alles so, wie es nie wieder sein konnte - ein einziges Mal war die Welt in Rot.²

Wenngleich Töller nicht dezidiert von einem Anflug des ‚anderen Zustands‘ spricht, kommt sie dennoch zu einem vergleichbaren Schluss, wenn sie darauf hinweist, dass an diesem Punkt der Geschichte die Zeit für die weibliche Hauptfigur kurz stehen zu bleiben scheint.³ Gleichzeitig nimmt die Protagonistin ‚alles‘ vorübergehend anders wahr. Sie verändert ihre Sicht der Welt zwar (noch) nicht derart grundlegend wie der Vater in „Alles“ im Zusammenhang mit seinem Sohn, jedoch erscheint ihr die eigene Wohnung in einem anderen Licht.

Ursächlich für diesen Effekt verantwortlich ist ohne Zweifel ihr letzter Gast. Die Farbe „rot“, welche Charlotte für einen Moment über die Maßen auffällt und die kurzzeitig den ganzen Raum und damit die Wahrnehmung der weiblichen Hauptfigur zu dominieren scheint, setzt sich aus verschiedenen Abstufungen Derselben zusammen. Sowohl in der Einrichtung als auch bei dem Mädchen selbst ist diese Farbe zu finden. Maras Haar glänzt „rötlich“ und sie trägt einen „roten“ Rock.⁴

Achberger macht darauf aufmerksam, dass diese „detaillierte Beschreibung der Rottöne“ eine weitere Parallele zu den alttestamentlichen Schilderungen darstelle.⁵ Denn in der Bibel heiße es, dass nach der Zerstörung der beiden Städte die Umgebung, in der sich Lot befindet, von einem vergleichbaren Licht beleuchtet wird: Die aufgehende „Morgenröte“ taucht die Landschaft in ein entsprechendes Licht.⁶

Daneben merkt Ewering zutreffenderweise an, dass Charlottes letzter Gast von Beginn an mit dem den Raum beherrschenden Rot in Verbindung gebracht werde, denn nicht nur die rote Farbe wiederholt sich in deren Erscheinung, sondern auch „die Augen des Mädchens“ gehen „in der Welt in Rot“ auf, „zwei feuchte, dunkle, betrunkene Objekte“.⁷ Allerdings

¹ vgl. Barta (1987), S. 40

² vgl. Bachmann (2005), S. 110

³ vgl. Töller (1998), S. 106

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 110

⁵ vgl. Achberger (1982), S. 99

⁶ vgl. 1. Moses 19,5

⁷ vgl. Ewering (1992), S. 40 und Bachmann (2005), S. 110

irrt Dieselbe, nach meinem Erachten, wenn sie von dieser Feststellung ausgehend folgert, dass die Figur der Mara deshalb negativ konnotiert sei.¹ Zu kurz greifen meiner Meinung nach, auch Namowicz' Ausführungen, da er die Farbe „rot“ lediglich als „Versinnbildlichung des sich anbahnenden engeren Verhältnisses zwischen Charlotte und Mara“ interpretiert.²

Die Erstellerin der vorliegenden Arbeit gibt vielmehr Schuscheng in diesem Punkt Recht. Diese merkt an, dass das Mädchen genauso wie die ihr zugeordnete Farbe ambivalent bewertet werden muss.³ Mit Rot assoziiert man im Allgemeinen etwa Wärme, Geborgenheit, Liebe, Leben und Blut, gleichzeitig aber auch Feuer, Hitze, Aggressivität und Vernichtung. Dementsprechend hat diese Farbe sowohl einen lebensspendenden, vitalen als auch einen todbringenden, destruktiven Pol. Beiden diametral entgegengesetzten Wirkungsrichtungen zum Trotz wohnt der nämlichen Farbe zudem eine Signalwirkung inne; das bedeutet, dass Rot den Betrachter aufmerksam werden lässt, ihn wachrüttelt, in Unruhe versetzt und herausfordert.

Meiner Meinung nach spiegelt die weibliche Hauptfigur in ihren Reaktionen auf die ‚Welt in Rot‘ die dieser Farbe innewohnenden Aspekte dezidiert wider. So genießt Charlotte zunächst offensichtlich einen kurzen Moment den Anblick der unterschiedlichen Rottöne, schließlich reflektiert sie bereits währenddessen, dass sie „alles“ in eben diesem Augenblick „so“ wahrnehme, „wie es nie wieder sein konnte“; wobei die Erstellerin dieser Analyse in diesen Gedanken der Protagonistin ein gewisses Bedauern über die Vergänglichkeit dieses Zustandes ausmachen zu können glaubt.⁴ Die weibliche Hauptfigur semantisiert damit, meiner Ansicht nach, den gegenwärtigen Augenblick, schon während sie ihn erlebt, als einmalig und (leider) unwiederbringlich.

Als Charlotte umgehend nach dieser Erfahrung aber in Maras Augen blickt, wehrt sie sich sofort, beinahe instinktiv, gegen die Gegenwart des Mädchens.⁵ Dennoch hält sie sich, wie bereits oben erwähnt, an die gesellschaftlichen Regeln, indem sie nach dem „höflichen passenden Satz“ sucht, mit welchem sie ihren letzten Gast verabschieden kann.⁶ Trotzdem muss sie das dringende Bedürfnis haben, dass sich Mara schnellstmöglich entfernt, denn auffallenderweise variiert sie gedanklich viermalig (beinahe) in direkter Folge eben dieses Verlangen. „Sie muß gehen. Warum geht sie nicht? [...] Warum gehen Gäste nie? Warum bloß ist sie nicht mit den anderen gegangen?“⁷

Bereits nachdem die Protagonistin den Raum für eine kurze Erholungsphase verlassen hat, und nicht erst im Barraum, wie Barta fälschlich annimmt, „erfährt Rot eine Bedeutungsverschiebung“⁸; Charlotte spricht der Farbe nun die negativste aller möglichen Wertigkei-

¹ vgl. Ewering (1992), S. 40

² vgl. Namowicz (1982), S. 97

³ vgl. Schuscheng (1987), S. 83

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 110

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 110

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 111

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 111

⁸ vgl. Barta (1987), S. 41

ten zu, indem sie mit dem roten Kleidungsstück des Mädchens nicht mehr länger eine „Capa“¹, sondern plötzlich den Umhang eines Terroreros assoziiert.²

So wird das Rot des Rockes schlagartig zum „Todesrot“, zu dem, vermutlich wie bei einem Stierkampf, die „Trommeln hätten gerührt werden müssen“.³ Die Verwendung des Kompositums „Todesrot“ verweist deutlich auf die von Charlotte wahrgenommene, größtmögliche Gefahr, die sie anscheinend von dem Mädchen ausgehen spürt. Folglich interpretiert die Hauptfigur Mara eindeutig zumindest als Herausforderung, wenn nicht gar konkret als Bedrohung des eigenen Lebens.

Obwohl sich die Protagonistin unwohl in Maras Gegenwart fühlen müsste - schließlich hat sie zuletzt eindeutig negativste Gefühle gegenüber dem Mädchen -, übt dieses offenbar gleichzeitig eine gewisse Faszination und Anziehungskraft auf Charlotte aus. Denn die Gastgeberin verdrängt ihre durchaus beunruhigenden Empfindungen, die sie in Bezug auf ihren letzten Gast hat, und beginnt stattdessen Spekulationen darüber anzustellen, weshalb dieser seine Anwesenheit derart absichtsvoll verlängert.

Sie wird mir eine Geschichte erzählen. Warum gerade mir? Sie bleibt, weil sie mit mir sprechen will. Hat kein Geld oder findet sich nicht zurecht in Wien (...) Irgend etwas wird es schon sein, eine Bitte, eine Geschichte, irgendeine, mit der sie mich um den Schlaf bringen will. Zuviel allein wird sie natürlich in Wien sein oder sie ist in irgendeine Geschichte geraten.⁴

Offensichtlich geht Charlotte fest davon aus, dass Mara in ‚irgendeiner‘ Hinsicht Hilfe von ihr selbst in Anspruch nehmen möchte. Dadurch weist sie dem Mädchen überraschenderweise ohne Zweifel eine ihr gegenüber subordinierte Position zu. Obwohl die Gastgeberin kurz vorher sehr wohl reflektiert hat, dass Mara zum einen ihr Bleiben gegen ihren Wunsch erfolgreich ertrotzt, also die Oberhand über sie selbst gewonnen hat, und zum anderen offenbar eine auf die Protagonistin bedrohlich wirkende Aura zu besitzen scheint. Wenn die Hauptfigur ihr Gegenüber trotzdem wenig später gedanklich zum schwachen Geschöpf degradiert, dann handelt es sich, meiner Meinung nach, eher um ein Wunschdenken. Indem sie das Mädchen mit derartigen Überlegungen absichtlich herabsetzt, verhilft sie sich selbst zu mehr Größe. Wenngleich sie doch zu spüren scheint, dass zumindest etwas Bedeutsames, wenn nicht Gefährliches vor sich gehen wird, versucht sie offensichtlich, den Sinn und Zweck dieses Zusammentreffens (bewusst) zu verharmlosen.

Während die Kritik, wie bereits oben angeführt, „Ein Schritt nach Gomorrha“ lange Zeit meist auf ein zur Schau gestelltes Lesbiertum,⁵ also auf die „äußere Handlungsebene“,⁶ auf die Begegnung (und Annäherung) zweier Frauen, reduziert hat, ist die Forschung zum gegenwärtigen Zeitpunkt im Gegensatz zu jener früher vorherrschenden Auffassung nicht

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 110

² vgl. Bachmann (2005), S. 110/111

³ vgl. Bachmann (2005), S. 111

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 111

⁵ vgl. Achberger (1982), S. 97

⁶ vgl. Ewering (1992), S. 37/38

mehr sicher, ob dieses Zusammentreffen der beiden weiblichen Figuren überhaupt ‚wirklich‘ stattfindet.

Grundsätzlich können drei verschiedene Positionen in diesem strittigen Punkt eingenommen werden. So wird das fünfte Stück des Sammelbandes zum einen, wie vor allem in der ersten Rezeptionsphase, als Aufeinandertreffen von Charlotte und Mara gelesen.¹ Neuer ist im Gegensatz hierzu der Standpunkt, dieses Stück als „Erkenntnisprozess“ einer einzigen Figur zu begreifen.² Demzufolge handelt es sich bei Mara um keine „reale“ Außenperson, sondern lediglich um eine „Phantasiegestalt“ Charlottens.³ „Doppelgängergestalt“ der Protagonistin bezeichnet Bartsch Mara treffenderweise.⁴ Denn gemäß dem von Lenk entwickelten Motiv der „sich-selbst-verdoppelnden Frau“ fungiert das Mädchen als „Spiegel-Ich“ der Protagonistin.⁵ Die weibliche Hauptfigur ist dementsprechend zweifach vorhanden, insofern sie sich in einem „lebendigen Spiegel“ reflektiert.⁶

Achberger gelingt in ihrem Aufsatz überzeugend herauszustellen, dass es sich bei Charlotte und Mara um eine einzige Person handeln muss. Deren „Identität und Zusammengehörigkeit“ stehen für sie von Anfang an fest.⁷ So mute der Gastgeberin das Mädchen bereits zu Beginn der Erzählung nicht als „eigenständige Persönlichkeit, sondern als Teil ihres Wohnzimmers“ an, denn sie füge sich, zumindest partiell, nahtlos in die „Welt in Rot“ ein.⁸ Darüber hinaus folgert Dieselbe aus den Äußerungen der Protagonistin, Mara sei „aus dem Stoff, aus dem ich gemacht bin“, „ein Wesen von gleicher Beschaffenheit“; der letzte Gast gehöre also nicht nur zum gleichen Geschlecht wie die Protagonistin, sondern sei vielmehr „ein Teil von Charlottens Wesen“.⁹

Für diese Sichtweise spricht, meiner Ansicht nach, vor allem der Umstand, dass in der ganzen Geschichte keine Anführungszeichen vorhanden sind. Weder die Gastgeberin noch ihr Gegenüber artikulieren laut vernehmlich ihre Worte, nichtsdestotrotz unterhalten sie sich miteinander. Da hier, meiner Meinung nach, offensichtlich ein ‚innerer Dialog‘ geführt wird, ist durchaus verständlich, wenn Achberger schlussfolgert, dass „Mara in Charlottens Kopf“ lebe.¹⁰ Neben ihren Erkenntnissen aus der Untersuchung der „räumlichen Aspekte“ der Geschichte dient Achberger vor allem die Wirkung der ‚Zerstörungsszene‘ zur Untermauerung ihrer These.¹¹

Wenngleich es das Mädchen ist, welches die Wohnung der Protagonistin demoliert, geschieht dies anscheinend zu einem für die Gastgeberin richtigen Zeitpunkt. Bevor Mara ihre destruktive Handlung ausführt, fühlt sich die Protagonistin wütend und sprachlos, danach wie befreit. „Es scheint, daß Charlotte hier sowohl die Tat bewirkt als auch Katharsis

¹ vgl. Achberger (1982), S. 97

² vgl. Schuscheng (1987), S. 77

³ vgl. Schuscheng (1987), S. 77

⁴ vgl. Bartsch (1983), S. 89

⁵ vgl. Lenk (19986), S. 158 ff.

⁶ vgl. Lenk (1986), S. 158 ff.

⁷ vgl. Achberger (1982), S. 103

⁸ vgl. Achberger (1982), S. 103/104

⁹ vgl. Achberger (1982), S. 103 und Bachmann (2005), S. 121

¹⁰ vgl. Achberger (1982), S. 104

¹¹ vgl. Achberger (1982), S. 104/105

erfährt“.¹ Schließlich deute auch die „Ähnlichkeit“ der beiden Frauen in der Schlusszene auf deren Identität hin.² Sie liegen Seite an Seite in gleicher Kleidung gemeinsam auf dem Bett und stürzen beide ab „in den Schlaf und in einen[!] gewitterhaften Traum“³

Mehr oder minder übereinstimmend mit diesen Gedankengängen plädieren neben Achberger auch Bartsch, Dodds, Horsley und Kawai und Klaubert für eine derartige Lesart.⁴ In den jüngsten Publikationen zu diesem Thema wird allerdings vorrangig die Synthese beider gerade vorgestellten, einander scheinbar zuwider laufenden Meinungen versucht. So weisen Barta, Ewering, Schuscheng, Pilipp, Töller und Weber darauf hin, dass das Mädchen der weiblichen Hauptfigur zwar als „Spiegel“ gereicht, als „Stellvertreterin“ Charlottes fungiert,⁵ jedoch scheuen sie vor der Schlussfolgerung zurück, Mara deshalb als „Gedankengespinnst“ der Hauptfigur zu bezeichnen.⁶

Schuscheng wirft zu Recht die Frage auf, „ob sich der Selbstfindungsprozess mit Hilfe eines phantasierten Gegenübers so grundlegend unterscheidet von dem, der sich über die Projektion eigener Ich-Anteile auf eine ‚reale‘ Außenperson abwickelt“.⁷ Die Verfasserin dieser Arbeit stimmt in diesem Punkt außer Schuscheng vor allem Weber zu. Derselbe gibt zu bedenken, dass Mara auch dann noch als „Projektionsgestalt“ der Gastgeberin bezeichnet werden könne, wenn man ihr eine „eigene fiktive Persönlichkeit“ zugestehe.⁸ Denn schließlich schenke Charlotte dem Mädchen beinahe keine Beachtung, sondern sei vielmehr gänzlich mit ihren eigenen Gedanken beschäftigt.⁹

Demzufolge soll in dieser Analyse der in der Vergangenheit begangene Fehler, das Stück auf eine seiner zwei Handlungsebenen zu verkürzen, nicht erneut begangen werden. Trotz vor allem Achbergers eingängiger Beweisführung, dass Mara Charlottes Gedanken entsprungen sei, darf eine entscheidende Tatsache nicht übergangen werden: In der vorliegenden Novelle ‚gibt‘ es tatsächlich eine Figur mit dem Namen Mara, welche von Charlotte ohne Zweifel als ‚Außenperson‘ wahrgenommen wird. Die Protagonistin nimmt sich als nicht alleine wahr und meint in ihrem letzten Gast ein Gegenüber zu haben; wenngleich freilich ein außergewöhnliches, eines mit einer besonderen Rolle, einem speziellen Zweck.

¹ vgl. Achberger (1982), S. 105

² vgl. Achberger (1982), S. 105

³ vgl. Achberger (1982), S. 105 und Bachmann (2005), S. 136

⁴ vgl. Achberger (1982), S. 104 ff. und Bartsch (1983) und Dodds (1980), S. 431 und Horsley (1980), S. 280 und Kawai (2001), S. 75 und Klaubert (1983), S. 46

⁵ vgl. Barta (1987), S. 47 und Ewering (1992), S. 37/38 und Schuscheng (1987), S. 77 und Pilipp (2001), S. 84 und Töller (1998), S. 110/111 und Weber (1986), S. 175

⁶ vgl. Barta (1987), S. 47

⁷ vgl. Schuscheng (1987), S. 77

⁸ vgl. Weber (1986), S. 175

⁹ vgl. Weber (1986), S. 175

2.5.3.1. Mara, der Engel

Achberger weist dem Mädchen vorrangig die positiv besetzte „Funktion als Charlottes Retterin“ zu.¹ Wiederum aufgrund der Namensgebung gelangt Dieselbe zu ihrem Schluss. Allerdings bemüht sie jetzt nicht mehr die Schilderungen um den Untergang von Sodom und Gomorrha, sondern einen anderen biblischen Kontext, der jedoch erneut mit Lot zu tun hat, als Beleg für ihre These.

Im Alten Testament werde berichtet, dass Letzterer von seinem Onkel Abraham aus König Kedor-Laomers Gefangenschaft befreit worden sei.² Die in der Bibel an der hier zitierten Passage verwendete Namensform Abram für Abraham stelle bis auf einen Buchstaben die „Umkehrung von Mara“ dar.³ Da Abraham als „Ersatzvater des hebräischen Volkes“ gilt, mit dem ein absoluter Neubeginn korreliert wird, weil er in Begleitung von Lot ein neues Leben in Kanaan wagen wollte,⁴ spricht Achberger der Bachmannschen Figur eine ähnliche Rolle in Bezug auf Charlotte zu.⁵ So befreie das Mädchen die Protagonistin, vor allem durch die Zerstörung ihres Mobiliars, nicht nur, sondern symbolisiere darüber hinaus den „Anfangspunkt eines neuen Mythos, eines neuen Geschlechts (im doppelten Wortsinn)“.⁶ Wenngleich, wie bereits oben beschrieben, Achberger in ihren Ausführungen explizit hervorhebt, dass die weibliche Hauptfigur dieser Novelle mit dem biblischen Lot gleichzusetzen sei, scheint sie eine entsprechende Analogie zwischen Mara und den von Gott gesandten Engeln nicht genauso einwandfrei nachweisen zu können oder wollen.⁷ Allerdings deutet sie an, dass die Konstellation ‚Charlotte-Mara‘ derjenigen zwischen Lot und den göttlichen Boten ähnlich sei.⁸ Ebenso wie die überirdischen Gesandten den ‚Gerechten‘ zunächst auffordern, ihn schließlich „an der Hand“ nehmen und weg von der Stadt führen, sodass er der göttlichen Rache entgeht, verfährt das Mädchen (wiederholt) mit der Frau.⁹ „Mara sprang auf und griff nach Charlottes Arm (...) Wir können draußen Kaffee trinken. Kommen Sie. Gehen wir weg, weit weg. Ich kenne da eine Bar. Wir gehen, nicht wahr?“¹⁰

Abgesehen davon liegt der Begegnung zwischen den jeweils Beteiligten dasselbe Motiv zu Grunde, nämlich „das Gerede der Leute“.¹¹ An dieser Stelle macht sich, meiner Meinung nach, erneut Bachmanns ambivalente Sichtweise von Sprache bemerkbar. Hier tritt die negative, allgemein vorherrschende Variante des Mediums als in Verruf bringendes Machtwerkzeug in Erscheinung. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, werden Sodom und Gomorrha nur zerstört, weil Gott aufgrund des „Klagegeschreis“ über beide Orte auf

¹ vgl. Achberger (1982), S. 99

² vgl. 1. Mose 14,13-16

³ vgl. Achberger (1982), S. 99

⁴ vgl. 1. Mose 12,4

⁵ vgl. Achberger (1982), S. 99

⁶ vgl. Achberger (1982), S. 99

⁷ vgl. Achberger (1982), S. 98/99

⁸ vgl. Achberger (1982), S. 98

⁹ vgl. Gen 19,11 und 19,17

¹⁰ vgl. Bachmann (2005), S. 112 und 113

¹¹ vgl. Achberger (1982), S. 98/99

diese aufmerksam wird.¹ Analog dazu macht in der vorliegenden Novelle Mara die Protagonistin mit einer „wegwerfenden Handbewegung“ auf die ihr zu Ohren gekommenen Gerüchte aufmerksam. „Man sagt... ah, die Leute sagen allerhand“² über Charlottes Ehe. Achbergers Feststellung folgend werden dann einerseits die himmlischen Boten in die nämlichen Städte geschickt werden, um zu prüfen, wie ‚ruchlos‘ deren Einwohner tatsächlich sind, während das Mädchen bei Charlotte erscheint, um deren Eheleben unter die Lupe zu nehmen.³

Die durch Achberger gerade aufgezeigte Übereinstimmung mit der Heiligen Schrift ist sicherlich nicht von der Hand zu weisen. Schließlich deutet Mara in dem Gespräch mit der Gastgeberin explizit an, dass ihr Negatives über die Ehe der Protagonistin zugetragen worden sei, woraufhin Charlotte Näheres erfahren möchte: „Wer sagt etwas? Und was?“⁴ Dass das Gerede der Leute ein möglicher Grund für die Anwesenheit des Mädchens ist, wird im Text durch Mara explizit angedeutet. „Ich wäre nicht gekommen, nie gekommen... Ich schwöre es dir“, ist die direkte Erwiderung des Mädchens auf die eben zitierten Fragen der Protagonistin.⁵ Jedoch motiviert anders als in der relevanten Bibelstelle nicht in erster Linie das Geschwätz der Gesellschaft das Erscheinen des letzten Gastes. Vielmehr betont Mara, indem sie mehrfach darauf hinweist, dass im Gegenteil Charlotte für ihre Anwesenheit verantwortlich sei.⁶ Achberger trägt zur Entkräftigung ihrer eigenen Argumentationskette bei, da auch sie den Unterschied zu der relevanten alttestamentlichen Überlieferung herauszustellen versucht. „Nicht Gott, sondern Charlotte selbst hat Mara herbeizitiert“.⁷ Dementsprechend rechtfertigt das Mädchen ihre Anwesenheit: „Du hast mich gerufen, hast mich kommen lassen zu dir“, „hast du mich nicht eingeladen?“⁸ „Jetzt willst du es nicht wahrhaben, daß du mich gerufen hast zu dir!“⁹

2.5.3.2. Mara, die Nymphe

In dem oben stehenden Zitat formuliert das Mädchen einerseits zu Recht, dass sie von der Gastgeberin „eingeladen“, andererseits auffälligerweise auch, dass sie von dieser „gerufen“ worden sei.¹⁰ Wobei die Protagonistin die erste Tatsache dementiert, die zweite, wie mitunter der Leser, schlichtweg nicht versteht: „Ich hätte dich...“.¹¹ Da diese Behauptung Maras, meiner Ansicht nach, von größter Bedeutung für das Verständnis der Konzeption der nämlichen Figur ist, allerdings in der gerade zu analysierenden Geschichte der Samm-

¹ vgl. Gen18,21 und vgl. Bachmann (2005), S. 120

² vgl. Bachmann (2005), S. 120

³ vgl. Gen 18,23 ff. und vgl. Bachmann (2005), S. 120

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 120

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 120

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 118 und 120

⁷ vgl. Achberger (1982), S. 98/99

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 118

⁹ vgl. Bachmann (2005), S. 118

¹⁰ vgl. Bachmann (2005), S. 118

¹¹ vgl. Bachmann (2005), S. 118

lung nicht weiter vertieft wird, erscheint es angebracht, den Band als Gesamtheit zu betrachten und, auf diese Weise legitimiert, das letzte Stück des „Dreißigsten Jahres“, „Undine geht“, zur Klärung dieses Details heranzuziehen.

Bevor sich der in dem siebten Stück weiblich konnotierte Wassergeist, der das „Andere der Menschheit“¹ oder gar das „Andere des Menschlichen, der Kultur, der Moderne und der patriarchalischen Gesellschaft“² repräsentiert, vielleicht auch als „Symbol für Wahrheit, reine Sprache, und totale, fraglose Liebe“³ angesehen werden kann, und überdies von Bachmann als Personifizierung der Kunst, „die sich nun, nachdem ‚helle Orte‘ (wie z.B. Weimar) in ‚Schandorte‘ (wie z.B. Buchenwald) verwandelt worden sind“ bezeichnet worden ist, „aus der Menschenwelt zurückzieht und die Kommunikation aufkündigt“⁴, klagt er sein (Liebes-)Leid. Anders als in allen Adaptionen - wie etwa von Fouqué, Lortzing und Andersen - des vermutlich von Paracelsus stammenden Stoffes⁵ erscheint in Bachmanns Variante nicht der Mann, sondern die ‚Frau‘ als Opfer der zwischen diesen zustande kommenden, Verderbnis bringenden Liaison. Allerdings wird sie nicht als „bloßes Opfer“ dargestellt, vielmehr wird sie „mit Widerstand im Rahmen einer emanzipatorischen Strategie“ verbunden.⁶ Bachmanns Undine ist „die erste Wasserfrau in der europäischen Literatur, die nicht aufgrund eines Fluches oder Versprechens gehen muß, sondern von sich aus gehen will“.⁷ Sie wird, nach meinem Erachten, bereits an einem Ort außerhalb des „Alles“, im „Nichts“ verortet, denn, wie Nagy richtigerweise feststellt, ist der „Nicht-Ort des Wassers“, in der sich die Nixe aufhält, als „Gegenraum“ „der menschlichen Ordnung“ und „Zuflucht“⁸ vor der Menschenwelt zu verstehen. Denn sie lebt an einem „utopischen Ort, im Wasser“, „in dem niemand sich ein Nest baut, sich ein Dach aufzieht über Balken, sich bedeckt mit einer Plane. Nirgendwo sein, nirgendwo bleiben“⁹ Bachmanns Undine „speaks from a place of otherness, she is a mute being, residing outside of the social order”.¹⁰ Generell wird das Element ‚Wasser‘ in der Literatur „kraft seines kritischen und reflexiven Potentials“ dazu genutzt, „die destruktiven Prozesse der Moderne zur Schau“ zu tragen.¹¹ Insofern befähigt „allein der Wasserspiegel“ die Nixe, „als ‚Reflexionsfigur‘ der Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten und die Wirklichkeit mit all den Trug- und Phantasiebildern der Männer zu entlarven“.¹² Gleichzeitig spiegeln sich in der Wasserfrau „sowohl utopische Hoffnungen als auch Ängste vor dem Ertrinken beziehungsweise der Auflösung des Ichs“.¹³ Sie ist „an object who is also a subject“: „Undine

¹ vgl. Nagy (2007), S. 261

² vgl. Goodbody (2008), S. 248

³ vgl. Klaubert (1983), S. 23

⁴ vgl. Albrecht/Götttsche (2005), S. 122 und Nagy, 2007, S. 261

⁵ vgl. Henze (1994), S. 69

⁶ vgl. Goodbody (2008), S. 251

⁷ vgl. Albrecht/Götttsche (2005), S. 122

⁸ vgl. Nagy (2008), S. 43 und 48

⁹ vgl. Bachmann (2005), S. 254

¹⁰ vgl. Markotic (2008), S. 231

¹¹ vgl. Uysal (2008), S. 149

¹² vgl. Nagy (2008), S. 44

¹³ vgl. Goodbody (2008), S. 249

is a speaking and desiring subject at the same time as she remains an object of projection“.¹ „Bachmann verwirklicht in Undine jene Figur, die sich ihres Objektstatus´ bewusst ist“ „und sich selbst als autonomes, authentisches Subjekt setzt“.² „Undine is an image, and an ideal; she is man’s imaginary other“.³ Dementsprechend reflektiert sich das Wasserweib als Gefangene ihres Gefühls, als „verurteilt zu lieben“⁴, ungeachtet der Tatsache, dass ihr alle Menschen, nicht nur die Angehörigen des männlichen Geschlechts, „Ungeheuer“ sind.⁵ Sie erliegt immer wieder aufs Neue dem gleichen Typ Mann, der bezeichnenderweise stets Hans heißt, weil er „anders als alle anderen“ war beziehungsweise ist.⁶ Umgekehrt träumen auch die Männer ihrerseits von Undine als der „Anderen“ und zitieren sie herbei.⁷ Folglich rufen die Wasserfrau und die ihr zugetanen Männer einander offensichtlich gegenseitig, verlangen nacheinander, da zwischen ihnen eine starke gegenseitige Anziehungskraft herrscht. Diese resultiert zum einen aus ihrer Gegensätzlichkeit, zum anderen aber paradoxerweise auch aus einer tief greifenden Wesensübereinstimmung. Alle dem Wasserwesen zugetanen Männer sind, laut Undine, zum einen vom gleichen „traurigen, großen Geist“ und zum anderen „nie einverstanden“ wie sie selbst.⁸ So kommt die Nixe jedes Mal, wenn sie eine „Einladung zu einem Glas Wein, zu einer Reise, zu einem Theaterbesuch“ erhält⁹; wenn der Boden folgender Maßen für sie bereitet ist:

Ihr Ungeheuer, dafür habe ich euch geliebt, daß ihr wußtet, was der Ruf bedeutet, daß ihr euch rufen liebt, daß ihr nie einverstanden wart mit euch selber. Und ich, wann war ich je einverstanden? Wenn ihr allein wart, ganz allein, und wenn eure Gedanken nichts Nützliches dachten, nichts Brauchbares, wenn die Lampe das Zimmer versorgte, die Lichtung entstand, feucht und rauchig der Raum war, wenn ihr so dastandet, verloren für immer verloren, aus Einsicht verloren, dann war es Zeit für mich. Ich konnte eintreten mit dem Blick, der auffordert: Denk! Sei! Sprich es aus!¹⁰

Analog zu den von Undine geforderten Prämissen befindet sich auch Charlotte zu Beginn der Novelle „allein“ in ihrer Wohnung.¹¹ Die Räumlichkeiten sind, ebenso wie von der xe oben beschrieben, mit „Rauch“ und „gedunsener Luft“ - Dunst enthält Feuchtigkeit - erfüllt.¹² Angesichts der Spuren ihrer Gäste macht sich bei der Protagonistin ein Gefühl „Leere“ nach dem Überfall breit.¹³ Vermutlich lässt die weibliche Hauptfigur ihren freien Lauf. Denn wenn ihr Denken gerade mit ‚nichts‘ Fesselndem beschäftigt ist, dann ist es auch frei, offen und bereit für Mara. So kann der umherschweifende Blick beziehungsweise Geist der Protagonistin von dem Anblick der „Welt in Rot“, der aus dem

¹ vgl. Markotic (2008), S. 231

² vgl. Nagy (2008), S. 42/43

³ vgl. Markotic (2008), S. 232

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 176

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 176

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 181

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 183

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 182 und 180

⁹ vgl. Bachmann (2005), S. 176/177

¹⁰ vgl. Bachmann (2005), S. 180

¹¹ vgl. Bachmann (2005), S. 110

¹² vgl. Bachmann (2005), S. 110

¹³ vgl. Bachmann (2005), S. 110

Zusammenspiel des Lichts einer Lampe(!) und verschiedenen Tönen derselben Farbe, in der Einrichtung und an dem Mädchen, entsteht, gefangen genommen werden.¹

Den obigen Schilderungen entsprechend ist somit in Charlottes Wohnung die erforderliche ‚Lichtung‘ entstanden. Sowohl die Protagonistin als auch der Ort, an dem diese sich augenblicklich aufhält, sind, wie von der Nixe beschrieben, empfangsbereit. Die Voraussetzung, die umgekehrt Charlotte (Undines Monolog zu Folge) mitbringen muss, besteht vorrangig darin, eine Sonderstellung in der sie umgebenden sozialen Gemeinschaft einzunehmen, was sie, wie schon vorne nachgewiesen, auch tut. Signifikanterweise reflektiert Mara explizit, von welcher entscheidender Bedeutung dieser Umstand für sie ist: „Ah, wie ich das alles hasse. (...) Die Schwätzer, diese Männer, diese Weiber, die Akademie, alles. Nur du, seit ich dich gesehen habe... Du mußt anders sein. Du mußt.“²

Im Zusammenhang mit dem oben stehenden Auszug aus „Undine geht“ erhält auch der Verweis der Protagonistin, das Mädchen sei „aus dem Stoff, aus dem ich gemacht bin“³ einen Zuwachs an Bedeutsamkeit. Charlotte und Mara sind sich offenbar ähnlich, denn sowohl die Frau als auch das Mädchen sind in Relation zu der sie umgebenden Gesellschaft ‚anders‘.

Obschon, meiner Ansicht nach, die eben dargelegten Übereinstimmungen zwischen beiden Textpassagen nicht von der Hand zu weisen sind, haben diese in der wissenschaftlichen Forschung noch (beinahe) keinerlei Niederschlag gefunden. Lediglich Schuscheng hebt in ihren Ausführungen hervor, dass das Mädchen sie an eine „Wassernymphe“, von denen eine Schar der antiken griechischen Göttin Artemis beigeordnet sei, erinnere.⁴ Folglich bezeichnet sie Mara als Verkörperung eines „Naturwesens“ Frau.⁵

Wenngleich Schuschengs Thesen sicherlich zutreffen, muss doch über das von ihr Festgestellte hinausgegangen werden. Denn, nach meinem Erachten, kann nicht nur ein Bezug zu einer antiken griechischen Gestalt, die mit Wasser korreliert ist, hergestellt werden, sondern, was näher liegt, derjenige zu dem im selben Band(!) präsentierten Wasserwesen. So handelt es sich bei Charlottes letztem Gast ohne Zweifel um eine zumindest ‚Undine-ähnliche‘ Figur. Im Unterschied zu der Nixe, welche als Personifizierung des Elements Wasser verstanden werden kann, wird Mara nur mit diesem korreliert. Außer den oben aufgezeigten Parallelen zwischen dem Erscheinen des Wasserwesens und demjenigen des Mädchens können daneben auch einige Stellen in „Ein Schritt nach Gomorrha“ als Belege für diese Annahme herangezogen werden.

Zum einen mutet der Protagonistin die Demolierung in ihrer Wohnung durch ihren letzten Gast unter anderem wie das außer Kontrolle geratene Element Wasser, wie eine „Überschwemmung“, an.⁶ Abgesehen von „Scherben“ werden einzig „Muscheln und Steine“ - Objekte, die dem Lebensraum Wasser zugeordnet werden können - als Überbleibsel dieser

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 110

² vgl. Bachmann (2005), S. 120

³ vgl. Bachmann (2005), S. 117

⁴ vgl. Schuscheng (1987), S. 87

⁵ vgl. Schuscheng (1987), S. 87

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 120

destruktiven Tat genannt.¹ Am auffälligsten ist allerdings die Schilderung der Bar, in die Mara die Protagonistin führt. Obwohl man es erneut mit einer „Welt in Rot“ zu tun hat, erweckt diese Örtlichkeit den Eindruck, als sei sie mit Wasser gefüllt:

Rundherum fluteten und drückten die Tanzenden, wie von den Planken eines untergehenden Schiffes abrutschend, gegen den Tisch, stampften auf den Boden, auf dem auch der Tisch in Gefahr geriet, als wollten sie in die Tiefe. Alles schwankte, rauchte, dunstete in dem Rotlicht.²

Während alle Personen im Raum eher wie Ertrinkende wirken, als den Wassermassen gegenüber hilflos ausgeliefert, tendenziell untergehend, scheint einzig das Mädchen ohne Probleme in der Lage zu sein, sich über Wasser zu halten: „Sie zog ihre Arme durch die Luft und ihren Körper durch den Raum wie durch Wasser, sie schwamm“.³ Folglich erscheint Mara sprichwörtlich wie ein Fisch im Wasser; wie in ihrem Element. Offensichtlich passt das Mädchen perfekt an diesen Ort des Wassers.

2.5.3.3. Mara, der Teufel

Der mit Wasser gefüllte Barraum ist nicht der einzige Ort, der Mara zugesprochen werden kann. Wie schon vorne dargestellt, erscheint sie zuallererst sogar als Teil der „Welt in Rot“.⁴ Bei Charlottes Wohnung, in der dieses spezielle Ambiente entsteht, handelt es sich scheinbar lediglich um einen gewöhnlichen Innenraum; von Wasser ist dort jedenfalls keine Spur, bis auf die „gedunsene Luft“, auszumachen.⁵ Als Besonderheit dieser Räume ist allerdings deren Zustand zu betrachten. Wie eingangs betont, ist die Wohnung von den dagewesenen Gästen in Mitleidenschaft gezogen worden. Bachmann bezeichnet sie signifikanterweise als „zerstört“ und „verwüstet“.⁶

Während Achberger vorrangig den Sinn des erstgenannten Adjektivs in direkter Anlehnung an den entsprechenden Bibeltext zu ergründen sucht, verdient, nach meinem Erachten, das zweitgenannte mindestens ebenso viel Aufmerksamkeit. Unter morphologischen Gesichtspunkten kann ‚verwüstet‘ ohne Zweifel von dem Nomen ‚Wüste‘ abgeleitet werden. Als (Groß-)Raum mit extremem Wassermangel und kaum vorhandener Besiedlung kann diese zum einen als Komplement des mit Flüssigkeit (und Menschen) gefüllten Barraums, zum anderen aber auch sozusagen als Antipode jeglicher Zivilisation angesehen werden.⁷ Denn die Wüste ist ein Ort der Leere, worauf Charlottes Gefühl der „Leere“ zu

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 121

² vgl. Bachmann (2005), S. 113/114

³ vgl. Bachmann (2005), S. 114

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 110

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 110

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 110

⁷ vgl. Habbel (1992), S. 91

rekurrieren scheint.¹ Im Allgemeinen wird diese Örtlichkeit als „Nichts“, als „rätselhaft, offen und grenzenlos weit“ beschrieben.² Das sind Eigenschaften, die innerhalb der Feministischen Literatur der Charakteristik des „Weiblichen“ als dem „Offenen, Fließenden, Strukturlosen und letztlich nicht Beschreibbaren“ zugesprochen werden.³ Somit ist die Wüste als ein eindeutig weiblich konnotierter Raum anzusehen.

Darüber hinaus sind, wenngleich die Wohnung der Protagonistin mit dem wassererfüllten Barraum nichts gemein zu haben scheint, doch einige von den oben angeführten Substantiven geeignet, Wasser zu klassifizieren. Wasser ist ein „fluidales Element“⁴, ein Element von „Wandel, Erneuerung und Unendlichkeit“⁵, das „aufgrund des Organischen, Prozesshaften und Metamorphen“ „jedwede Erfass- und Beherrschbarkeit ausschließt“.⁶ Genauso wie die Wüste wird auch das Wasser mit positiven femininen Eigenschaften verbunden: „still und dunkel, fließend und nachgiebig, sinnlich und mysteriös, besänftigt, schützt und beherbergt es den Mann“.⁷ Allerdings erscheint dieses Element durchaus ambivalent (für den Mann): Zum einen bietet Wasser „Zuflucht und Asyl“, ist ein „Ort der Stärkung und der Heilung und Mittel der Erlösung“.⁸ „Meist stellt das Wasser allerdings weniger ein dauerhaftes Zuhause für den Mann dar als ein Element, in das er zum Zwecke der Wiederherstellung vorübergehend eintaucht“.⁹ „Denn es bildet gleichzeitig eine ständige Gefahr für ihn, als formloses, weder zu fassendes noch zu bändigendes Element, das die Grenzen zwischen dem Selbst und dem Anderen zu verwischen droht und Ängste vor dem Selbstverlust hervorruft durch Aufweichen und Auflösung männlicher Strukturen“.¹⁰ Folglich stellt Wasser nicht nur einen eindeutig weiblich konnotierten, darüber hinaus aber auch einen für den Menschen lebensfeindlichen und deshalb auch gefährlichen Raum dar. Daneben darf nicht übersehen werden, dass Achberger sich bei ihrer Interpretation der vorliegenden Novelle maßgeblich auf von ihr zu Tage geförderte Übereinstimmungen mit biblischen Texten stützt. Tatsächlich finden die mit Lot in Verbindung stehenden Geschehnisse in der Wüste statt, worauf Achberger jedoch nicht eingeht.

In der Heiligen Schrift ist die Wüste sowohl ein „historisch-geografischer“ als auch ein „symbolträchtiger“ Ort.¹¹ Diesem Raum wird eine ähnliche Ambivalenz wie der Farbe „rot“, welche prägnanterweise kurzfristig die „verwüstete“ Wohnung Charlottes dominiert, zuerkannt.¹² In der Bibel erweist sich die Wüste einerseits als Ort des „Segens“, andererseits als Raum der „Herausforderung und Versuchung“.¹³ Auffälligerweise können alle drei genannten Qualitäten, wie vorne herausgestellt, ohne Abstriche nicht nur als

¹ vgl. Habel (1992), S. 91 und vgl. Bachmann (2005), S. 110

² vgl. Kanz (1999), S. 143/144

³ vgl. Kanz (1999), S. 143/144

⁴ vgl. Uysal (2008), S. 150

⁵ vgl. Judex (2008), S. 196

⁶ vgl. Uysal (2008), S. 150

⁷ vgl. Goodbody (2008), S. 251

⁸ vgl. Achberger (1982), 2001, S. 79

⁹ vgl. Achberger (1982), 2001, S. 79

¹⁰ vgl. Stuby (1992), S. 9

¹¹ vgl. Habel (1992), S. 89

¹² vgl. Bachmann (2005), S. 110

¹³ vgl. Habel (1992), S. 89

Funktionen der Figur Mara, sondern auch als Qualitäten der Begegnung der beiden Frauen identifiziert werden.

Obwohl Bachmann, wie bereits erwähnt, explizit nur Liebe, Freiheit und Wahrheit als ‚reine Größen‘ bezeichnet, könnte man ausgehend von den gerade angeführten Merkmalen geneigt sein, auch die Wüste als solche ausweisen zu wollen. Dieser gesteht Weber genauso wie den ‚reinen Größen‘ eine „läuternde Kraft“ zu.¹ Sie ist etwas „Ausschließliches und duldet nichts Halbes“.² Habel geht einen, für diese Analyse, bedeutsamen Schritt weiter, indem er der Wüste generell die Funktion eines „Purgatoriums“ zugesteht.³ Nach traditionell-christlicher Auffassung ist das Fegefeuer ein Ort der Läuterung, ein Durchgangsort auf dem Weg entweder zum Himmel oder in die Hölle.⁴

Obschon von der Forschung noch nicht erkannt, kann, meiner Ansicht nach, das zu Beginn der Novelle in der Wohnung der Protagonistin entstehende Ambiente durchaus als Purgatorium im oben genannten Sinn verstanden werden. Denn die der Wüste im Allgemeinen zugesprochenen Konnotationen treffen, in Anbetracht des Weiteren Verlaufs der Handlung, auch auf die „Welt in Rot“ in den Räumlichkeiten der weiblichen Hauptfigur zu. Charlotte befindet sich zu Beginn der Novelle an einem „verwüsteten“, „roten“, ambivalenten Ort, und zudem in einer von ihr selbst als „gefährlich“ wahrgenommenen Situation.⁵ In der Folge stellt sich diese Begegnung mit dem Mädchen nicht nur als Herausforderung, sondern auch als lebensverändernde Entscheidungssituation dar.

Wenngleich Achberger mit einiger Berechtigung die Figur der Mara (beinahe) mit einem Engel gleichsetzt, kann, meiner Ansicht nach, Charlottes letzter Gast eher als das Gegenteil davon angesehen werden: als (‚Undine-ähnlicher‘) weiblicher Teufel. Wie bereits vorne angemerkt, wird das Mädchen stets mit der Farbe ‚rot‘ korreliert. Eine im Text zunächst ambivalent wirkende Farbe. Allerdings wird spätestens seit dem Ausflug in die Bar ausschließlich deren negative Qualität von der weiblichen Hauptfigur reflektiert. Hier kommt der Pianistin die nämliche Farbe als „höllenrot“ vor, denn anscheinend ist sie von dem Mädchen aus der „Welt in Rot“, aus dem Fegefeuer in ihrer Wohnung, auf direktem Weg in die Hölle geführt worden.⁶

Einer derartigen Lesart redet vor allem die Übersetzung des Namens Mara - welche die Forschung unverständlicherweise bis heute nicht beachtet zu haben scheint - das Wort. ‚Mara‘ kommt in verschiedenen Sprachen vor. Im Hebräischen meint es „bitter“,⁷ im Altgermanischen bedeutet es „Nachtgespenst“⁸ und in Sanskrit „Tod“ und „Satan“.⁹ Die Kombination der genannten Bedeutungen beschreibt, nach meinem Erachten, exakt die Rolle der gleichnamigen Figur. Auch im Text finden sich Belege für eine solche Inter-

¹ vgl. Weber (1986), S. 221

² vgl. Weber (1986), S. 221

³ vgl. Habel (1992), S. 91

⁴ vgl. Habel (1992), S. 91

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 110/111

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 113

⁷ vgl. Seibicke (1991), S. 215

⁸ vgl. Reallexikon der germanischen Altertumskunde (1968), S. 175

⁹ vgl. Lewis (2001), S. 162

pretation. Zum einen treffen die beiden Frauen zu später Stunde aufeinander. Darüber hinaus glaubt Charlotte, dass die Vorkommnisse der Nacht ihr am nächsten Tag „wie ein Spuk“ erscheinen könnten.¹ Außerdem gibt die Protagonistin an, von ihrer Besucherin zu wissen, dass sie „aus dem Süden“ sei, vermutlich eine „Slowenin“, jedenfalls „von da unten“ komme.²

Neben der geographischen Lesart ist der Zusatz, dass Mara „von der Grenze“ stamme, meiner Ansicht nach, auch im übertragenen Sinn zu verstehen.³ Dass das Mädchen explizit mit einer ‚Grenze‘ in Zusammenhang gebracht wird, kann - eingedenk der Bachmannschen Beurteilung menschlichen Handelns in Bezug auf die Einhaltung beziehungsweise Nichteinhaltung gesellschaftlicher Normen - dahingehend interpretiert werden, dass Mara mit grenzwertigem Verhalten korreliert wird. Entweder sie selbst überschreitet in jeglicher Hinsicht die gesellschaftlich vorherrschenden Regeln oder sie stiftet andere dazu an. Wie der auf dieses Zitat folgende Text klärt, trifft beides auf das Mädchen zu. Der Protagonistin gegenüber erweist sie sich als „Lockvogel aus der Tiefe“.⁴ Sie kommt nicht nur aus einem südlich gelegenen Land, sondern sie beabsichtigt auch, im doppelten Wortsinn, Charlotte nach unten zu ziehen. So nötigt sie die Pianistin mit ihrer Aufforderung, die Wohnung zu verlassen, sich abwärts zu bewegen, indem beide die Treppen im Haus nach unten steigen.⁵ Angekommen bei der Bar suggeriert der Text, dass der Abstieg weitergeht, denn die weibliche Hauptfigur hat das „Gefühl, in einen Höllenraum gelangt zu sein“, welcher nach der allgemein vorherrschenden Auffassung in untersten Gefilden zu lokalisieren ist.⁶ In dem Raum selbst scheint wiederum alles „in die Tiefe“ zu streben.⁷

2.5.4. Die verbotenen Zimmer

2.5.4.1. Die Bar

Wenngleich die nämliche Kneipe, wie bereits vorne herausgestellt, als ein mit Wasser korrelierter Ort anmutet, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass sie von der Protagonistin zunächst als „Höllraum“ empfunden wird.⁸ Obwohl die Hölle im Allgemeinen mit Feuer, folglich mit dem Wasser oppositionell entgegenstehenden Element, assoziiert wird, kann die Bar trotz seiner offenkundig vorhandenen Ambivalenz eindeutig dem Mädchen zugeordnet werden.

Dass sich die Figur der Mara einerseits an einem von Wasser beherrschten Ort wohlfühlt, ist gerade oben dargelegt worden. Allerdings scheint ihr der ‚Höllraum‘ ebenso zuzusa-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 118

² vgl. Bachmann (2005), S. 111

³ vgl. Bachmann (2005), S. 111

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 134

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 112

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 113

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 113

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 113

gen. Mehr noch als die ‚Welt in Rot‘, die in der Wohnung der Gastgeberin entsteht, kann Mara dieser zweite Raum zugesprochen werden. Im Gegensatz zu dem Wohnzimmer der Protagonistin, welches nur vorübergehend partiell in rotes Licht getaucht wird, ist diese Örtlichkeit fortwährend und komplett in der dem Mädchen zugedachten Farbe gehalten: Dort ist alles rot. „Nun waren auch die Wände rot, höllenrot, die Stühle und die Tische, die Lichter“.¹

Anders als zu Beginn dieser Geschichte wird der nämlichen Farbe in dieser Passage nur die negativste Konnotation zugesprochen. Rot wirkt hier ausschließlich gefährlich, bedrohlich, denn Charlotte empfindet den Raum rot wie die Hölle.² Obwohl dem Mädchen auch Charlottes Räumlichkeiten zugesagt haben müssen - schließlich ‚erscheint‘ es dort -, präferiert es eindeutig die Bar. So geht die Initiative, die Wohnung zu verlassen und stattdessen eine Wirtschaft, die sie „kennt“, aufzusuchen, allein von Mara aus.³ Beachtenswerterweise hält sie ihrer Begleiterin „die Tür ins Innere“ auf.⁴ Sie fungiert offenbar für die Protagonistin als eine Art ‚Schlüssel‘ zu diesem Raum.

Obwohl von der hier verwendeten Sekundärliteratur noch nicht bemerkt, nimmt die Bar in der vorliegenden Novelle eine ähnliche Rolle wie das ‚verbotene Zimmer‘ im „Blaubart“-Märchen ein. Sie ist ein semantischer Raum. Wie bereits eingangs erwähnt, lehnt sich die Bachmannsche Geschichte in ihrem Handlungsverlauf stark an die nämliche epische Kurzform an. Auch in „Blaubart“ veranstaltet die weibliche Hauptfigur eine Feierlichkeit in Abwesenheit ihres Mannes.⁵ Während der jungen Ehefrau im Märchen von ihrem Mann ein Schlüsselbund übergeben wird, lädt der Gatte in der vorliegenden Novelle Mara als Gast Charlottes ein.⁶ Ebenso wie der Schlüsselbund direkt mit ‚Blaubart‘ in Verbindung zu setzen ist, kann das Mädchen mit Charlottes Mann in Zusammenhang gebracht werden. Im Gegensatz zu seiner Frau kennt Franz das Mädchen, hat sie eingeladen und ist damit für die Begegnung der beiden Frauen, die analog zu dem Märchen in seiner Abwesenheit stattfindet, verantwortlich zu machen.⁷ Auch in der epischen Kurzform ist der Ehemann derjenige, welcher die Frau in eine Ausnahmesituation bringt. Er sorgt für eine unglaubliche Anspannung, indem er seiner Gattin einen Schlüsselbund für alle Zimmer des Schlosses aushändigt, ihr gleichzeitig den Zugang zu einem bestimmten Raum verbietet und darüber hinaus seine längere Abwesenheit vortäuscht.⁸ Da er einen bestimmten Raum mit einem Tabu belegt, weckt er die Neugier seiner Frau, sodass diese sich, anders als Charlotte ihren Gästen gegenüber, „ungehörig“ gibt, ihre Besucher verlässt und eine Treppe derart hinab eilt, dass „sie sich vor lauter Hast zwei- oder dreimal beinahe den Hals gebrochen hätte“.⁹

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 113

² vgl. Bachmann (2005), S. 113

³ vgl. Bachmann (2005), S. 112

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 113

⁵ vgl. Perrault (2006), S. 75/76

⁶ vgl. Perrault (2006), S. 75 und Bachmann (2005), S. 111

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 111

⁸ vgl. Perrault (2006), S. 76

⁹ vgl. Perrault (2006), S. 76

Auffälligerweise wird Mara in diesem Stück vor einem solchen Missgeschick bewahrt, denn, obwohl im Text durch nichts motiviert, befürchtet Charlotte beim gemeinsamen Abstieg der Treppe, „daß das Mädchen stürzen könne, und zog und stütze es zugleich, bis sie unten waren und das Tor erreicht hatten“.¹

Bevor die junge Frau im Märchen das unerlaubte Zimmer betritt, „verharrte“ sie einige Zeit davor.²

[Sie] dachte an das Verbot ihres Mannes und daran, daß ihr aus ihrem Ungehorsam so manches Unheil erwachsen könne. Aber die Versuchung war so groß, daß sie ihrer nicht Herr wurde; so nahm sie den kleinen Schlüssel und öffnete zitternd die Tür des Gemachs.³

Auch Charlotte empfindet offenbar Angst, als sie sich mit Mara der Bar nähert, denn sie hält die Hand des Mädchens.⁴ Beide gehen immer rascher, „als verfolgte sie jemand“.⁵ Dass der Impetus zum Betreten des Wirtsraumes von dem Mädchen ausgeht, legt folgender Satz nahe: „Maras Armbänder klirrten, und eines drückte gegen Charlottes Handgelenk und schmerzte, trieb sie an“.⁶ Nicht zu verleugnen ist, dass der Schmuck am Handgelenk des Mädchens ein Ähnliches Geräusch erzeugt wie ein Schlüsselbund, der bewegt wird. Obschon es die von Mara ausgehende Kraft ist, welche die Frau zum Eintreten bringen will, erwähnt der Text explizit einen der Armreifen als ursächlich Verantwortlichen, was, meiner Ansicht nach, auf den Schlüssel des „Blaubart“-Märchens rekurriert. Da die Protagonistin ebenso wie die ihr entsprechende weibliche Hauptfigur „Unsicherheit“ vor dem entscheidenden Schritt in den Raum befällt, erhält sie von ihrer Begleiterin den fehlenden Antrieb, indem diese ihr einladend „die Tür ins Innere“ aufhält.⁷

Analog zu dem ‚verbotenen Zimmer‘ in dem herangezogenen Märchen ist auch die Bar ein vollkommen roter Raum. Obschon es sich bei dem Rot in der Kneipe nicht wie in der epischen Kurzform um „geronnenes Blut“, das von mehreren ermordeten Frauen stammt, handelt, sondern nur um Farbe, löst die Örtlichkeit bei der Protagonistin der Novelle genauso Furcht aus wie das ‚verbotene Zimmer‘ bei der weiblichen Hauptfigur des Märchens.⁸ Während die junge Ehefrau in „Blaubart“ zu Recht beim Anblick der toten weiblichen Körper von Angst erfüllt wird, erscheint die Furcht Charlottes jedoch unmotiviert.

Offensichtlich reflektiert die Protagonistin das Betreten der Bar als Grenzüberschreitung, die mit Gefahr korreliert ist. So macht sich bei der Pianistin vor diesem Unterfangen nicht nur „Unsicherheit“ breit, drinnen angekommen hat sie zudem das „Gefühl, in einen Höllenraum gelangt zu sein, gebrannt und leiden gemacht zu werden von ihr noch unbekanntem Torturen“.⁹ Dieser Reflex Charlottes belegt, dass sie sich, ähnlich wie die junge Ehe-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 112

² vgl. Perrault (2006), S. 76

³ vgl. Perrault (2006), S. 76

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 113

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 113

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 113

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 113

⁸ vgl. Perrault (2006), S. 76

⁹ vgl. Bachmann (2005), S. 113

frau ‚Blaubarts‘, davor fürchtet, neue, ihr bisher verborgen gebliebene, Angst auslösende Momente an diesem Ort zu erleben. Ohne Zweifel ist beiden weiblichen Hauptfiguren der zwei Texte bewusst, dass das Betreten des jeweiligen Raumes eine mit Gefahr verbundene Grenzüberschreitung darstellt.

Während sich die junge Gattin des Märchens ohne Zweifel über das Verbot ihres Mannes hinwegsetzt, eine von diesem definierte Norm nicht einhält und deshalb berechtigterweise dessen blutige Rache fürchtet, lässt der Text offen, warum Charlotte diese Wirtschaft nicht aufsuchen darf. Da es sich bei Letzterer um eine erwachsene Frau handelt, liegt die Vermutung nahe, dass es in Analogie zu dem Märchen nur ihr Mann Franz sein kann, der ihr ein solches Verbot auferlegt hat. Allerdings wird in der Novelle nicht erhellt, welchen Sinn und Zweck eine derartige Vorschrift haben soll und welche Strafe der Protagonistin bei Nichteinhaltung droht. Obwohl in „Blaubart“ deutlich wird, dass der Ehemann der jungen Frau bei ihrem Leben verboten hat, eines bestimmten Zimmers ansichtig zu werden und ihr dennoch den Schlüssel dazu aushändigt, bleibt unklar, warum er eine derart provokante Situation herbeiführt.

Laut Bettelheim unterzieht der Mann seine Frau absichtsvoll einer Prüfung.¹ Indem der Gatte seiner Ehefrau einerseits in Form des Schlüssels den Zugang zu einem Zimmer ermöglicht und andererseits zugleich verbietet, dieses zu betreten, stellt er damit ihre Vertrauenswürdigkeit auf die Probe.² Er will wissen, inwieweit die junge Frau seine Anordnungen in seiner Abwesenheit befolgt.³ So geht es letztendlich darum, dass seine Partnerin ihm ihre bedingungslose Treue beweisen muss.⁴

Vordergründig besteht das Vergehen der weiblichen Hauptfigur dieses Märchens im Betreten eines verbotenen Raumes, was laut Bettelheim in Anbetracht der drohenden Strafe und des blutverschmierten ‚corpus delictis‘ als Seitensprung der Frau verstanden werden kann.⁵ Denn nur eine Form des Betrugs, dessen sich eine Frau ihrem Mann gegenüber schuldig machen kann, wurde beziehungsweise wird mitunter mit dem Tod bestraft: die sexuelle Untreue.⁶ Demzufolge interpretiert Bettelheim „Blaubart“ als Märchen über „sexuelle Verführung“.⁷ Er unterstellt, dass sich die junge Frau in Abwesenheit ihres Mannes mit den „Gästen“ ihrer Feier sexuellen Ausschweifungen hingeeben habe.⁸

Wenngleich Derselbe davon auszugehen scheint, dass sowohl Männer als auch Frauen bei ‚Blaubarts‘ Gattin zu Besuch sind, muss dem widersprochen werden.⁹ Denn der Primärtext nennt dezidiert nur „Nachbarinnen und guten Freundinnen“, welche der jungen Ehefrau Gesellschaft leisten.¹⁰ Wenn ‚Blaubarts‘ Frau ihren Mann mit ihren Gästen betro-

¹ vgl. Bettelheim (2002), S. 353

² vgl. Bettelheim (2002), S. 353

³ vgl. Bettelheim (2002), S. 353

⁴ vgl. Bettelheim (2002), S. 353

⁵ vgl. Bettelheim (2002), S. 353

⁶ vgl. Bettelheim (2002), S. 353

⁷ vgl. Bettelheim (2002), S. 354

⁸ vgl. Bettelheim (2002), S. 353

⁹ vgl. Bettelheim (2002), S. 353

¹⁰ vgl. Perrault (2006), S. 75

gen hat, dann muss sie ihn folglich aber mit einer (oder mehreren) Frau(en) hintergangen haben.

Was in dem zum Vergleich herangezogenen Märchen verschlüsselt dargestellt wird, geschieht in der vorliegenden Novelle ansatzweise tatsächlich. Auch in der persönlichen Wertung der Protagonistin stellt das Betreten des (Bar-)Raumes eine Grenzüberschreitung dar. So muss Charlotte bereits während ihres Aufenthalts dort offensichtlich ihr Fehlverhalten büßen: „Die Musik, der Stimmenlärm folterten sie, denn sie hatte sich unerlaubt aus ihrer Welt entfernt und fürchtete, entdeckt und gesehen zu werden von jemand, der sie kannte“.¹ Formuliert man den letzten Teil dieses Zitats dergestalt um, dass daraus ‚Angst, erkannt zu werden‘ wird, so ergibt sich für diese Phrase ein entscheidender Bedeutungszuwachs. Sie kann dann zum einen dahingehend verstanden werden, dass Charlotte befürchtet, an diesem Ort einen Bekannten zu treffen. Zum anderen könnte sie veraltet, wie vor allem in der Bibel gebräuchlich, die Angst der Pianistin vor ihr in dem Raum drohenden Geschlechtsverkehr ausdrücken, was, meiner Meinung nach, naheliegend ist.

Denn tatsächlich ist die Normverletzung, die in diesem Raum zu drohen scheint, sexueller Natur. Allerdings kommt es in dem Nachtlokal abgesehen von den Berührungen der Hände zwischen den zwei Frauen zu keiner körperlichen Annäherung. Im Gegensatz zu der Ehefrau ‚Blaubarts‘ macht sich Charlotte folglich in dem ihr verbotenen Raum nicht der sexuellen Untreue schuldig. Dennoch erotisiert sich das Verhältnis zwischen der Protagonistin und dem Mädchen, was streng genommen bereits als Verfehlung, nämlich als gedankliche Untreue, betrachtet werden kann.

Nachdem Mara kurzzeitig mit zwei Männern geflirtet hat, wendet sie sich von diesen abrupt ab, um „heimkehrend“ wieder die Hände der Protagonistin zu suchen.²

Ach, die Damen wollen unter sich sein, sagte der eine der Männer und lachte gutmütig seinem Freund zu. Charlotte schloß die Augen. Sie spürte den Druck von Maras harten Fingern und erwiderte ihn, ohne zu wissen warum und ohne es zu wünschen. Ja, so war das. Das war es.³

In diesem Augenblick entrückt Charlotte vorübergehend, um nach ihrem Erwachen die entscheidende Erkenntnis erlangt zu haben. Jetzt begreift sie, worum es ihrer nächtlichen Besucherin ausschließlich geht. Mara will keine Hilfe, keinen Rat, keine Freundschaft, sondern stattdessen eine sexuelle Beziehung mit ihr.

2.5.4.2. Die Wohnung

Nach dieser Einsicht wandelt sich das Verhältnis der zwei Frauen grundlegend. Bisher haben sie sich ohne Ausnahme mit ‚Sie‘ angesprochen, nun gehen beide stillschweigend

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 113

² vgl. Bachmann (2005), S. 115

³ vgl. Bachmann (2005), S. 115

zum intimeren ‚Du‘ über. Diese Tatsache verhindert allerdings, dass Charlotte das Mädchen nach dem Verlassen des Nachtlokals verabschieden kann. Ohne die abhanden gekommene, hilfreiche Distanz zu dem Mädchen gelingt es der Frau nicht, sich entsprechend zu artikulieren. „Früher war der Satz möglich gewesen: Ich lasse Ihnen ein Taxi rufen... Aber jetzt hätte sie diesen Satz übersetzen müssen in einen Satz mit einem Du. Diesen Satz konnte sie nicht bilden“.¹

Was der Protagonistin in diesem Moment anscheinend nicht bewusst wird, ist der Umstand, dass sie ihr Gegenüber zuvor in der Wohnung in dem relevanten Satz keineswegs mit ‚Sie‘ angesprochen hat, sondern vielmehr gar keine Anrede verwendet hat. Tatsächlich schlägt sie vor: „Und dann rufe ich ein Taxi“.² Folglich bräuchte sie die schon einmal „gelungene“ Formulierung einfach erneut benutzen, ohne sie der veränderten Situation anpassen zu müssen.³ Allerdings bereitet es der weiblichen Hauptfigur hier noch mehr wie schon vorher Schwierigkeiten, sich höflich und zugleich den eigenen Bedürfnissen entsprechend zu artikulieren. Nach meinem Erachten ist Charlotte in dieser Situation zu schwach, sich gegenüber dem Mädchen zu behaupten. Sie ist offenkundig nicht mehr im Stande, der zwischen ihnen entstandenen Nähe etwas entgegenzusetzen. Statt Mara nach Hause zu schicken, nimmt die weibliche Hauptfigur diese erneut in die eigene Wohnung mit.⁴

Hier kommt es zu einer zweiten Grenzüberschreitung und damit zu einer weiteren Semantisierung eines Raumes. Die Protagonistin scheint in vollem Umfang zu reflektieren, was sie im Begriff ist zu tun.

Charlotte steckte den Schlüssel[!] ins Schloss und hielt inne. ‚Unsere Wohnung‘ konnte das nicht mehr sein, wenn sie jetzt aufschloß, Mara nicht noch hinunterstieß über die Stiegen. Ich müßte sie hinunterstoßen, dachte Charlotte und drehte den Schlüssel.⁵

Mindestens ebenso sehr wie das Betreten des Barraumes erinnert das Gebaren der weiblichen Hauptfigur an dieser Stelle an die junge Frau in „Blaubart“, als diese das ihr verbotene Zimmer betritt.⁶ Die Protagonistin der Novelle hält ebenso wie die junge Frau im Märchen kurz inne, bevor sie den auch hier explizit erwähnten ‚Schlüssel‘ benutzt, und begreift in ähnlicher Weise wie ‚Blaubarts‘ Gattin das eigene Verhalten als normverletzend.⁷

Anders als im Märchen beziehungsweise in der Bar steht bei dieser neuerlichen Grenzüberschreitung von vorne herein fest, dass sich die weibliche Hauptfigur in sexueller Hinsicht fehlverhalten, sich untreu gegenüber dem Ehemann erweisen wird. Schließlich weiß

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 116

² vgl. Bachmann (2005), S. 112

³ vgl. Bachmann (2005), S. 112/116

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 116

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 116

⁶ vgl. Perrault (2006), S. 76

⁷ vgl. Perrault (2006), S. 76

sie seit ihrem Aufenthalt in dem Nachtlokal über Maras Absichten Bescheid. Dennoch wertet Charlotte diese zweite Grenzüberschreitung in Relation zu dem Betreten der Kneipe auffälligerweise als die weniger dramatische. Wenngleich die Protagonistin etwas zögert, die Tür aufzusperren, verspürt sie anscheinend keinerlei Angst vor dem Kommenden.¹ Offensichtlich ist, aus Charlottes Perspektive, bereits in der Bar eine folgenschwere Normverletzung von Statten gegangen.

Obwohl es in der Wirtschaft zu keinen sexuellen Handlungen zwischen der Protagonistin und dem Mädchen kommt, sondern lediglich zu einem Erkenntniszuwachs seitens der weiblichen Hauptfigur, wird trotzdem das Benehmen Charlottes vom Text als nicht normadäquat beurteilt. So wird nicht nur das Eintreten, sondern auch die Anwesenheit der Pianistin in der Kneipe als unerlaubte Handlung stigmatisiert. Während aber weder die Protagonistin noch der Leser wissen, bestenfalls ahnen können, dass sich zwischen dem Mädchen und der Frau eine gewisse Nähe in der Bar entwickeln wird, ist dagegen sehr wohl abzusehen, dass es zwischen den beiden Frauen zu Intimitäten kommen wird, wenn Charlotte Mara nach der Bar wieder mit zu sich nimmt.

2.5.5. Die körperliche Annäherung

„Drinne schlang Mara, im nächsten Augenblick, die Arme um ihren Hals, hing wie ein Kind an ihr“.² Charlotte allerdings wehrt die Umarmung des Mädchens sofort ab, indem sie sich „mit einer raschen Bewegung“ befreit.³ In Folge dieser Zurückweisung fängt das Mädchen zu weinen an.⁴ Sie insistiert darauf zu erfahren, warum die Pianistin sie nicht wolle.⁵ Gleichzeitig bettelt sie die Ältere richtiggehend an, ihr eine Chance zu geben. Dabei signalisiert ihre Körpersprache, meiner Meinung nach, die bedingungslose Unterwerfung. Geschickt nutzt Mara die Chance, sich im Zuge ihrer devoten Geste der Pianistin sexuell anzunähern. So rutscht das Mädchen vom Stuhl auf seine Knie und gibt seinen Nacken ihrem Gegenüber preis, indem es den „Kopf in Charlottes Schoß legt“.⁶

Da das Gebaren des Mädchens nicht den gewünschten Effekt zeitigt - die Protagonistin „rührte sich nicht“ und fragt sich vielmehr, wie es ihr möglich sein solle, Mara zu berühren⁷ -, wechselt das Mädchen seine Taktik. Mara geht zum Angriff über: „Du hast mich gerufen, hast mich kommen lassen zu dir, hast mich mitgenommen in der Nacht, und jetzt eckelt dir vor mir, jetzt willst du´s nicht wahrhaben, daß du mich gerufen hast zu dir!“⁸ Mit diesen Äußerungen prangert das Mädchen Charlottes zwiespältiges Verhalten an. Aus ihrer Sicht macht ihr die Frau zwar auf der einen Seite Hoffnungen, welche sie aber andererseits nicht zu erfüllen gewillt ist. Laut Mara gebärdet sich die weibliche Hauptfigur

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 116

² vgl. Bachmann (2005), S. 116

³ vgl. Bachmann (2005), S. 116

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 117

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 117

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 117

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 117

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 118

derart, weil sie eine ihr unliebsame Wahrheit verdrängen will. Da die Protagonistin das Mädchen, obwohl sie es noch einmal mitgenommen hat, wieder loswerden möchte, bezichtigt Mara Charlotte fünfmal in rascher Folge der Lüge - sie formuliert beispielsweise: „Du lügst! O wie du lügst!“¹ -, woraufhin kurz nach dem Mädchen auch Charlotte in Tränen ausbricht. Gewandt nutzt Mara den Moment der Fassungslosigkeit ihres Gegenübers, um sich der Frau weiter anzunähern. „Maras nasses Gesicht, naß noch, während sie schon zu lachen begann, preßte sich gegen Charlottes Gesicht, zärtlich, warm, und ihrer beider Tränen vermischten sich“ und beide Frauen küssen sich.²

Zu weiteren Küssen kommt es zunächst allerdings nicht, obwohl das Mädchen versucht, diese zu erbetteln.³ Denn nach dem ersten erzwungenen Kuss ändert sich das Verhalten der Protagonistin ihrer Begleitung gegenüber grundlegend. Während Charlotte bisher stets die Unterlegene war, die sich sowohl aufgrund ihrer stets gewährten Höflichkeit als auch wegen ihrer zögerlichen Unentschlossenheit von Mara leiten ließ, beginnt sich das Kräfteverhältnis zwischen den beiden Frauen zu Gunsten der Älteren zu wandeln. Im Lauf der weiteren Handlung, vor allem nach der später analysierten ‚Zerstörungsszene‘, wächst Charlottes Selbstbewusstsein immer weiter.

So schaut die weibliche Hauptfigur, anstatt auf Maras Begehren einzugehen, auf ihre Armbanduhr, denn „es reizte sie plötzlich, auf die Uhr zu sehen, und sie wünschte, daß Mara es merke“.⁴ Im Unterschied zu ihrem anfänglichen Sträuben, unhöflich zu ihrem Gast zu sein, benimmt sich die Pianistin hier im Gegenteil absichtlich unschicklich. Der Blick nach der Zeit signalisiert dem Mädchen nicht nur, dass es Zeit ist zu gehen, sondern auch, dass der gerade stattgefunden Kuss bei ihr kein Epiphanieerlebnis hervorgerufen hat. Wäre dem so gewesen, so hätte Charlotte ihr Zeitgefühl verloren. Wenn sich die Pianistin nach diesem ersten Kuss aber dezidiert für die Zeit interessiert, dann zeigt sie damit dem Mädchen, dass ihr diese Zärtlichkeit nicht viel bedeuten kann. So ist der Blick zur Uhr in diesem Augenblick wie ein Schlag ins Gesicht für Mara.

Überdies unterstreicht Charlotte den Ernst ihrer Zurückweisung in dreifacher Hinsicht. Sie wehrt sich gegen den „aufsässigen“, „bedrohlichen“ und „niederträchtigen“ Tonfall des Mädchens und zeigt Stärke, indem sie nun ebenso absichtsvoll „böse“ ist.⁵ Erstens formuliert sie explizit und uncharmant, dass ihr Gast sie verlassen solle, da ihr Ansinnen aussichtslos sei: „Wenn du es immer noch nicht begriffen hast: es ist zwecklos, daß du bleibst“.⁶ Zweitens greift sie nun tatsächlich, wie von Mara zuvor unterstellt, zu einer Lüge, indem sie vorschützt, die Bedienerin käme viel früher als dies tatsächlich der Fall ist.⁷ Drittens betont sie, dass sie keine Beziehung zu der Jüngeren wünsche, sondern weiterhin mit ihrem Mann leben werde. Sie bezeichnet die Wohnung dezidiert als ‚unsere‘, womit sie die vorher stattgefunden körperliche Annäherung zwischen ihnen als unbedeutend abtut.

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 118

² vgl. Bachmann (2005), S. 118

³ vgl. Bachmann (2005), S. 119

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 119

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 119

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 119

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 119

Anscheinend will Charlotte den Eindruck erwecken, dass es zwischen ihnen beiden zu keiner Grenzüberschreitung gekommen ist. Die Berührungen, selbst der Kuss werden damit von ihr als nichtig ausgewiesen. Denn sie stellt heraus, dass die Räumlichkeiten ihren Status nicht verändert haben; es handelt sich vielmehr immer noch um die gemeinsame, eheliche, nämlich um „unsere“ Wohnung.¹

So leicht gibt sich das Mädchen aber nicht geschlagen, vielmehr reagiert sie äußerst geschickt auf diese dreifache Zurückweisung. In einem ersten Schritt verunglimpft sie durch ihren Hinweis auf das „Gerede“ der Leute die Ehe der Protagonistin.² In einem zweiten schmäht sie nicht nur die Quelle, die ihr dieses Wissen über den Zustand von Charlottes Ehe zugetragen hat, sondern macht auch ihrem Unbehagen gegenüber der ganzen Welt Luft. „Ah, wie ich das alles hasse“.³

Anscheinend hat sie damit genau die neuralgischen Punkte der Älteren getroffen, denn angesichts dieser Wahrheit kann diese nichts mehr entgegenen, ist unfähig zu sprechen und steht „taumelnd“ auf.⁴ Da sich nun auch Mara erhebt, stehen sich somit beide Frauen gegenüber.⁵ Folglich können beide sich von Angesicht zu Angesicht in die Augen schauen.

Meiner Meinung nach kommt es exakt ab dieser Stelle zu dem vorne erwähnten, von Lenk beschriebenen Effekt: Mara wird für Charlotte zum „Spiegel-Ich“.⁶ Wenngleich die Protagonistin im Verlauf ihres Gesprächs mit Mara bereits punktuelle Assoziationen hatte, setzt ab hier verstärkt der entscheidende Bewusstwerdungsprozess der weiblichen Hauptfigur ein. Nun befinden sich anscheinend die zwei Frauen in einer Situation, in der es nach Wittgenstein, ratsamer ist, zu schweigen.⁷ Während Charlotte „nicht mehr weiterreden“ kann, beginnt Mara stillschweigend verschiedene Accessoires der Inneneinrichtung zu zerstören. Beachtenswerterweise erfolgt diese Tat, meiner Meinung nach, gerade nicht ‚im Affekt‘, wenngleich Mara sich später dahingehend rechtfertigen möchte, „verrückt“ gewesen zu sein und nicht zu wissen, was in sie „gefahren“ sei.⁸ Entgegen den Ausflüchten des Mädchens betont der Text vielmehr, dass es erst, „während die Aufregung aus ihr zu weichen begann“, zu der Demolierung kommt.⁹ Offenbar ist das Mädchen im Vergleich zu Charlotte in dem nämlichen Augenblick verhältnismäßig ruhig. Denn zum einen tobt, schimpft oder schreit Mara nicht, sondern artikuliert sich im Gegenteil überhaupt nicht. Zum anderen handelt das Mädchen nicht im Überschwang, sondern geradezu überlegt und bedächtig, nämlich „ganz langsam“.¹⁰

Von den Gegenständen, derer sich das Mädchen bemächtigt, werden lediglich zwei Gläser, eine Vase, eine Kassetten und eine Obstschale explizit genannt.¹¹ Abgesehen davon muss sie offenkundig noch mehr Schaden angerichtet haben, denn „die Zerstörung schien

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 119

² vgl. Bachmann (2005), S. 120

³ vgl. Bachmann (2005), S. 120

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 120

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 120

⁶ vgl. Lenk (1986), S. 111

⁷ vgl. Wittgenstein (2003), S. 111

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 121

⁹ vgl. Bachmann (2005), S. 120

¹⁰ vgl. Bachmann (2005), S. 120

¹¹ vgl. Bachmann (2005), S. 120

lange zu dauern wie ein Brand, eine Überschwemmung, eine Demolierung“.¹ Da die weibliche Hauptfigur vergeblich „nach Kraft für einen großen Zorn, für einen Schrei, für Wut, für Beleidigung“ sucht, verlegt sie sich darauf, dem Mädchen zuzuschauen, „wie es ein Stück nach dem anderen“ kaputt macht.²

Dass es der Protagonistin an Energie zum Einschreiten mangelt, ist jedoch nur teilweise richtig. Tatsächlich ist es ihr, wie sie selbst reflektiert, gleichgültig, dass ihr Besuch sich derart destruktiv verhält. Angesichts Maras Entschuldigung für ihr Verhalten, in der sie rhetorisch anmerkend davon ausgeht, dass sie bestimmt liebgewonnene Dinge zerschmettert habe, wird der Protagonistin bewusst, dass dem nicht so ist.³ Charlotte tut es um die beschädigten Gegenstände definitiv nicht Leid. „Sie hatte zugesehen, keine Hand gerührt, bei jedem Krachen, jedem Splittern stillgehalten“, ist „ohne Regung“ geblieben, da sie „ohne Bedauern“ ist.⁴

Statt dass sie der Anblick der Scherben traurig macht, interpretiert die Protagonistin die Zerstörung paradoxerweise nicht als Verlust, denn als positives Erlebnis. Folglich reagiert die weibliche Hauptfigur vollkommen anders als zu erwarten wäre, denn sie müsste die Demolierung ihres Eigentums doch negativ aufnehmen. Insofern weist Achberger, wie bereits vorne erwähnt, berechtigterweise darauf hin, dass die Protagonistin durch die Tat des Mädchens „Katharsis“ erfährt.⁵

Konkret beschädigt Mara nur etwaige Sachen in der Wohnung. Für die Protagonistin geht aber mehr zu Bruch als die Einrichtungsgegenstände. Denn tatsächlich hat die Zerstörung für Charlotte symbolische Bedeutung. Da diese Utensilien, meiner Meinung nach, die (Ver-)Bindung der Pianistin zu ihrem Mann versinnbildlichen, geht im übertragenen Sinn ‚alles‘ ‚in Trümmer‘, was sie gedanklich noch zu hemmen scheint. Obwohl Charlottes „Gedanken“ bisher noch „wie Wachtposten in ihrem Kopf auf und ab“ gegangen sind, „auf der Hut“ vor „den feindlichen Worten“ Maras, allerdings schon nicht mehr „zur Abwehr“ bereit waren, bricht ihre Verteidigungshaltung nun vollständig in sich zusammen.⁶

Sie kauerte, in dem anhaltenden Schweigen, auf dem Boden. Ihre Gefühle ihre Gedanken sprangen aus dem gewohnten Gleis, rasten ohne Bahn ins Freie. Sie ließ ihren Gefühlen und Gedanken freien Lauf. Sie war frei. Nichts mehr erschien ihr unmöglich.⁷

Insofern ist Achberger zuzustimmen, welche herausstellt, dass Mara nicht nur gekommen sei, um Charlotte aus der Verwüstung zu erretten, vielmehr helfe sie zunächst auch mit, das hinderliche „Alte“ zu zerstören, um einen Neuanfang zu ermöglichen.¹

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 120

² vgl. Bachmann (2005), S. 120

³ vgl. Bachmann (2005), S. 120

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 121/120

⁵ vgl. Achberger (1982), S. 105

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 118

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 121

2.5.6. Charlottes Bewusstwerdungsprozess

2.5.6.1. Die Ehe mit Franz

Wenngleich vor der gerade behandelten ‚Zerstörungsszene‘ Mara mehrfach das Gespräch auf Charlottes Beziehung mit Franz bringt und auf diese Weise einige Details zur Sprache kommen, fängt die Pianistin dezidiert erst nach der Verwüstung ihrer Wohnung durch das Mädchen an, über ihre Ehe nachzudenken.

Wie bereits angesprochen, schafft der Umstand, dass der Gatte der Protagonistin zum gegenwärtigen Zeitpunkt unterwegs ist, prinzipiell die Voraussetzung für die intensive Auseinandersetzung der beiden Frauen. Wenngleich Mara von der Abwesenheit des Ehemannes profitiert, lastet sie sie diesem dennoch negativ an. Das Mädchen weist provokant darauf hin, dass Franz „oft verreist“ und Charlotte deshalb „viel allein“ sei.² Die Protagonistin nimmt ihren Mann mit dem Verweis, dass er „manchmal, nicht oft“ unterwegs sei, in Schutz.³ Obwohl sich die Pianistin gegenüber ihrem Gast mit dieser Äußerung zum ersten und letzten Mal explizit mit ihrem Gatten solidarisiert, wird das Bild eines glücklich verheirateten Paares, das Charlotte und Franz in der Gesellschaft offenbar verkörpern, im Lauf der Handlung schrittweise demontiert, sodass schließlich, im Sinne von Duser, nicht nur diese, sondern die Ehe im Allgemeinen „als das Fundament einer mörderischen Ordnung und als eine der Hauptsünden enthüllt“⁴ wird.⁵

Zu Anfang der Novelle erinnert die Gastgeberin im Zuge ihrer Spekulationen über die Absichten des Mädchens die Tatsache, dass „morgen“ ihr Mann nach Hause zurückkomme.⁶ Anscheinend hat sie seine Ankunft am darauf folgenden Tag vergessen. Denn beim erneuten Bewusstwerden der nahenden Rückkehr ihres Gatten „erschrak“ Charlotte und „memorierte rasch ihre Pflichten: morgen früh Franz abholen, den Wecker stellen, frisch sein, ausgeschlafen sein, einen erfreuten Eindruck machen“.⁷

Offensichtlich weilt die Pianistin gedanklich nicht bei ihrem Partner, vielmehr hat sie dessen bevorstehende Ankunft, zumindest für einen Moment, übersehen. Darüber hinaus scheint sie die Gegenwart ihres Mannes in keinster Weise herbeizusehnen, denn sie subsumiert „einen erfreuten Eindruck machen“ genauso unter die von ihr zu erledigenden Aufgaben wie etwa den „Wecker stellen“. Wenn sie „morgen“ am Bahnhof wartet, dann hat sie, ihrer Meinung nach, eine Rolle zu spielen, nämlich die der glücklichen Ehefrau. Zu diesem Zweck muss sie vor allem vortäuschen, sich über die Rückkehr ihres Mannes zu freuen. Dass Charlotte solche Gefühle nicht nur bei dieser Gelegenheit, sondern des Öfteren spielen muss, lässt ihre Beziehung in einem bedenklichen Licht erscheinen. An

¹ vgl. Achberger (1982), S. 99

² vgl. Bachmann (2005), S. 112

³ vgl. Bachmann (2005), S. 112

⁴ vgl. Duser (1994), S. 204/205

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 130

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 111

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 111

einer später im Text folgenden Stelle gesteht sich die Frau ein, mitunter das „Unglück“ ihres Mannes zu teilen, gelegentlich aber auch ihre „Teilnahme“ zu „heucheln“: „Manchmal waren sie untrennbar in ihr: die Heuchelei, die Liebe, die Freundschaft“.¹ Derartige Gefühlsschwankungen verbirgt die Pianistin allerdings geflissentlich vor ihrem Partner. „Aber es war nicht wichtig, wieviel Aufrichtigkeit in ihr war und wieviel Sucht nach Verdunkelung - wichtig war, daß nur sie dieses Problem kannte“.²

Anscheinend hegt die Protagonistin ein Spektrum von Empfindungen, das sich im Allgemeinen zwischen den Polen ‚Liebe‘ und ‚Gleichgültigkeit‘ bewegt, für ihren Gatten. Trotzdem der Text Charlottes Mann im Zusammenhang mit der Barszene dezent als einen Mann vom Typ ‚Blaubart‘, eines furchterregenden, frauenmordenden Exemplars des männlichen Geschlechts, erscheinen lässt, tauchen die Reflexionen der Pianistin ihren Angetrauten in ein fast durchweg positives Licht. Wenngleich der Mann zwei verschiedene Seiten - eine Angst einflößende und eine milde - hat, überwiegt für die weibliche Hauptfigur offenkundig letztere. Denn, obschon Franz seine Gattin „manchmal“ anschreit und ihr zürnt, bezeichnet die Protagonistin ihren Angetrauten dennoch als außerordentlich „gutmütig“, als Mann, der sich ihr „mit soviel Rücksichtnahme“ widme.³ Trotzdem darf nicht übersehen werden, dass die negativen Empfindungen der Frau an dem ihr, wahrscheinlich von ihrem Gatten, unerlaubten, verbotenen Ort - sie fürchtet sich und meint, gefoltert zu werden -, nach meinem Erachten, in direktem Zusammenhang mit Franz stehen.⁴

Obwohl die Verwendung des Verbs „erschrak“ in Verbindung mit Franzens nahender Rückkehr dahingehend interpretiert werden könnte, dass Charlotte allein der Gedanke an die nahende Ankunft ihres Angetrauten Furcht einflößt, da sie große Angst vor ihrem Mann als Person hat,⁵ ist dem, meiner Ansicht nach, nicht so. Meiner Meinung nach erschreckt die Frau in dieser Situation, da sie gewahr wird, dass sie, die Pflichtbewusste, fast ihre zu erledigenden Aufgaben, die im Zuge der Ankunft des Mannes auf sie warten, vergessen hätte. Dieser Fehler kann ihr aber nur unterlaufen, da Franz Charlotte nicht immer Angst einjagt - wäre dies der Fall, dann hätte sie keine Sekunde dessen Rückkehr aus ihren Gedanken verdrängen können.

Egal wie negativ die Empfindungen der weiblichen Hauptfigur angesichts der bevorstehenden Ankunft ihres Mannes ausfallen, ist einwandfrei feststellbar, dass die Frau es notwendig hat, bei der Wiederbegegnung mit diesem sich zu verstellen und Freude vorzutäuschen. Nicht nur für ihren Gatten, sondern auch für die Öffentlichkeit erhält die Protagonistin die Illusion eines glücklich verheirateten Paares aufrecht. Nach meinem Erachten ist es Charlotte nicht gleichgültig, was ihr soziales Umfeld über ihre Ehe denkt. Ansonsten würde sie das ‚Gerede‘ der Leute, auf das Mara hinweist, nicht derart verunsichern. Nachdem das Mädchen die Frau auf das angeblich offene Geheimnis, dass die Pianistin zum einen ihren Mann nicht liebt und zum anderen die „Leute“ darüber Bescheid wüssten,

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 124/125

² vgl. Bachmann (2005), S. 125

³ vgl. Bachmann (2005), S. 124, 126 und 125

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 113

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 111

aufmerksam gemacht hat, bricht die Abwehrhaltung der Protagonistin völlig in sich zusammen.¹ Jetzt kann sie sich nicht weiter selbst etwas vormachen. Sie ist nicht länger in der Lage, zu „lügen“, wie Mara ihr wiederholt unterstellt hat.² Im Gegenteil muss sie sich nun einer ihr unliebsamen Wahrheit stellen.

Obwohl Charlotte ihren Mann nicht (wirklich) zu fürchten hat, ist er doch eindeutig der Dominante in der Beziehung. Franz bestimmt das Leben seiner Frau fast bis ins kleinste Detail hinein. Beispielsweise hat er ihr per Einladung Mara ins Haus geschickt und ihr verboten, die besagte Bar aufzusuchen. Darüber hinaus reflektiert die Protagonistin, dass ihr Angetrauter bis auf ein paar „Kleinigkeiten“ das gesamte Mobiliar ausgesucht habe.³ „Es war kein Stück von ihr in dieser Wohnung“.⁴

Da die weibliche Hauptfigur die Gegebenheiten in den ehelichen Räumen nicht als die ihren interpretiert - „jetzt lebte sie in der hellen Ordnung, die Franz gehörte“ - kann sie die von Mara angerichtete Demolierung der Inneneinrichtung in positiver Weise für sich als erlösende, befreiende Tat bewerten. Denn die Zerstörung betrifft nicht ihre Gegenstände und damit auch nicht sie selbst, sondern lediglich das Eigentum ihres Mannes, von dessen Bevormundung sie sich, meiner Ansicht nach, durch das destruktive Verhalten des Mädchens symbolisch befreit fühlt.

Obschon die Protagonistin feststellt, dass ihr Gatte sogar in Inneneinrichtungsfragen der Bestimmende ist, gibt sie allerdings auch zu, dass sich Franz in Relation zu anderen Männern mit diesem Verhalten nicht als besonders autoritär hervortut. Denn nach ihrem Auszug von zu Hause hat sie kurz mit einem Studenten „in einem Zimmer mit verstaubten Seidenlampen, Plüschsesseln und Wänden, die mit Plakaten und billigen Reproduktionen moderner Malerei vollgeklebt waren“ gewohnt.⁵

Jetzt lebte sie in der hellen Ordnung, die Franz gehörte, und verließ sie Franz, dann ginge sie in eine andere Ordnung, in alte geschweifte Möbel oder in Bauernmöbel oder in eine Rüstungssammlung, in eine Ordnung jedenfalls, die nicht die ihre war - das würde sich nie ändern.⁶

Dass Charlotte stets die vom Mann vorgegebene ‚Ordnung‘ übernommen hat und auch zukünftig wieder so verfahren würde, ist beachtenswerterweise vorrangig ihre eigene Schuld. Einerseits gibt sie zu, „nie gewagt“ zu haben, „etwas daran zu ändern“ und andererseits stellt sie fest, „nicht mehr“ zu wissen, „was sie für sich wollte, weil da nichts mehr zu wollen war.“⁷

Tatsächlich bringt das oben Zitierte das ganze Dilemma der Frau auf den Punkt. Nicht bezüglich des Interieurs erweist sich besagtes Benehmen der Protagonistin für sie selbst als

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 120/121

² vgl. Bachmann (2005), S. 118 und 120

³ vgl. Bachmann (2005), S. 123

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 123

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 123

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 123

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 123

schlecht, vielmehr scheint es sich dabei um ein internalisiertes Verhaltensmuster und damit um ein grundlegendes Problem der weiblichen Hauptfigur, das in alle Bereiche des Lebens hineinwirkt, zu handeln. Zum einen hat die Protagonistin zwar keine Angst, aber doch so großen Respekt nicht nur vor ihrem Gatten, sondern offenbar vor dem Mann im Allgemeinen, dass sie nicht wagt, ihre eigenen Wünsche und Bedürfnisse zu äußern. Weil sie aber zum anderen ‚immer‘ so verfahren ist, glaubt sie, nicht mehr wissen, was sie selbst möchte. Wenn sie aber keine eigene Meinung, kein persönliches Wollen mehr hat, dann ist sie folglich immer weniger in der Lage, sich gegenüber anderen zu behaupten.

Obwohl Charlotte dem Willen ihres Mannes kaum etwas entgegengesetzten kann, nutzt dieser ihre Schwäche nicht in dem Maße, wie er dies könnte, für seine Zwecke aus. Im Gegenteil fragt er seine Gattin „bei jedem Kauf“: „Ist dir das recht? Was meinst du? Oder lieber blau?“¹ Obschon sich Franz, seinem Gutdünken entsprechend, nach ihrem Standpunkt erkundigt und diesen auch mitunter in seine Entscheidungen miteinbezieht, ist das Mitspracherecht der Protagonistin rudimentär. Schließlich darf sie nur dann „einen Wunsch äußern, wenn er Fragen stellte“, nur, wenn ihr der Mann das Recht, sich zu artikulieren, zugesteht, ansonsten entscheidet er völlig autonom.² „Nie bestimmte sie. Er bestimmte“, lautet folglich Charlottes Fazit.³ „Ohne sich dessen bewusst zu sein“, bestimmt Franz „immer“ alles.⁴

Nichtsdestotrotz legt der Ehegatte, im Gegensatz zu dem vom Text unterschwellig vermittelten Eindruck von ihm als ‚Blaubart‘, seiner Frau gegenüber für die 1950er und 60er Jahre ein geradezu liberal anmutendes Verhalten an den Tag. Er duldet oder mag nicht nur, nein, er „liebt“ sogar die „Selbständigkeit“ und die „Arbeit“ seiner Frau.⁵ Indem er sich über ihre Fortschritte auf musikalischem Gebiet freut, nimmt er den größtmöglichen Anteil an Charlottes Tätigkeit.⁶ Darüber hinaus „tröstete“ er seine Gattin, wenn sie „zwischen der Arbeit und der Hausarbeit nicht zurechtkam“ und „erließ“ ihr „soviel man sich eben erlassen konnte in einer Gemeinschaft“.⁷ Folglich ist Franz überwiegend kein konservativ autoritärer Ehemann. Aus seiner Sicht führt er mit Charlotte vielmehr eine ausgesprochen gleichberechtigte Ehe. Denn im Gegensatz zu der Protagonistin würde er sagen, dass nicht ausnahmslos er, sondern dass vielmehr „sie beide bestimmten“.⁸

Wenngleich es sich bei der weiblichen Hauptfigur um eine (musisch) gebildete Frau handelt, die aufgrund ihrer Tätigkeit als erfolgreiche Pianistin weitgehend finanziell unabhängig von ihrem Gatten sein dürfte, und die darüber hinaus keine Kinder hat, welche sie in irgendeiner Weise an ihren Ehemann binden könnten, übernimmt sie trotzdem bereitwillig die traditionelle, subordinierte Rolle der (Ehe-)Frau.

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 123/124

² vgl. Bachmann (2005), S. 124

³ vgl. Bachmann (2005), S. 125

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 125

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 125

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 125

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 125

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 124

Auffälligerweise reflektiert Charlotte sehr wohl, „es nicht anders gewollt“ zu haben.¹ Denn während ihr Angetrauter „gar nicht hätte wissen können, was an ihr zu unterwerfen war“, habe sie selber, mehr als er, ihre eigene Unterwerfung betrieben.² Da Franz, wie bereits mehrfach erwähnt, der Überlegene in der Beziehung zu sein scheint, sich aber dennoch größtenteils sehr moderat, geradezu mild verhält, kann sich die Pianistin wohl in ihrer Ehe fühlen.

Obwohl die Protagonistin ihrem Ehemann nicht ebenbürtig ist, leidet sie nicht als Opfer unter der von ihm potenziell ausgehenden Dominanz, sondern kann vielmehr in der „Nachsicht“ ihres Angetrauten leben.³ Folglich profitiert die weibliche Hauptfigur sogar von ihrer untergeordneten Rolle. Sie hat zwar weitaus weniger Rechte in ihrer Ehe als ihr ‚Vormund‘, aber gleichzeitig auch weniger Pflichten. Von Vorteil ist mit Sicherheit, dass sie sich nicht mit ihrem Mann messen, mit diesem nicht in irgendeiner Hinsicht konkurrieren muss. Anstatt möglichst stark an dessen Seite zu agieren, darf sie sich in subordinierter Position durchaus kleine Fehler erlauben, auf welche ihr Mann entweder mit einem „Lächeln“ oder aber mit „Mitleid“ reagiert.⁴

Paradoxerweise ist es aus Charlottes Perspektive nicht sie selbst, sondern eher Franz, der in ihrer ehelichen Gemeinschaft zu leiden hat. In gewisser Hinsicht kann tatsächlich der Mann als das heimliche Opfer angesehen werden, obschon dieser der dominierende Part in der Beziehung ist. Er scheint nicht zu merken, dass seine Gattin die Rolle der aufmerksamen, liebenden Ehefrau gelegentlich nur vortäuscht. Charlottes geheuchelte Liebe, ihre Unaufrichtigkeit entgehen ihm offenbar.

Insofern wird Franz von seiner Gattin hinters Licht geführt. Er wird zwar nicht von ihr gehört, aber doch im weiteren Sinn betrogen. Außerdem bringt die Ehefrau für ihren Mann nicht immer das gleiche Maß an Achtung auf. Es kommt vor, dass sie, ebenso wie Franz ihr selbst gegenüber, „Nachsicht“ für ihren Gatten übrig hat.⁵ Nachsichtig kann, meiner Meinung nach, aber nur derjenige sein, der in der stärkeren Position ist, also der Überlegene. Dies mag die Protagonistin ähnlich zu empfinden, denn sie vermeidet klugerweise, dass ihr Angetrauter Einsicht in derartige Empfindungen bekommt. Denn „sie war nicht sicher, ob auch er gerne in ihrer Nachsicht gelebt hätte und was geschehen wäre, wenn er je gemerkt hätte, daß sie auch Nachsicht für ihn hatte.“⁶

Wenn Charlotte ihren Mann freiwillig als übergeordnete Autorität anerkennt, dann geschieht dies, nach meinem Erachten, nicht nur aus Schwäche oder Zuneigung, sondern zum Teil auch aus Berechnung. Schließlich erkennt die Pianistin sehr wohl, dass sie diejenige ist, die in der Beziehung profitiert. Aus ihren Äußerungen über ihren Gatten kann man schließen, dass sie, unter Beachtung der soziokulturellen Zeitumstände, kaum einen

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 124

² vgl. Bachmann (2005), S. 125

³ vgl. Bachmann (2005), S. 130

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 130

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 130

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 130

aufmerksameren und rücksichtsvolleren Ehemann hätte finden können. Für Franz dagegen „ergab es nichts“ gerade mit Charlotte verheiratet zu sein.¹

Obwohl die Protagonistin davon ausgeht, dass es Franz sogar „Freude“ bereite, mit ihr zu leben, meint sie trotzdem, er hätte im Gegensatz zu ihr selbst durchaus eine bessere Partnerin finden können. Auf jeden Fall hätte er es „leichter“ haben können.² So stimmt es die weibliche Hauptfigur „traurig“, „daß er sich hatte mit ihr belasten müssen“.³ Charlottes Wunsch nach einer Frau für Franz, „die ihn umsorgt und bewundert“, zeugt, meiner Meinung nach, von dem schlechten Gewissen, das die Pianistin offenbar ihrem Mann gegenüber entwickelt hat.⁴ Sie glaubt anscheinend, dass ihr Gatte eine Bessere als sie selbst verdient habe. Offensichtlich hält sie ihren Ehemann für zu gut für sich. Sie meint, seiner nicht würdig sein. Anstatt ihm gut zu tun, indem sie ihn bemuttert und zu ihm aufblickt, sieht sich die Protagonistin eher als Last für ihren Mann an. Denn in ihren Augen „vergeudet“ er „zuviel Kraft“ mit ihr.⁵

Denn Franz muss sich mit ihren „Quälereien“, die ihm zu „nichts“ nützen, beschäftigen.⁶ Diese sind subversiv, „von der verfassungswidrigen, heillosen Art“.⁷ Charlotte selbst sieht ihren Fehler darin, dass sie gelegentlich versucht, „an der Verfassung zu rütteln“.⁸ Denn sie glaubt, in der Lage zu sein, die Art und Weise des ehelichen Zusammenlebens willentlich beeinflussen zu können.⁹ Franz allerdings ist „weiser“ als seine Gattin.¹⁰

[Er hat] längst die Ehe als einen Zustand erkannt, der stärker ist als die Individuen, die in ihn eintreten, und der darum auch ihrer beider Gemeinsamkeit stärker prägte, als sie die Ehe hätten prägen oder gar verändern können. Wie immer eine Ehe auch geführt wird - sie kann nicht willkürlich geführt werden, nicht erfinderisch, kann keine Neuerung, Änderung vertragen, weil Ehe eingehen schon heißt, in ihre Form eingehen.¹¹

Expliziter als in der vorangehenden Geschichte wird die Ehe textintern negativ beurteilt.¹² Sie erscheint als übermächtige Instanz, welche das Zusammenleben etwaiger Personen, sobald sie sich für die Legitimation ihres Verhältnisses entscheiden, überformt. Nach meinem Erachten übt die Schriftstellerin hier Kritik an dem von der Bibel propagierten Ideal der christlichen Ehe. In der Heiligen Schrift wird die eheliche Gemeinschaft als hierarchische Ordnung definiert, in der dem weiblichen Geschlecht explizit die subordinierte Position zugewiesen wird.¹³ Denn während der Mann in der ehelichen Gemeinschaft nur einen

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 125

² vgl. Bachmann (2005), S. 126

³ vgl. Bachmann (2005), S. 125

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 125

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 125

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 125

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 125

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 129/130

⁹ vgl. Bachmann (2005), S. 125/126

¹⁰ vgl. Bachmann (2005), S. 126

¹¹ vgl. Bachmann (2005), S. 126

¹² vgl. Rétif (2006), S. 575

¹³ vgl. Eph 5,21 ff.

Teil seiner Freiheit einbüßt, verliert die Frau nach biblischer Auffassung ihre gesamte Autonomie.¹ Sie soll sich gemäß der „christlichen Familienordnung“ ihrem Gatten „in allem“ unterordnen.² Folglich definiert die Bibel nicht nur eine Norm, sondern zementiert die in patriarchalisch geprägten Gesellschaften bestehende Ungleichverteilung der Macht zu Lasten der Frau. Insofern kommen die in solchen Gemeinschaften generell wirksamen Unterdrückungsmechanismen gegenüber dem weiblichen Geschlecht am stärksten in der christlich verstandenen Ehe zum Ausdruck. Da diese strikte Rollenzuweisung der Bibel, aus Bachmanns Sicht, in der Praxis kaum unterlaufen werden kann, übernimmt jedwede Paarbeziehung im Zuge der Eheschließung die von der Heiligen Schrift vorgegebenen ‚Spielregeln‘.

Aus der Perspektive der Literatin verändert sich also das Miteinander der Geschlechter zwangsläufig mit der Heirat, und zwar zum Schlechteren. Dennoch führen die beiden Partner in dieser Novelle allerdings, sieht man sowohl von gelegentlichen „Quälereien“ der Protagonistin als auch von mitunter vorkommenden „Wutausbrüchen“ des Gatten ab, tatsächlich eine größtenteils harmonische Ehe.³ Denn das Zusammenleben der beiden wird geprägt von „Güte, Verliebtheit, Wohlwollen, Fürsorge, Anlehnung, Sicherheit, Schutz, Treue“.⁴ Obwohl es sich dabei um „allerlei Achtenswertes“ handelt, das „sich auch leben ließ“ und Charlotte ihre Gemeinschaft berechtigterweise eine „gute Ehe“ nennt, ist die weibliche Hauptfigur mit ihrer Beziehung zwar zufrieden, aber trotzdem nicht glücklich.⁵ Wie schon vorne herausgestellt, ist die Pianistin gezwungen, ihre Anteilnahme für die Belange ihres Gatten mitunter vorzutäuschen. Diese Heuchelei ist notwendig, da Charlotte ihr Mann ein Stück weit gleichgültig geworden zu sein scheint. Vermutlich ergeht es diesem nicht anders. Die Protagonistin unterstellt ihrem Partner jedenfalls, dass sie ihm genauso wie jede andere Frau „zur Gewohnheit“ geworden sei.⁶ Folglich sind beider Gefühle füreinander auf einem mittleren Niveau, das sich zwischen den Polen von ‚Liebe‘ und ‚Hass‘ befindet, anzusiedeln. Während Franz sich mit diesem ‚status quo‘ aus Weisheit und vielleicht auch aus Bequemlichkeit zufrieden gibt, verharrt Charlotte vorrangig aus Ratlosigkeit in der ehelichen Gemeinschaft. „Trotz gelegentlicher Auflehnungen“ gegen die Ehe ist ihr rasch bewusst geworden, „daß sie nichts an deren Stelle zu setzen gewußt hätte, daß ihr ein Einfall fehlte und Franz mit seinem Lächeln recht behielt und mit dem Mitleid, das er dann für sie hatte“.⁷

„Ihre gute Ehe - das, was sie so nannte - gründete sich geradezu darauf, daß er von ihrem Körper nichts verstand. Dieses fremde Gebiet hatte er wohl betreten, durchstreift, aber er

¹ vgl. Eph 5,21 ff.

² vgl. Eph 5,21 und 5,24

³ vgl. Bachmann (2005), S. 124 und 125

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 129

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 130

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 126

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 129/130

hatte sich bald eingerichtet, wo es ihm am bequemsten war.“¹ Charlotte allerdings glaubt „im geheimen nie“, „daß es so sein müsse, wie es zwischen ihnen war“.²

Im Gegenteil gründen sich ihre subversiven Ambitionen nicht nur auf eine abstrakte Hoffnung, sondern beruhen auf konkreten, persönlichen Erfahrungen.

Unter den sieben Männern, mit denen die weibliche Hauptfigur jemals eine Liebesbeziehung hatte, nimmt einer eine Ausnahmestellung ein: Milan. Wenngleich der Text nur wenige Informationen über diesen liefert, kann einiges aus dem Zusammenhang erschlossen werden. Wiederum weist schon der Name des ehemaligen Geliebten auf seine besondere Position hin. Ebenso wie Charlottes letzter Gast trägt dieser Mann einen slawisch anmutenden Namen. Anscheinend stammt er analog zu dem Mädchen „von dort unten“, „von der Grenze“, weshalb er äquivalent mit Mara mit grenzüberschreitendem Verhalten korreliert werden kann.³ Hinzu kommt, dass ‚Milan‘ nicht nur als Vorname verwendet werden, sondern vor allem auch einen Raubvogel bezeichnen kann. Weil dieser Mann einen Tiernamen trägt, handelt es sich, meiner Meinung nach, bei Milan, genauso wie bei dem Mädchen, um eine Figur, die ein naturnaheres Stadium repräsentiert. Hapkemeyer etwa weist explizit darauf hin, dass in Bachmanns Gesamtwerk Figuren mit slawischen Namen generell einer „spezifischen Geistesformation“ zugeordnet werden können: Er bezeichnet dezidiert Mara, folglich auch Milan, als „slawische (n) Elementarwesen“.⁴ Gestalten mit slawischen Namen sind, laut Hapkemeyer, stets „naturnaher“, „ursprünglicher“, „wenn vielleicht auch primitiver“.⁵

Dementsprechend erlebt die Pianistin zum ersten und letzten Mal mit Milan eine andere Qualität des Miteinanders und speziell der Sexualität. „Es war zum Greifen nah gewesen, für Augenblicke sogar dagewesen: Ekstase, Rausch, Tiefe, Auslieferung, Genuß.“⁶ Offensichtlich wird dem ehemaligen Paar bei der körperlichen Liebe ein Epiphanieerlebnis zu Teil. Trotz dieser beglückenden Erfahrung scheitert diese Liaison dennoch aus dreierlei Gründen. Erstens „genügt“ weder Charlotte Milan, „dem nichts genügt hatte“, nicht, noch ist dies umgekehrt der Fall.⁷ Zweitens kann man sich nicht dauerhaft auf dem Niveau des ‚anderen Zustands‘ halten. Drittens stellen ihre „schon verbildeten Körper ein Hemmnis“ für diese Art von Glückseligkeit dar.⁸

Da Charlotte, meiner Ansicht nach, aufgrund ihrer Affäre mit Milan erkannt hat, dass die ekstatische Liebe ins ‚Nichts‘ führt - diesem Mann genügt insofern ‚nichts‘, als dass er im Zuge seines absoluten Liebesanspruches nach dem ‚Nichts‘ strebt - und sich deshalb im ‚Alles‘ nicht halten lässt, einigt sie sich wieder „mit einem Mann auf Güte, Verliebtheit, Wohlwollen, Fürsorge, Anlehnung, Sicherheit, Schutz, Treue, allerlei Achtenswertes, das nicht im Entwurf steckenblieb, sondern sich auch leben ließ“.⁹ Obwohl die Protagonistin

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 130

² vgl. Bachmann (2005), S. 130

³ vgl. Bachmann (2005), S. 111

⁴ vgl. Hapkemeyer (1984), S. 46

⁵ vgl. Hapkemeyer (1984), S. 49

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 129

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 129

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 129

⁹ vgl. Bachmann (2005), S. 129

gelegentlich gegen ihre ‚gute Ehe‘ aufbegehrt, scheint ihr doch bewusst zu sein, dass dieses Modell des Zusammenlebens einerseits auf Dauer angelegt ist und sich sehr wohl leben lässt, allerdings keinen Platz für etwaige Epiphanierlebnisse lässt. „So war es ihr möglich geworden zu heiraten, sie brachte die Voraussetzung mit, in den Zustand der Ehe einzugehen und sich darin einzurichten, trotz gelegentlicher Auflehnungen, trotz ihrer Lust, an der Verfassung zu rütteln“.¹

2.5.6.2. Das „Gedankenexperiment“²

Bisher hat die Protagonistin ihre ‚gute Ehe‘ mit Franz weitergeführt, da schlichtweg keine qualitativ höherwertige Alternative für sie vorstellbar war. In dieser Nacht, nach der ‚Zerstörungsszene‘, beginnt der Pianistin jedoch bewusst zu werden, dass in Gestalt von Mara die bislang von ihr nicht ins Auge gefasste Möglichkeit einer gänzlich anders gearteten Partnerschaft vor ihr steht.³

Ihre Gefühle, ihre Gedanken sprangen aus dem gewohnten Gleis, rasten ohne Bahn ins Freie. Sie ließ ihren Gefühlen und Gedanken freien Lauf. Sie war frei. Nichts mehr erschien ihr unmöglich. Wieso sollte sie nicht mit einem Wesen von gleicher Beschaffenheit zu leben beginnen?⁴

Ähnlich wie das Kind in „Alles“ die Gedanken des Vaters in eine bis dahin nicht gekannte, gefährliche Zone leitet, gelingt es Mara, die weibliche Hauptfigur in die Lage zu versetzen, utopische Vorstellungen bezüglich ihres Liebeslebens zu entwickeln. So begehrt die Protagonistin gegen die von ihr stets ausgeübte Rolle der dem Mann untergeordneten Frau auf. Sie ist gewillt, sich von den gesellschaftlich aufoktroyierten, von ihr internalisierten Verhaltensmustern zu lösen, denn „es sollte zu gelten anfangen, was sie dachte und meinte, und nicht mehr gelten sollte, was man sie angehalten hatte zu denken und was man ihr erlaubt hatte zu leben“.⁵

Damit reflektiert sie ihre, oben als grundlegendes Problem benannte, Ich-Schwäche nicht nur, sondern zeigt sich zudem ambitioniert, diese zu überwinden. Die neue Haltung der Frau kann durchaus als Erfolg ihres letzten Gastes gewertet werden. Denn durch Maras geschicktes Verhalten, eine „Mischung aus Taktlosigkeit, Naivität und Zudringlichkeit“⁶, kommt bei der Pianistin, welche sich bislang als wenig selbstbewusst und sogar als dem Mädchen gegenüber unterlegen präsentiert hat, ein verborgener Charakterzug zum Vorschein.

Aus eigenem Antrieb ändert Mara nach der ‚Zerstörungsszene‘ ihr Benehmen gegenüber der Frau schlagartig. Plötzlich ist sie nicht mehr die Dominante, Bestimmende, stattdessen

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 129/130

² vgl. Ewering (1992), S. 36

³ vgl. Svandrlik (2006), S. 248

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 121

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 123

⁶ vgl. Schuscheng (1987), S. 64

„spielt“ sie nun das „Kind“, macht sie sich selbst für ihren „Zweck“ „klein“ und Charlotte damit „größer“.¹ Obwohl die weibliche Hauptfigur das Gebaren ihres Gastes als Berechnung entlarven kann, verfehlt Maras Verhalten dennoch nicht die von ihr intendierte Wirkung: Da das Mädchen sich selbst zur Schwächeren degradiert, sich freiwillig unterordnet, überlässt sie Charlotte automatisch den dominanten Part.

Der Hochmut, auf ihrem eigenen Unglück, auf ihrer eigenen Einsamkeit zu bestehen, war immer in ihr gewesen, aber erst jetzt traute er sich hervor, er blühte, wucherte, zog die Hecke über sie. Sie war unerlösbar, und keiner sollte sich anmaßen, sie zu erlösen, das Jahr Tausend zu kennen, an dem die rotblühenden Ruten, die sich ineinander verkrallt hatten, auseinanderschlugen und den Weg freigeben würden. Komm, Schlaf, kommt tausend Jahre, damit ich geweckt werde von einer anderen Hand. Komm, daß ich erwache, wenn dies nicht mehr gilt - Mann und Frau. Wenn dies einmal zu Ende ist!²

Wenngleich sich die Pianistin mit diesen Anspielungen an die Stelle des Dornröschens, das bekanntlich von einer Dornenhecke umgeben auf den erlösenden Kuss eines Prinzen harrt, phantasiert, distanziert sie sich doch gleichzeitig entschieden von dessen typisch weiblicher, subordinierter Verhaltensweise. Charlotte will nicht länger gleichsam der besagten Märchengestalt passiv auf einen männlichen Retter warten müssen. Sie möchte ihr Glück nicht von einem Mann abhängig machen. Vielmehr zieht sie es vor, unglücklich zu sein und so lange zu schlafen, bis die bestehenden Geschlechterverhältnisse andere geworden sind.

Anstatt sich aber in Passivität zu üben und zu ‚schlafen‘, vergegenwärtigt die Protagonistin, dass eine Beziehung mit Mara die unerkannte Chance darstellt, die gegenwärtige Situation maßgeblich zu verändern. Charlottes Spekulationen zum Thema eines gleichgeschlechtlichen Verhältnisses sind allerdings nicht nur als „Gedankenexperiment“³ aufzufassen. Achberger weist richtigerweise darauf hin, dass es sich hierbei um einen „bewußten Gegenentwurf zur patriarchalischen Tradition des Juden- und Christentums“ handle.⁴ Denn tatsächlich emanzipiere sich die Protagonistin im Zuge ihrer Überlegungen zunehmend, sodass sie gedanklich den Versuch einer „weiblichen Schöpfungsgeschichte“ zu unternehmen wage.⁵

Dazu nimmt die weibliche Hauptfigur auf die biblische Vorstellung des menschlichen ‚Sündenfalls‘ direkten Bezug.⁶ Weber hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass die Überlegungen der weiblichen Hauptfigur über einen reinszenierten Sündenfall auffälligerweise den „Anflug eines versteckten Dialogs mit Gott“ bekämen.⁷ Denn nur scheinbar spreche die Protagonistin ihre Gedanken ‚ins Leere‘, vielmehr müsse die göttliche Instanz

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 122

² vgl. Bachmann (2005), S. 125

³ vgl. Ewering (1992), S. 36

⁴ vgl. Achberger (1982), S. 97

⁵ vgl. Achberger (1982), S. 97

⁶ vgl. Gen 3

⁷ vgl. Weber (1986), S. 204

ihr (heimlicher) Adressat sein, denn schließlich begehre sie äquivalent mit Adam und Eva gegen diese auf.

Im Zuge einer „absolute(n) Umkehrung der Überlieferung“ tritt anstelle von Adam und Eva als „Subjekt das Kollektivum des weiblichen Geschlechts auf, aus dem sich dann die Einzelne (Charlotte) herauslöst“.¹ Charlotte sehnt sich offenbar danach, in eine vergleichbare Lage wie diese ersten Menschen zu kommen. Verlockend erscheint ihr aber nicht deren Leben im Paradies, im Gegenteil dient der Pianistin gerade das normverletzende Verhalten als Vorbild. Die von beiden begangene Sünde umschreibt die Bibel in metaphorischer Sprache als ‚Kosten einer von Gott verbotenen Frucht‘. Tatsächlich besteht aber die Verfehlung der ersten Menschen darin, so sein zu wollen wie Gott.² Sie begehren die göttlichen Eigenschaften der Unsterblichkeit und des umfassenden Wissens.³ Da dieses Verlangen unter Umgehung der göttlichen Instanz und unter Missachtung von dessen Geboten an den Tag gelegt wird, verurteilt die Heilige Schrift diese Anmaßung als Hybris.⁴

Die weibliche Hauptfigur der vorliegenden Novelle deutet allerdings das Essen der verbotenen Frucht, anders als von der Bibel intendiert, nicht als verwerflich und verhängnisvoll, sondern, in positivem Sinn, als Befreiungstat. Deshalb wünscht sich Charlotte in Analogie zu der entsprechenden Bibelpassage eine weichenstellende Entscheidungssituation mit irreversiblen Ergebnis herbei. Sie ist anscheinend sogar der Ansicht, sich gegenwärtig tatsächlich an einem vergleichbaren Scheidepunkt zu befinden, da sie meint, auch für sie selbst sei die „Frucht“ „heute nicht, heute noch nicht“ „vertan“.⁵ Denn „der Duft aller Früchte, die gleichwertig waren, hing in der Luft“.⁶ Aufgrund dieser Auffassung verlangt die Pianistin nach einer „großen Versuchung“, für die sie „einstehen und verdammt werden“ möchte, „wie schon einmal dafür eingestanden worden war“.⁷ In vollem Bewusstsein der Konsequenzen will sie „noch einmal Zorn erregen, sich noch einmal entscheiden“ für ihre Erde.⁸ Insofern legt die Frau, meiner Meinung nach, allein dadurch, dass sie eine der ersten Sünde gleichrangige Normverletzung auf sich nehmen will, bereits die Hybris an den Tag, welche der Erbsünde innewohnt. Denn Charlotte begeht den ‚Sündenfall‘ bereits, indem sie die Chance dazu herbei sehnt. Sie verlangt danach, da sie auf ein „andres Erwachen, eine andere Scham“ als Resultat ihres Handelns hofft.⁹

Ihr Ziel ist ohne Zweifel ein endgültiger, grundlegender (Um-)Bruch. Diesen beurteilt sie aber nicht entsprechend der Lesart der Heiligen Schrift als Strafe für die begangene ‚Sünde‘, sondern auffälligerweise als positiv zu bewertende Folge der vorausgehenden Normüberschreitung.

Wenngleich die weibliche Hauptfigur ihre Überlegungen nicht konkret darlegt, scheint sie einen kausalen Zusammenhang der Erbsünde mit dem gegenwärtigen Zustand der Welt

¹ vgl. Svandrlik (2006), S. 249

² vgl. Habel (1992), S. 78

³ vgl. Gen Fußnote 3,1-24

⁴ vgl. Habel (1992), S. 78

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 127

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 127

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 127

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 127

⁹ vgl. Bachmann (2005), S. 127

anzunehmen. Charlotte glaubt offensichtlich, dass die Art und Weise des sozialen Miteinanders grundsätzlich veränderbar sei; und zwar in Abhängigkeit davon, welche ‚Erkenntnisse‘ einem in Folge des Genusses der entsprechenden Frucht wurden. Dadurch dass die Pianistin erneut nach einer ‚anderen‘ Frucht greifen möchte, macht sie deutlich, dass sie nicht mehr länger gewillt ist, die bestehenden Geschlechterverhältnisse hinzunehmen, schließlich hofft sie als ‚Dornröschen‘ darauf, dass „dies nicht mehr gilt - Mann und Frau“.¹

Explizit besteht die Neuorientierung Charlottes, ihr Erkenntniszuwachs darin, die Alternative einer gleichgeschlechtlichen Beziehung ins Auge zu fassen, indem sie darüber nachsinnt, ihre eigene sexuelle Ausrichtung umzukehren. In Folge der Geschehnisse der Nacht fühlt sie sich ‚frei‘ genug für derartige Gedankengänge. Nun glaubt sie, dass es für das „niemals festgelegte“ Geschlecht bisher nicht realisierte „Möglichkeiten“ gäbe.²

Im Zuge ihrer gerade zitierten Gedanken hat sich die weibliche Hauptfigur eindeutig an die Position Adam und Evas phantasiert. In den sich anschließenden Überlegungen geht sie sogar noch einen Schritt weiter. Obwohl sich die Pianistin bereits willens gezeigt hat, eine der Erbsünde entsprechende Normverletzung zu begehen, steigert sich ihre Anmaßung im Weiteren noch. Denn sie macht nicht nur von ihrem Recht auf Selbstbestimmung Gebrauch, sondern imaginiert sich dezidiert an die Stelle des Schöpfers.

Ich will bestimmen, wer ich bin, und ich will mir auch mein Geschöpf machen, meinen duldenden, schuldigen, schattenhaften Teilhaber. Ich will Mara nicht, weil ich ihren Mund, ihr Geschlecht - mein eigenes - will. Nichts dergleichen. Ich will mein Geschöpf, und ich werde es mir machen. Wir haben immer von unseren Ideen gelebt, und dies ist meine Idee.³

2.5.6.3. Charlotte als ‚Blaubart‘

Wenngleich Charlottes neu an den Tag gelegtes Selbstbewusstsein einerseits die Voraussetzungen für eine lesbische Partnerschaft schafft - schließlich gelingt es der Protagonistin aufgrund ihres dazu gewonnenen Selbstwertgefühls sich geistig insoweit zu befreien, dass sie ein gleichgeschlechtliches Verhältnis als lebbare Option begreifen kann -, ist die neue Haltung der weiblichen Hauptfigur andererseits maßgeblich dafür verantwortlich zu machen, dass die möglich gewordene Beziehung zu Mara im Keim erstickt wird. Denn, wie die Frau selbst bildhaft umschreibt, wächst sich ihr neue Ich-Stärke umgehend zur Hybris aus: Ihr Hochmut „traute“ sich nicht nur „hervor“, er „blühte, wucherte, zog die Hecke über sie“.⁴

Mit Sicherheit ist es durchaus positiv zu bewerten, dass es der Pianistin gelingt, sich jeglicher gesellschaftlichen Bevormundung zu entledigen und in Folge dessen autonom denken

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 125

² vgl. Bachmann (2005), S. 127

³ vgl. Bachmann (2005), S. 128

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 125

zu können. Dass sich Charlotte aber nicht nur emanzipiert, um eine gleichberechtigte Stellung in ihrer Ehe, in ihrem Verhältnis zu dem Mädchen, in ihrem sozialen Gefüge einzunehmen, sondern sich vielmehr sowohl über alle Menschen als auch über Gott erhebt, muss als negativ beurteilt werden.

Ohne Zweifel werden die emanzipatorischen Ambitionen in ihrer Übersteigerung zum Unwert. So fällt die Protagonistin der Gefahr, welche der reinen Größe ‚Freiheit‘ inne - wohnt, anheim: Sie setzt sich selbst absolut und entrückt auf diese Weise in eine höchste, gottgleiche Stellung und schafft damit eine kaum überbrückbare Distanz zu allen anderen.

Indem sich der in Charlotte schlummernde „Hochmut“ beinahe umgehend zu Hybris steigert, wandelt sich die Protagonistin, welche sich bisher nicht nur ihrem Mann und dem Mädchen gegenüber, sondern, wie vorne herausgearbeitet wurde, generell, bis zur Selbstverleugnung zurückhaltend und devot verhalten hat, zu ihrem Gegenteil.¹ Aus dem vermeintlichen, potenziellen Opfer des sozialen Miteinanders wird ein Täter. Wenngleich zunächst Franz die Position ‚Blaubarts‘ und Charlotte diejenige von dessen Ehefrau zugeordnet werden kann, kommt es nun zu einem Rollentausch der beiden.

Obwohl von der hier verwendeten Sekundärliteratur nicht reflektiert, war es anfänglich der Gatte der Pianistin, welcher, vor allem im Zusammenhang mit den zwei Grenzüberschreitungen in der Bar und in der Wohnung, unterschwellig in die Nähe ‚Blaubarts‘ gerückt worden ist. Wie schon oben heraus gestellt, wird dieser entstandene Eindruck im Zuge der Charakterisierung Franzens durch seine Frau schrittweise demontiert.

Während sich also der Gatte, nach meinem Erachten, im Lauf der Novelle weg von einem furchterregenden, dominanten ‚Frauenmörder‘ hin zu einem rücksichtsvollen, moderat-konservativen, guten Ehemann wandelt, entwickelt sich dessen Angetraute offensichtlich exakt gegengleich. Ohne dass sich das Wesen dieser Beziehung ändert - lediglich die Kräfteverteilung kehrt sich um -, nimmt nun Charlotte die ihrem Mann übergeordnete Position ein: In geschlechtsspezifischer Umkehrung des „Blaubart“-Mythos² ist es nun die Frau, die sich an die Stelle der männlichen Hauptfigur des nämlichen Märchens imaginiert.³ Anders als in der gleichnamigen epischen Kurzform büßt in dieser Novelle also der Ehemann, während er sich seinem Zuhause nähert, die von ihm ausgehende Bedrohlichkeit vollkommen ein, wird gänzlich entmachtet und in der Phantasie seiner Frau sogar vernichtet. „Sie betrauerte Franz wie einen Toten; er wachte oder schlief jetzt in dem Zug, der ihn heim trug, und er wußte nicht, daß er tot war“.⁴

Eine später im Text folgende Stelle macht umso evident, dass es jetzt die Frau ist, die sich selbst als ‚Blaubart‘ reflektiert: Äquivalent mit der männlichen Hauptfigur der nämlichen epischen Kurzform hat sich die Protagonistin ein „letztes geheimes Zimmer“ eingerichtet.⁵ Dabei handelt es sich um einen phantasierten, einen „exterritorialen Raum“, in

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 125

² vgl. Töller (1998), S. 119

³ vgl. Albrecht/Göttsche (2005), S. 119

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 125

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 135

dem die weibliche Hauptfigur ihre (Ex-)Partner nicht nur zur Vergangenheit erklärt, sondern auch dort „komprimiert“ von ihrer Gegenwart abtrennt.¹

Folglich kann die Schaffung dieses Gemaches als Akt der Befreiung verstanden werden, denn die Frau entledigt sich in besagtem Zimmer in übertragenem Sinn sozusagen ihrer bestandenen Bindungen. Denn in diesem Raum bahrt sie in ‚Blaubart‘-Manier die, wahrscheinlich durch sie selbst zu Tode gekommenen, ehemaligen männlichen Lebensabschnittsgefährten auf. „Tot war der Mann Franz und tot der Mann Milan, tot ein Luis, tot alle sieben, die sie über sich atmen gespürt hatte. Sie hatten ausgeatmet, die ihre Lippen gesucht hatten und in ihren Körper eingezogen waren“.²

Beachtenswerterweise sind die Wände in Charlottes Gemach, anders als in dem besagten Märchen, weiß und nicht etwa rot. Im Unterschied zu ‚Blaubart‘, der an seinen Gattinnen blutige Rache geübt hat, um sie für ihren Ungehorsam zu bestrafen, wird folglich in der vorliegenden Novelle definitiv kein Blut vergossen. Während es sich also bei dem geheimen Zimmer ‚Blaubarts‘ deutlich sichtbar um einen Mordschauplatz handelt, so mutet der Raum der weiblichen Hauptfigur dagegen vergleichsweise harmlos an: Die „Abwesenheit von Blut und Gewalt“ sticht ins Auge.³ So erweckt die Farbgebung von Charlottes Gemachs gerade nicht den Eindruck des Tatorts einer Serie von Morden wie in ‚Blaubart‘; schließlich assoziiert man mit ‚weiß‘ gemeinhin Unschuld, Keuschheit, Neutralität, Sauberkeit oder auch Sterilität.

Das im Text erwähnte „Lilienbanner“, welches in dem Zimmer „aufgepflanzt“ ist, verstärkt die Wirkung der nämlichen Farbe.⁴ Traditionell wird die Lilie als Blume der Unschuld, Keuschheit und Reinheit der Gottesmutter Maria zugeordnet. Wenn Charlotte ihre Männer im Zeichen dieser Fahne ‚mordet‘, so kann daraus gefolgert werden, dass sowohl die Täterin als auch ihre Opfer im Gegensatz zu den beteiligten Parteien im ‚Blaubart‘-Märchen in gewisser Hinsicht unschuldig sind. Denn zum einen wird die Pianistin anders als ihre männliche Entsprechung in dem nämlichen Märchen nicht explizit des Mordes bezichtigt. Zum anderen lässt der Bachmannsche Text offen, wessen sich Charlottes Liebhaber schuldig gemacht haben, um den Tod zu verdienen. Darüber hinaus deutet die Farbgebung dieses imaginierten Raumes darauf hin, dass die weibliche Hauptfigur sehr wohl in der Lage ist zu reflektieren, dass ihre ehemaligen Sexualpartner lediglich in metaphorischem Sinn ums Leben gekommen sind. Der Protagonistin ist anscheinend durchaus bewusst, dass die Männer nicht ‚wirklich‘ tot sind, sondern dass sie sich nur der zwischen ihnen bestehenden Bindungen entledigt hat. Trotzdem darf nicht übersehen werden, dass sich die weibliche Hauptfigur offensichtlich nicht vollständig von ihren sieben Männern gelöst hat. Denn obschon sie diese als ‚tot‘, die bestandenen emotionalen Bindungen als

¹ vgl. Töller (1998), S. 118

² vgl. Bachmann (2005), S. 135

³ vgl. Svandrlik (2006), S. 249

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 135

gelöst ansieht, räumt sie bemerkenswerterweise ein, dass sie ihre Toten „liebte“ und sie „heimlich wiedersehen“ komme.¹

Ebenso wie sich das Kräfteverhältnis zwischen Charlotte und Franz beziehungsweise ihren ehemaligen Partnern ins Gegenteil kehrt, wandelt sich die Rollenverteilung zwischen der Frau und dem Mädchen. Somit stellt nicht mehr länger Mara für die Pianistin eine Gefahr dar, vielmehr wird nun umgekehrt Charlotte dem Mädchen eine latente Bedrohung. Denn während die weibliche Hauptfigur ihre ehemaligen Liebhaber gedanklich mit den ‚Blaubart‘ zum Opfer gefallenen Frauen gleichsetzt, ordnet sie ihrem letzten Gast die Position der jungen Ehefrau zu. Im Unterschied zu dem Märchen, in dem ‚Blaubart‘ absichtsvoll für seine gegenwärtige Frau eine Gefahrensituation herbei führt, will die Protagonistin das Mädchen allerdings vor einer solchen bewahren. „Mara würde nicht erfahren, nie erfahren dürfen, was ein Zimmer mit Toten war und unter welchem Zeichen sie getötet worden waren“, schwört die weibliche Hauptfigur.² Statt wie ihr männliches Pendant der epischen Kurzform dem Mädchen den Zugang zu der geheimen Kammer zu ermöglichen, verwahrt die weibliche Hauptfigur der Novelle ihren „Schlüssel zu dem Zimmer“ versteckt „unter dem Hemd“.³ Offenbar will sie Mara vor dem Schicksal, das ihre Männer ereilt hat, schützen, denn „nie sollte Mara fragen dürfen danach, oder auch sie würde unter den Toten sein“.⁴

Statt ihren letzten Gast in Versuchung zu führen und damit in Lebensgefahr zu bringen, will die Frau mit ihm einen Neuanfang wagen. So „bewunderte“ sie „in ihr ein Unerhörtes, die ganze Hoffnung, die sie auf diese Gestalt geworfen hatte“.⁵ Folglich ist Charlotte sehr wohl bewusst, dass Mara den personifizierten, „gesuchten Einfall“, das „ersehnte Gegenmodell zu der Wirklichkeit der Gegenwart“ darstellt.⁶ Auf keinen Fall will sie Gefahr laufen, ihrer verlustig zu werden. Darüber hinaus scheint sie davon auszugehen, dass ihr eigenes Schicksal mit dem des Mädchens in symbiotischer Verbindung steht: „Wir haben immer von unseren Ideen gelebt, und dies ist meine Idee“.⁷

2.5.6.4. Eine Beziehung mit Mara

Trotzdem die Protagonistin gegenwärtig immer noch der Auffassung ist, „daß sie Männer“ liebt, ist ihr klar, dass es auf sexuellem Gebiet, eine bislang von ihr „unbetretene Zone“ gibt, auf die sie neugierig zu sein scheint.⁸ Obwohl die Pianistin mit ihrem Gatten ledig-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 135

² vgl. Bachmann (2005), S. 135

³ vgl. Bachmann (2005), S. 135

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 135

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 132

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 130 und Barta (1987), S. 45

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 128

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 128

lich ein „kleines System von Zärtlichkeiten“ ausgebildet hat, mutmaßt sie, nicht zuletzt aufgrund ihrer Affäre mit Milan, dass dies „nicht alles war an Möglichkeiten“.¹

Insofern ist es für die weibliche Hauptfigur durchaus denkbar, dass die körperliche Liebe mit einer Frau erfüllender sein könnte als die eheliche Sexualität. Darüber hinaus geht die weibliche Hauptfigur davon aus, dass es einen vergangenen, naturnaheren Entwicklungsstand in der Menschheitsgeschichte gegeben haben muss, in dem „Schwan und Goldregen noch die Ahnung gehabt haben von dem größeren Spielraum“.² Analog zu dieser Annahme erinnert sie ihre Kindheit als einen „andauernden Glückszustand des Liebens und Geliebtwerdens“.³ Offensichtlich nimmt die Pianistin sowohl in ihrer persönlichen als auch in der allgemein menschheitsgeschichtlichen Vergangenheit die Existenz eines „Goldenen Zeitalters“ an, das sich im Wesentlichen als „Einheit zwischen Mensch und Natur“ beschreiben lässt.⁴ Da die Protagonistin von sich selbst glaubt, in jungen Jahren gleichsam zu einem panerotischen Liebeserleben in der Lage gewesen zu sein, wird ihr im Vergleich dazu ihre augenblickliche emotionale Befindlichkeit umso mehr als defizitär bewusst. Insofern klagt sie bedauernd, dass ihre Liebesfähigkeit und -bedürftigkeit von einem ursprünglich hohen Niveau auf ein niedriges abgesunken ist.

Als Kind hatte Charlotte alles lieben wollen und von allem geliebt sein, von dem Wasserwirbel vor einem Fels, vom heißen Sand, dem griffigen Holz, dem Habichtschrei - ein Stern war ihr unter die Haut gegangen und ein Baum, den sie umarmte, hatte sie schwindlig gemacht. Jetzt war sie längst unterrichtet in der Liebe, aber um welchen Preis!⁵

Einerseits reflektiert die weibliche Hauptfigur bedauernd, dass sie ihrer alles umfassenden Liebesfähigkeit verlustig geworden ist, gleichzeitig stellt sie ihren daraus resultierenden Gewinn als solchen grundlegend in Frage. In Abgrenzung zu dem von ihr angenommenen kindlich-naiven Stadium benennt die Protagonistin sich selbst und damit ihren momentanen Zustand nicht nur als „unterrichtet“, sondern auch wenig später als „verbildet“.⁶

Beide hier sinnverwandt gebrauchten Bezeichnungen lassen, meiner Meinung nach, die Befindlichkeit der Protagonistin in einem neuen Licht erscheinen. Bislang ist das grundlegende Problem der weiblichen Hauptfigur als Ich-Schwäche interpretiert worden, im letzten Drittel der Erzählung wird nun allerdings offenbar, dass diese Unzulänglichkeit der Pianistin nicht wirklich als Ursache, sondern vielmehr nur als Symptom der eigentlichen ‚Krankheit‘ anzusehen ist.

Kanz allgemein formulierte Aussagen sind, nach meinem Erachten, ohne Abstriche auf die weibliche Hauptfigur dieser Erzählung transferierbar. Diesen zu Folge leidet Charlotte an einer Form des „Entfremdetseins“.⁷ Prinzipiell sind dabei zwei verschiedene Arten zu unterscheiden: Von der Prämisse ausgehend, dass der Mensch aus den einander mitunter

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 129

² vgl. Bachmann (2005), S. 129

³ vgl. Barta, (1987), S. 43

⁴ vgl. Barta (1987), S. 43

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 129

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 129

⁷ vgl. Kanz (1999), S. 66

entgegen gerichteten ‚Komponenten‘, Körper und Geist, besteht, kann entweder der ‚Körper den Geist‘ oder umgekehrt der ‚Geist den Körper‘ beherrschen.¹ Wenngleich es sich bei der Protagonistin dieser Novelle von Berufswegen um eine Künstlerin handelt, welcher deshalb ein außergewöhnlich großes Maß an Sensibilität und Sensitivität unterstellt werden darf, trifft paradoxerweise dennoch die zweite Kategorie des ‚Entfremdetseins‘ auf die Pianistin zu; wobei zu beachten gilt, dass auch ihr ‚Geist‘ bislang nicht ‚frei‘ gewesen ist, sondern, wie bereits vorne erwähnt, von dem gesellschaftlichen Normen- und Wertesystem überformt und gefangen ist. Somit handelt es sich bei der weiblichen Hauptfigur, meiner Meinung nach, um eine sogar in doppelter Hinsicht gehemmte Frau.

Nichtsdestotrotz leitet nicht der Körper, sondern der Geist die Protagonistin. So ist festzustellen, dass die Pianistin sowohl als Gastgeberin als auch als Ehefrau weitgehend ihre körperlichen und emotionalen Bedürfnisse verleugnet. Gleichzeitig ‚heuchelt‘ Charlotte Gefallen an ihren ‚Pflichten‘, um ihren eigenen hohen Ansprüchen in Bezug auf die beiden hier von ihr ausgeübten Rollen annähernd perfekt gerecht zu werden.² Sie spielt für Mara auch dann noch die passionierte Gastgeberin, als ihr Leib seinen Widerstand dagegen signalisiert: Angesichts ihrer Überforderung fühlt sie sich schlecht und ist todmüde.³

Für ihren Gatten dagegen gibt sie die stets liebende Ehefrau, auch wenn ihre Gefühle für ihn, zumindest gelegentlich, abgekühlt sind und sie nicht (mehr) glücklich mit ihm ist.⁴ Dass sie ihren Mann nicht mehr liebt, ist wiederum ein Eingeständnis, welches sie anscheinend nicht einmal sich selbst gegenüber zu machen wagt, bedenkt man ihre Fassungslosigkeit, als das Mädchen ihr dergleichen explizit sagt.⁵

Darüber hinaus ist die Pianistin offensichtlich gewöhnt, sich selbst derart zurückzunehmen, sodass sie verlernt hat, wahrzunehmen, was sie möchte. Denn sie gibt zu, dass ‚sie auch schon nicht mehr‘ wisse, ‚was sie für sich wollte, weil da nichts mehr zu wollen war‘.⁶ Mit dieser Äußerung macht Charlotte evident, dass ihr die Triebkräfte jedes menschlichen Handelns, nämlich das Wünschen und Wollen, abhanden gekommen sind. Insofern kann sie sich nicht mehr auf ihren natürlichen Instinkt, auf ihre Gefühle verlassen, stattdessen steuert beinahe ausschließlich ihr Verstand ihr Verhalten. Daraus lässt sich schließen, dass ihre Emotionen nicht nur ihrem Denken untergeordnet, sondern von diesem vielmehr überlagert und zudeckt worden sind. Folglich führt die Pianistin ein Dasein im Zeichen der Vernunft, der Rationalität entgegen ihrem persönlichen Gefühl.

Darauf rekurriert, meiner Ansicht nach, der wiederholt variierte Vorwurf des Mädchens, ‚du lügst‘.⁷ Dahingehend interpretiert, lebt Charlotte ‚in der Lüge‘ und nicht ‚in der Wahrheit‘, weil sie sich nicht von ihren Emotionen, sondern von ihrer Rationalität leiten lässt.

Insofern kann der Protagonistin ebenso wie dem Vater der vorangegangenen Analyse angelastet werden, dass sie zu viel denkt. Das Gebaren der Frau auf die Avancen, die ihr

¹ vgl. Kanz (1999), S. 66

² vgl. Bachmann (2005), S. 111

³ vgl. Bachmann (2005), S. 110 ff.

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 111 und 125

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 120

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 123

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 118, 120 und 131

gemacht werden, bekräftigt diese Behauptung. Denn Charlotte reagiert überwiegend rational und nicht emotional. Sie ist stets darauf bedacht, dass ihre „Gedanken“, „wie Wachtposten in ihrem Kopf auf und ab gehen“, um, wie sie es nennt, den „Wahnsinn“ mit dem Mädchen zu verhindern.¹ Trotz dieser Vorsichtsmaßnahme kann das intuitiv-einfühlsame Verhalten Maras sie derart aus der Fassung bringen, dass sie des Öfteren sinngemäß beklagt, ‚nicht mehr denken‘ zu können.²

Anscheinend vernebelt ihr Gegenüber der Frau gehörig den Verstand, sodass sie, gewöhnt, sich in ihrem Handeln davon leiten zu lassen, im übertragenen Sinn den Boden unter den Füßen verliert. Tatsächlich muss die Protagonistin, immer wenn Maras verbale Attacken eine von ihr bisher verdrängte ‚Wahrheit‘ ans Licht zerren, um ihr körperliches Gleichgewicht kämpfen: sie „wankt“, „taumelt“ und fürchtet zu fallen.³

Wenngleich die Worte des Mädchens einen solchen Eindruck auf die weibliche Hauptfigur machen können, ist sie dennoch in der Lage, mit einem weitgehend kühlen Kopf, das Für und Wider einer Liaison mit Mara analytisch abzuwägen. So tritt sie vorwiegend in abstrakter, nicht in konkreter Hinsicht aktiv handelnd in Erscheinung. Nicht von ungefähr kann das sogenannte „Gedankenexperiment“ als größte Leistung der Protagonistin ausgewiesen werden.⁴ Schließlich besteht der Text in weiten Teilen aus den hypothetischen Spekulationen der weiblichen Hauptfigur: Charlotte erinnert, reflektiert, analysiert und phantasiert.

Während die geistigen Fähigkeiten der Frau mit Sicherheit hoch entwickelt sind, liegt ihre körperliche, sexuelle Sensibilität, wie ihr selbst bewusst zu sein scheint, dagegen vergleichsweise beinahe brach. So kann es durchaus als exemplarisch angesehen werden, dass die Pianistin bei dem ersten sexuellen ‚Übergriff‘ Maras in der ehelichen Wohnung vergeblich „in ihren Gefühlen nach einer Anweisung, in ihren Händen nach einem Instinkt, in ihrem Kopf nach einer Kundgebung“ forscht.⁵ Sie muss jedoch erkennen, dass sie „ohne Anweisung“ bleibt, dass sie von ihrem Leib keine Antwort bekommt.⁶ Ihr sexuell-emotionales Defizit sehr wohl als solches reflektierend, verschafft ihr allerdings Mara wenig später eine Ahnung von den theoretisch vorhandenen, ihr bisher allerdings unbekannteren erogenen Zonen ihres eigenen Körpers: Als das Mädchen im

Halbschlaf seine Hand nach ihr ausstreckte, mit den Fingern ihr Knie umklammerte, ihre Kniekehle streifte, prüfte und betastete, spürte sie, daß dieses Geschöpf etwas von ihr wußte, was niemand gewußt hatte, sie selber nicht, weil sie ja auf Hinweise angewiesen war.⁷

Obwohl die weibliche Hauptfigur den Verlust ihrer kindlichen Liebesfähigkeit kurz zuvor zutiefst bedauert hat und darüber hinaus gewahr geworden ist, dass sie auf diesem Gebiet

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 118 und 117

² vgl. Bachmann (2005), S. 118 und 121

³ vgl. Bachmann (2005), S. 120 und 136

⁴ vgl. Ewering (1992), S. 36 und Bartsch (1983), S. 88

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 119

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 119

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 130

der Vermittlerrolle des Mädchens bedarf, wehrt sich ihr Leib ohne Zweifel „gegen den neuen Hinweis“.¹ „Charlotte lehnte sich zitternd und erschrocken zurück und versteifte sich“.²

Offenkundig signalisiert ihr eigener Körper der Frau das Gegenteil von dem, worüber sie gerade nachgedacht hat; wodurch, nach meinem Erachten, nochmals die hier unterstellte Disharmonie zwischen Leib und Geist der weiblichen Hauptfigur belegt wird. In der Theorie bewertet die Pianistin das Aufschwimmen eines Zuwachses an sexuellem Erleben zwar als positiv, in der Praxis erweist es sich aber als negativ. So wirkt bereits das Entdecken einer harmlos positionierten erogenen Zone auf die Frau Angst auslösend. Deshalb geht die Pianistin auf Distanz zu dem Mädchen - „laß mich, sagte sie unfreundlich. Laß das. Sofort“³ - und führt damit, die in es gesetzte Hoffnung ‚ad absurdum‘.

Wie bereits vorne erwähnt, gelingt es Mara durch beziehungsweise nach der ‚Zerstörungsszene‘ zunächst Charlottes Geist „frei“ zu machen und darüber hinaus auch ihren „Hochmut“ hervorzulocken.⁴ Schuscheng hebt berechtigterweise hervor, dass das Mädchen „gezielt“ dazu übergehe, die „Stärke weiblicher Schwäche“ einzusetzen.⁵ Allerdings irrt Dieselbe, wenn sie annimmt, dass die Protagonistin Mara ihrer bislang innegehabten, dominierenden Rolle beraube.⁶

Meiner Ansicht nach muss sich die Pianistin die übergeordnete Position nicht erobern, diese wird ihr im Gegenteil von ihrer Besucherin eher aufgezwungen. Jedoch übernimmt die Pianistin, auch wenn sie ‚Einblick‘ in die dahinter stehenden Absichten des Mädchens hat, bereitwillig den dominanten Part gegenüber Mara. In Folge dieses wechselseitigen Rollentausches meint die Pianistin, „plötzlich zu wissen, was sie all die Jahre vermißt und heimlich gesucht hatte: das langhaarige, schwache Geschöpf“.⁷

Obwohl sie nach einer Schulter zum Anlehnen verlangt, besteht ihr erklärtes, primäres Ziel beachtenswerterweise darin, sich das Mädchen zu „unterwerfen“, dieses zu „lenken“ und zu „schieben“.⁸ Am wichtigsten scheint die Frau zu erachten, dass sie in Mara ein „Wesen“, „das sie in die Welt einweihen konnte“, haben würde.⁹ Anders als der Mann in „Alles“, den sein Erziehungsauftrag gegenüber seinem Sohn überfordert, besteht bei der Pianistin offensichtlich seit Langem ein Verlangen danach - „immer hatte sie davon geträumt“ -, „die Welt überliefern zu können“, „jeden Maßstab, jedes Geheimnis“ „allein vergeben“ zu dürfen.¹⁰

Was die weibliche Hauptfigur neuerdings ersehnt, ist jemand, für den sie selbst die oberste, absolute Autorität darstellt.¹¹ Jemand, der keinen „anderen Ehrgeiz“ kennt, als für ihr

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 130

² vgl. Bachmann (2005), S. 130

³ vgl. Bachmann (2005), S. 130

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 122-125

⁵ vgl. Schuscheng (1987), S. 65

⁶ vgl. Schuscheng (1987), S. 65

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 124

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 124

⁹ vgl. Bachmann (2005), S. 128

¹⁰ vgl. Bachmann (2005), S. 128

¹¹ vgl. Bachmann (2005), S. 124

Wohlergehen zu sorgen und dessen Aufmerksamkeit ausschließlich ihrer Person gilt.¹ „Auch brauchte sie jemand um sich, neben sich, unter sich, für den sie nicht nur arbeite, sondern der Zugang zur Welt war, für den sie den Ton angab, den Wert einer Sache bestimmte, einen Ort wählte“.²

Im Wesentlichen scheint es ihr folglich darum zu gehen, eine Person zu haben, die unmündig ist, denn sie sucht „vor allem“ jemand, „dem es wichtiger war, mit ihren Gedanken zu denken, als einen eigenen Gedanken zu haben“.³ Das Ziel ihrer Wünsche ist ein Mensch, der die eigene Person geringer achtet als diejenige der Pianistin. Mit Charlottes Worten gesprochen, will sie ihren „duldenden, schuldigen, schattenhaften Teilhaber“.⁴

Von einer Partnerschaft mit Mara glaubt die Protagonistin also in zweierlei Hinsicht zu profitieren. Zum einen geht sie davon aus, den von ihr genutzten Spielraum sexueller Möglichkeiten ausdehnen zu können. Zum anderen nimmt sie an, in einer gleichgeschlechtlichen Beziehung den dominanten Part übernehmen zu können. Abgesehen von diesen gerade herausgearbeiteten realistisch anmutenden Hoffnungen entwickelt die weibliche Hauptfigur bezüglich einer Liaison mit dem Mädchen hauptsächlich abstrakte Vorstellungen.

Charlottes in die Tat umsetzbare ‚Idee‘ wird folglich zu einer unverwirklichbaren Phantasterei. Ausgangspunkt ihrer utopischen Vorstellungen ist, meiner Ansicht nach, das Verlangen der Protagonistin, selbst zum Schöpfer zu werden: „Ich will Mara nicht, weil ich ihren Mund, ihr Geschlecht - mein eigenes will. Nichts dergleichen. Ich will mein Geschöpf und ich werde es mir machen“.⁵

Dass die Protagonistin in der Schlussphase der Novelle glaubt, in Mara „ihr Geschöpf gefunden“ zu haben⁶, steht, meiner Meinung nach, nur scheinbar im Widerspruch zu dem oben formulierten Wunsch der weiblichen Hauptfigur. Vielmehr spiegelt die zweite Äußerung wider, dass die Frau ihr Gegenüber nicht mehr als eigenständige Persönlichkeit wahrnimmt, sondern das Mädchen nur mehr als Projektionsfläche für die von ihr entwickelte Utopie funktionalisiert. Indem sich Charlottes Gedanken verselbständigen, löst sich ihre ‚Idee‘ folglich von ihrem Ausgangspunkt, nämlich Mara, ab.

Was sich die Protagonistin statt einer real möglichen, gleichgeschlechtlichen Partnerschaft wünscht, kann sie allerdings nicht explizit ausdrücken. Für Namowicz scheitert die weibliche Hauptfigur deshalb an der „schmerzvollen Spannung zwischen der Fähigkeit des Begreifens und der Unfähigkeit des Benennens“.⁷ Er bezeichnet es als Charlottes „Tragödie“, dass ihr die gegenwärtige Situation zwar bewusst ist, es ihr sogar gelingt, ein „neues Reich“ zu ahnen, sie dies aber nicht in Worte fassen kann.⁸ Meiner Ansicht nach stößt die weibliche Hauptfigur hier gedanklich an die von Wittgenstein definierte Grenze des „Sag-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 124

² vgl. Bachmann (2005), S. 123

³ vgl. Bachmann (2005), S. 124

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 128

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 128

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 134

⁷ vgl. Namowicz (1985), S. 100

⁸ vgl. Namowicz (1985), S. 100

baren“¹. Denn laut dem Positivisten lasse sich nur in Worte fassen, was den „Tatsachen der Welt“ zuzurechnen ist.² Da allerdings, laut Schuscheng, Charlotte ‚ihr Reich‘ „nur durch die Negation des Bestehenden“ bestimmen zu können scheint³, handelt es sich folglich hierbei um einen ersehnten „Status“, der „rein negativ zur Welt bestimmt“ ist.⁴ Denn die Pianistin imaginiert ‚ihr Reich‘ nicht als Verneinung „im Rahmen des Gegebenen“, sondern vielmehr als „Negation über das System der in der Welt existierenden Widersprüche“ hinaus.⁵ Damit kann ‚ihr Reich‘ definitiv als „ein Jenseits der Welt“ interpretiert werden.⁶ Schließlich ist es die Verneinung von ‚Allem‘. Das Gegenteil von ‚Allem‘ ist aber, wie eingangs herausgestellt, in Anlehnung an Heidegger und Wittgenstein, das ‚Nichts‘.⁷ Letzteres ist gleichbedeutend mit dem Bereich des „Unaussprechlichen“, des „Mystischen“.⁸

Insofern darf es nicht verwundern, dass die weibliche Hauptfigur ‚ihr Reich‘ nicht versprachlichen kann. Denn Wittgenstein zu Folge fallen die „Grenzen dieser Welt“ mit den „Grenzen der Sprache“ zusammen.⁹ Weil aber keine Worte gefunden werden können, um ‚ihr Reich‘ zu definieren, ist es auch nicht möglich, es zu denken.¹⁰ Das maximal Erreichbare ist eine Ahnung, eine Hoffnung darauf; worum es sich letztendlich bei den Gedanken der weiblichen Hauptfigur lediglich handelt.¹¹ So entzieht sich Charlottes ‚Reich‘ nicht nur der Wirklichkeit, sondern auch der Rationalität, es ist alogisch, eine Utopie.

[Es ist] ein Gegenbild, und ich wünsche, es selbst zu errichten. Noch keinen Namen. Noch nicht. Erst den Sprung tun, alles[!] überspringen, den Austritt vollziehen, wenn die Trommel sich rührt, wenn das rote Tuch am Boden schleift und keiner weiß, wie es enden wird. Das Reich erhoffen. Nicht das Reich der Männer und nicht das der Weiber. Nicht dies, nicht jenes.¹²

Auffälligerweise benutzt Charlotte eine „eschatologische Begrifflichkeit“,¹³ um das von ihr Ersehnte zu beschreiben: ‚ihr Reich‘. Der von ihr an den Tag gelegten ‚superbia‘ entsprechend, handelt es sich nicht um ein göttliches und damit fremdbestimmtes, sondern um ihr individuell kreierte, persönliche ‚Reich‘, das sich die Protagonistin folgerichtig nach ihren eigenen Vorlieben phantasiert. Allgemein ausgedrückt kann das von der weiblichen Hauptfigur erhoffte ‚Reich‘ als Zustand der „Harmonie“ angesehen werden.¹⁴ Dabei handelt es sich um einen Zustand, der jegliche „Polaritäten“ entbehrt.¹⁵ Offenkundig

¹ vgl. Wittgenstein (2003), S. 39/40 und 86/87 und Bachmann (2005), S. 72

² vgl. Wittgenstein (2003), S. 9 und 39/40 und Bachmann (2005), S. 72

³ vgl. Schuscheng (1987), S. 72

⁴ vgl. Weber (1986), S. 33

⁵ vgl. Weber (1986), S. 33

⁶ vgl. Weber (1986), S. 33

⁷ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 67 und Heidegger (2003), S. 32

⁸ vgl. Wittgenstein (2003), S. 110/111

⁹ vgl. Wittgenstein (2003), S. 86

¹⁰ vgl. Pilipp (2001), S. 93 und Bachmann (2005), S. 131

¹¹ vgl. Pilipp (2001), S. 93

¹² vgl. Bachmann (2005), S. 135

¹³ vgl. Barta (1987), S. 39

¹⁴ vgl. Schuscheng (1987), S. 73

¹⁵ vgl. Weber (1986), S. 121

empfindet die weibliche Hauptfigur das gegenwärtige Verhältnis der beiden Geschlechter nicht nur als einander entgegen gerichtet, sondern auch gleichsam als ‚Wurzel allen Übels‘. Denn beachtenswerterweise geht die Pianistin davon aus, dass der von ihr herbeigesehnte paradiesische Status allein mit der Versöhnung der „entzweiten Geschlechter“ erlangt werden kann.¹

Folglich geht es der Protagonistin in erster Linie darum, die gegenwärtig vorherrschenden Geschlechterverhältnisse außer Kraft zu setzen.² Darüber hinaus erhofft die weibliche Hauptfigur „nicht das Reich der Männer und nicht das der Weiber“.³ Woraus Pilipp die „grenzüberwindende Sehnsucht“ Charlottes nach einem „utopischen Reich androgyner Ganzheit“ schließt.⁴ Ähnlicher Auffassung ist auch Schuscheng, da sie diese Formulierung zum einen an „Platons Mythos vom ganzheitlichen Urmenschen“ erinnere und sie zum anderen Anklänge an biblische beziehungsweise gnostische Vorstellungskomplexe auszumachen meint.⁵ Für sie lehnt sich Charlottes Reich nicht nur an die „Hoffnung der christlichen und jüdischen Mystiker“ auf die „ursprüngliche Ganzheit des Menschen vor dem Sündenfall“, sondern auch an die „Intention Jesu“, die sich als Bild von einem Reich der Aufhebung des ‚geschlechtlichen‘ Fluchs manifestiert, an⁶:

Wenn ihr zwei zu einem macht, und wenn ihr die Innenseite wie die Außenseite macht, und die Außenseite wie die Innenseite und die Oberseite wie die Unterseite, und daß ihr den Mann und die Frau zu einem einzigen machen werdet, damit der Mann nicht Mann sei und die Frau nicht Frau (...), dann werdet ihr [ins Königreich] eingehen.⁷

Bevor es zu der erstrebten Harmonisierung der Geschlechterverhältnisse kommen kann, muss ‚alles‘ Bestehende zerstört werden. Die Protagonistin reflektiert diese Notwendigkeit, wie das vorhergehende Zitat belegt, durchaus. Daneben formuliert sie, dass „erst wenn sie alles hinter sich würfe, alles verbrennte hinter sich“, sie „bei sich selber“ eintreten könne.⁸

Dass ihr „nach Abbruch zumute“ ist, begründet sie weibliche Hauptfigur damit, dass sie „in kein Bild hineingeboren“ sei.⁹ Diese Aussage der Pianistin gibt nicht nur die Ursache ihrer selbst unterstellten Destruktivität an, sondern verweist auch auf das Ziel ihres Zerstörungswillens. Charlotte ist bestrebt, die von der Gesellschaft geschaffenen, tradierten und von den Individuen internalisierten ‚Bilder‘ zu vernichten. Sie will „die alten Bilder ungültig machen“, „denn es war ja die Welt der Bilder, die, wenn alles weggefegt war, was

¹ vgl. Schuscheng (1987), S. 73

² vgl. Rétif (2006), S. 576

³ vgl. Bachmann (2005), S. 135

⁴ vgl. Pilipp (2001), S. 87

⁵ vgl. Schuscheng (1987), S. 95

⁶ vgl. Schuscheng (1987), S. 95

⁷ vgl. Theologisches Realenzyklopädie (1984); S. 528 und Ev Thom 22

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 131

⁹ vgl. Bachmann (2005), S. 135 und 134

von den Geschlechtern abgesprochen worden war und über sie gesprochen war, noch blieb“.¹

Obwohl die Protagonistin zwischen den ‚Bildern‘ und den Geschlechterrollen unterscheidet, sind die beiden Begrifflichkeiten beinahe als synonym anzusehen. Meiner Ansicht nach ist die Frage der Abhängigkeit nicht definitiv feststellbar. Denn die ‚Bilder‘, die durch Mythen, Märchen und die Bibel erzeugt werden, und das Verhältnis von Mann und Frau entspricht sich nicht nur gegenseitig, sondern stabilisiert sich auch wechselseitig. Dass die ‚Bilder‘ geschlechtstypische Verhaltensweisen als solche festschreiben und überliefern und somit gesellschaftsstabilisierende Macht besitzen, reflektiert die weibliche Hauptfigur offensichtlich. Sie erkennt, dass nur nach deren Außerkraftsetzen ein Neuanfang möglich ist.

Neben der Befreiung von solch hemmenden ‚Bildern‘ korreliert die Protagonistin ‚ihr Reich‘ mit einer neu zu findenden Sprache. Wie zu erwarten, macht sich auch in diesem Zusammenhang Bachmanns ambivalente Sicht dieses Kommunikationsmedium bemerkbar. So ist die Absage an die bestehenden Verhältnisse zugleich eine Zurückweisung der gegenwärtig vorherrschenden Sprache. Darüber hinaus ist die Ankunft ‚ihres Reichs‘ an ein neu zu findendes Kommunikationsmedium gekoppelt. Wenn die von ihr ersehnten paradiesischen Verhältnisse eintreten, dann bedeutet das, ihrer Meinung nach, nicht nur automatisch das Ende der schlechten Sprache, sondern gleichzeitig die Geburt einer positiven neuen. Aufgrund dieses Zusammenhangs unterstellt die weibliche Hauptfigur ‚Sprache‘ eine realitätsstiftende Macht.

Sie wußte ja, was zu sagen möglich war und in welchen Kategorien gedacht wurde, wer dieses oder jenes zu sagen fähig war und warum. Immer hatte sie diese Sprache verabscheut, jeden Stempel, der ihr aufgedrückt wurde und den sie jemandem aufdrücken mußte - den Mordversuch an der Wirklichkeit. Aber wenn ihr Reich kam, dann konnte diese Sprache nicht mehr gelten, dann richtete diese Sprache sich selbst. Dann war sie ausgetreten, konnte jedes Urteil belachen, und es bedeutete nichts mehr, wofür sie jemand hielt.²

Aber „since no alternative structures exist, and since a “new” language – a new paradigm that could allow for the representation of a lesbian relationship outside of traditional dichotomies of power – is lacking, it is preferable to avoid the depiction of a lesbian relationship altogether and to make visible the reasons for such an avoidance.“³

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 134

² vgl. Bachmann (2005), S. 131

³ vgl. Meyer (2007), S. 137

2.5.7. Das Scheitern

2.5.7.1. Ich-Werdung und Ich-Verlust¹

Obwohl sich die Protagonistin gedanklich sowohl intensiv als auch ernsthaft mit der Möglichkeit eines Neuanfangs auseinandersetzt, kommt es dennoch nicht zu einem solchen. Während zwar mehrere Gründe für die Nichtrealisation der homoerotischen Beziehung ausgemacht werden können, liegt andererseits die Schuld für das Scheitern (beinahe) ausschließlich bei der Protagonistin.

So steht die von der Frau an den Tag gelegte Hybris einer Partnerschaft mit dem Mädchen hinderlich im Weg. Wie bereits vorne belegt, steigert sich der neu entdeckte ‚Hochmut‘ der Frau zur gotteslästerlichen ‚superbia‘. Im Zuge dieser Entwicklung verliert die weibliche Hauptgestalt Mara als Gegenüber beinahe völlig aus den Augen, sodass die von Charlotte gehegten Wünsche nicht mehr viel mit dem Mädchen zu tun haben und folglich auch nicht länger von diesem erfüllt werden können. Insofern wird Mara von der Frau in ähnlicher Weise wie das Kind in „Alles“ von seinem Vater missbraucht. Analog zu Fipps wird das Mädchen als Projektionsfläche einer Utopie benutzt. Infolgedessen wird Mara genauso wie der Sohn der vorausgehenden Erzählung des Subjektstatus beraubt und zum Objekt verdinglicht.

Fatalerweise wehrt sich das Mädchen nicht dagegen, sondern ist selbst maßgeblich für seinen Machtverlust und metaphorischen Tod verantwortlich. Denn Charlottes Selbstbezeichnung, die Unterwerfung gegenüber ihrem Mann sei mehr ihr als sein Werk, trifft in gleichem Maß auf Mara zu.² Bekanntlich zieht das Mädchen es nach der ‚Zerstörungsszene‘ vor, sich schwach zu geben. Es legt sein dominantes Gebaren absichtsvoll ab und schlüpft in die Rolle eines Kindes.

Dass Mara sich unterordnet, ist allerdings für sie selbst durchaus ambivalent zu beurteilen.³ Wenngleich das Mädchen zunächst den damit gewünschten Erfolg zu haben scheint, erweist sich ihre Taktik letztendlich als nachteilig - wie das Ende der Erzählung zeigen wird, sogar im übertragenen Sinn todbringend - für sie selbst.

Indem sie sich devot verhält, tritt sie ihre zuvor dominierende Position an Charlotte ab. Damit tauschen beide Frauen ihre bisher innegehabten Rollen miteinander. Da das Mädchen der Pianistin nun die Führung überträgt, verliert es gleichzeitig die Macht über ihr Gegenüber. Demnach ist die „Ich-Werdung“ Charlottes offenkundig „nur um den Preis des Ich-Verlustes Maras zu erkaufen“.⁴

War das Mädchen bislang eine geheimnisvoll ‚Undine-ähnliche‘, aurastische Erscheinung für Charlotte, welcher das Vermögen innewohnte, den Geist der Pianistin aus dem gewohnten Gleichgewicht in Bewegung zu setzen, so büßt es nun die „utopische Kraft und Ausstrahlung“,⁵ welche von ihr ausgegangen ist, gänzlich ein. Hat die Ältere die Jüngere

¹ vgl. Barta (1987), S. 48

² vgl. Bachmann (2005), S. 125

³ vgl. Barta (1987), S. 47

⁴ vgl. Barta (1987), S. 48

⁵ vgl. Barta (1987), S. 47

bisher als Bedrohung empfunden, geht nun von Mara „keine Gefahr mehr“ aus.¹ So verliert die weibliche Hauptfigur vor dem Mädchen nicht nur die Furcht, sondern auch den Respekt und die Achtung. Denn die vor der ‚Zerstörungsszene‘ weitaus Überlegene, nimmt sich so sehr zurück, dass sie der Pianistin kein gleichberechtigter (Wider-)Part mehr sein kann. Aus der aktiv Handelnden wird die passiv Duldende.

Während Charlotte in der Folge als Täterin bezeichnet werden kann, ist es trotzdem nicht ohne Weiteres möglich, Mara als (ihr) Opfer auszuweisen. Wenngleich die religiös motivierte der juristischen Auslegung dieses Terminus vorzuziehen ist - da einem derartigen Verständnis des Opferbegriffes das Merkmal des „bewusst gewolltem Darbringen und Vollziehen“ innewohnt -, spiegelt dennoch eine andere Begrifflichkeit das Gebaren des Mädchens besser wider.² So ist der „kriminalistisch anmutende Begriff“ der Mittäterin geeigneter, dem Umstand, dass sich Mara freiwillig unterordnet, Rechnung zu tragen.³ Denn dem Mädchen ist ohne Zweifel eine Mitschuld und Mitverantwortung für ihr Schicksal, das sie in Folge ihrer Unterwürfigkeit ereilt, anzulasten.

2.5.7.2. Gesellschaftliche Normen und Werte

Ihre voranschreitende Verobjektivierung und der damit einhergehende Machtverlust werden von entsprechenden Bezeichnungen beziehungsweise Vergleichen, die Charlotte auf Mara anwendet, begleitet. Zunächst wird der letzte Gast der Pianistin wertneutral vor allem „Mädchen“ und vereinzelt „Kind“ genannt.⁴ Später allerdings, eindeutig negativer konnotiert, wird Mara, meiner Ansicht nach, ins Tierähnliche gerückt. Denn sie wird zum einen explizit als kleines, (lästiges) „Tier“ bezeichnet.⁵ Mehr Beachtung ist allerdings, nach meinem Erachten, einer Textpassage, die diesen Titulierungen vorangeht, zu schenken. Bei der ersten Annäherung der beiden Frauen bleibt die Ältere, als sie einen Kuss von dem Mädchen empfängt, zwar „ohne Anweisung“, jedoch assoziiert sie mit Maras Mund die Schnauze einer Katze.

Charlotte hatte als Kind manchmal aus Überschwang ihre Katze geküßt, auf die kleine Schnauze, das feuchte, kühle, zarte Etwas, um das herum alles weich und fremd war - eine fremde Gegend für Küsse. So ähnlich feucht, zart, ungewohnt waren die Lippen des Mädchens. An die Katze mußte Charlotte denken und die Zähne zusammenpressen.⁶

Während der Leib der weiblichen Hauptfigur weder positiv noch negativ auf diesen Körperkontakt reagiert, meldet sich dagegen ihr Geist zu Wort. Charlotte erinnert die Zärtlichkeit mit Mara an diejenige, in der Kindheit erlebte, mit ihrem Haustier. Indem die Pro-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 127

² vgl. Habbel (1992), S. 155

³ vgl. Habbel (1992), S. 155

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 110, 111, 112, 117, 122, 126 und 130

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 122

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 119

tagonistin das Mädchen in ihrer Phantasie mit einem Tier gleichsetzt, degradiert sie es ohne Zweifel. Zudem beurteilt sie die Intimität mit Mara augenscheinlich als eine negative. Die Pianistin scheint sogar richtiggehend angeekelt zu sein, denn sie verschließt sich, im doppelten Wortsinn, gegenüber der Sexualität mit dem Mädchen.

Offensichtlich handelt es sich, aus der Perspektive der weiblichen Hauptfigur, bei diesem sexuellen Kontakt um eine normwidrige Zärtlichkeit. Obwohl die Protagonistin wenig später die von Mara repräsentierte, gleichgeschlechtliche Sexualität, zumindest wertneutral, wenn nicht gar positiv, als eine der unzähligen Möglichkeiten zwischenmenschlicher Intimität einstuft, verwirft sie an dieser Stelle die gleichgeschlechtliche Liebe, meiner Ansicht nach, entsprechend den von der Bibel aufgestellten Normen. Denn auffälligerweise assoziiert Charlotte die Intimität mit dem Mädchen mit derjenigen mit einer Katze und macht somit evident, dass es für sie keinen signifikanten Unterschied zwischen beiden Sexualpartnern gibt. Folglich verfährt die weibliche Hauptfigur im Sinne der Heiligen Schrift, welche sowohl die homoerotische Liebe als auch Sexualpraktiken mit Tieren als Sodomie ausweist; was natürlich erneut als Verweis auf die biblische Überlieferung der Geschehnisse in Sodom und Gomorrha angesehen werden kann. Nicht nur im religiösen, sondern auch im allgemeinen Sprachgebrauch werden bis etwa 1870 alle „außerehelichen und nicht der Fortpflanzung dienenden Sexualverhaltensweisen“, also auch die Homosexualität, unter dem Sammelbegriff ‚Sodomie‘ zusammengefasst.¹

Beurteilt man von außen, nach moderneren Kriterien, diese textintern vorgenommene Bewertung, so wird das Mädchen von Charlotte sowohl im engeren als auch im weiteren Sinn mit Sodomie korreliert. Gedenkt man der von Achberger adaptierten Erkenntnis, dass die Figur der Mara mit den Engeln, die von Gott in die vermeintlich sündigen Städte Sodom und Gomorrha geschickt worden sind, gleichgesetzt werden kann, verblüfft die gerade gemachte Feststellung mitunter. Dieses Ergebnis steht allerdings im Einklang mit der in der Einleitung dieser Interpretation formulierten These. Demnach lehnt sich die vorliegende Erzählung zwar an die biblische Schilderung um den Untergang Sodom und Gomorrhas an, ist aber in Bezug auf den nämlichen Bericht der Heiligen Schrift als ‚Prinzip der verkehrten Welt‘ zu klassifizieren. Dementsprechend fungiert Mara nicht wie die göttlichen Gesandten als Retterin aus einer Welt der sündigen Sexualität, sondern kann im Gegenteil als Stellvertreterin einer solchen angesehen werden.

Dass es sich bei der von dem Mädchen vermittelten Liebe um eine schlechte, im biblischen Sinn gar sündige Art von Sexualität handelt, dieses Urteil fällt die Protagonistin nicht nur einmal. Während die weibliche Hauptfigur bei der gerade geschilderten, primären Intimität mit dem Mädchen nicht körperlich, sondern vielmehr geistig abwehrend reagiert, verfährt sie bei der später erfolgenden Annäherung beider genau umgekehrt. Nachdem die Pianistin durch die ‚Zerstörungsszene‘ gedanklich befreit ist, opponiert nun zwar nicht mehr ihr Geist, allerdings rebelliert jetzt, wie schon vorne beschrieben, ihr Leib gegen die Intimität mit dem Mädchen.²

¹ vgl. Ewering (1992), S. 10

² vgl. Bachmann (2005), S. 118/119, 120/121 und 130

Folglich enthüllt sich, dass Charlotte sowohl in körperlicher als auch in geistiger Hinsicht von dem geltenden gesellschaftlichen Normensystem, das hier als eines biblischen Ursprungs identifiziert wird, fremdbestimmt ist; und zwar auch dann noch, als sie von sich glaubt, autonom denken zu können. Obschon die Protagonistin das sie umgebende gesellschaftliche Normensystem ablehnt und gegen es aufbegehrt, weist sie sich doch genauso wie der Ich-Erzähler in „Alles“ als Repräsentant beziehungsweise Repräsentantin desselben aus. Darüber hinaus erscheint die Pianistin einmal mehr als gespaltene Figur, in der Körper und Geist uneins sind. Denn immer ein Part ihres Selbst steht der Sexualität mit Mara feindlich gegenüber und trägt somit zur Verwirklichung ihrer ‚Idee‘ bei.

2.5.7.3. Das Männliche als ‚summum bonum‘

Schädlich für die theoretisch mögliche Beziehung der beiden Frauen wirkt sich außerdem der Umstand aus, dass die Teile von Charlottes „Gedankenexperiment“,¹ welche sich in die Tat umsetzen lassen, auf die Unterwerfung des Mädchens abzielen. Demnach soll Mara ihrer Persönlichkeit beraubt, zum „Geschöpf“ der Pianistin werden und ihre Eigenständigkeit verlieren, sodass sie zum „duldenden, schuldigen, schattenhaften Teilhaber“ der Pianistin mutiert.²

Den Tief- und zugleich Endpunkt der (negativen) Entwicklung, welchen die Beziehung beider Frauen in Charlottes konkret anmutender Phantasie annimmt, markiert, nach meinem Erachten, die Übertragung des aus dem Bereich der Jagd stammenden Terminus ‚Beute‘ auf das Mädchen.³ Diese Begrifflichkeit beleuchtet zusammen mit Charlottes Aneignung der bedrohlichen, angstauslösenden ‚Blaubart‘-Rolle schlaglichtartig das letzte Stadium der von der Protagonistin gedanklich ausgemalten Relation.⁴ Da sich, wie schon mehrfach hervorgehoben, das gewonnene Selbstbewusstsein der Protagonistin zu einer „narzistisch-hybriden Haltung“⁵ steigert, imaginiert sich die weibliche Hauptfigur, im übertragenen Sinn, so weit über dem Mädchen, dass sie es als ein ihr prinzipiell unterlegenes ‚Etwas‘, welches ihr, wenn sie sich Seiner bemächtigen kann, auf Gedeih und Verderb ausgeliefert ist, ansieht. Sich selbst versteht die weibliche Hauptfigur dagegen, auch wenn sie dies nicht explizit artikuliert, als Aggressorin, vor welcher das Mädchen als ‚Beute‘ beziehungsweise potenzielles Mordopfer naturgemäß Angst empfinden muss. Folglich bindet vorrangig ein negatives Gefühl, nämlich Angst, Mara an Charlotte.

Somit definiert die weibliche Hauptfigur das Verhältnis zu dem Mädchen nicht nur durch den Besitz beziehungsweise Nicht-Besitz von (potenzieller) Gewalt und Macht, sondern auch durch das Auslösen oder Erleiden von Furcht. Deshalb kann, meiner Ansicht nach,

¹ vgl. Ewering (1992), S. 36

² vgl. Bachmann (2005), S. 134 und 128

³ vgl. Bachmann (2005), S. 134

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 134/135

⁵ vgl. Schuscheng (1987), S. 75

im Sinne von Kanz die von der Protagonistin imaginierte Beziehung zu Mara als ein negativ zu bewertendes „Angst-Macht-System“ identifiziert werden.¹

Darüber hinaus handelt es sich bei der von der Pianistin vorgestellten gleichgeschlechtlichen Partnerschaft um eine eindeutig hierarchisch strukturierte Ordnung, denn die beiden dieses System generierenden Elemente sind jeweils einseitig verteilt. So kann die von der Pianistin phantasierte Beziehung unschwer als „Reproduktion einer asymmetrischen Rollenverteilung“ entlarvt werden.² Denn das homoerotische Verhältnis basiert ohne Zweifel auf Dominanz- und Unterdrückungsmechanismen³ und erweist sich deshalb als Spiegelbild heterosexueller Beziehungen unter patriarchalischen Bedingungen.⁴

Wenngleich Charlotte willens ist, einen „Schichtwechsel“, welcher das Ende der patriarchalischen Gesellschaftsordnung bedeuten soll, herbeizuführen, gelingt ihr dennoch im Zuge ihrer klar artikulierten Vorstellungen kein grundlegender (Um-)Bruch.⁵ Obwohl die Pianistin die gegenwärtig vorherrschenden Geschlechterverhältnisse als schlecht ablehnt und hinter sich lassen möchte, affirmiert sie diese paradoxerweise, indem sie ‚ihr Reich‘, genauso wie die ihr bekannten männlich-weiblichen Partnerschaften, auf Unterwerfung aufzubauen beabsichtigt.⁶

Obwohl die weibliche Hauptfigur nach der ‚Zerstörungsszene‘ einen Moment absoluter Freiheit erlebt, in dem sie sich vor die Möglichkeit gestellt sieht, gedanklich eine Beziehung nach ihren persönlichen Wünschen zu gestalten, fällt sie bemerkenswerterweise umgehend der Gefahr anheim, die der ‚reinen Größe‘ Freiheit innewohnt: Sie setzt sich selbst, scheinbar ohne Rücksicht, absolut.

„Wie hältst du’s mit der Macht?“, diese leicht abgewandelte ‚Gretchenfrage‘, welche mitunter innerhalb der Frauenbewegung gestellt wird, um die sich auch in homoerotischen Partnerschaften ergebende Schwierigkeit einer gleichberechtigten Machtverteilung zu problematisieren⁷, könnte durchaus auch der Protagonistin dieser Novelle unterbreitet werden. Schließlich findet die weibliche Hauptfigur sehr rasch Gefallen an dem Gefühl der (All-)Macht. In diesem Zusammenhang macht Weber darauf aufmerksam, dass die entstandene Freiheitssituation, welche die Chance, die bestehenden Geschlechterverhältnisse grundlegend zu ändern, in sich birgt, als „verfehlte Freiheit“ Charlottes anzusehen ist.⁸ Denn die Frau nutzt den Zustand von Autonomie letztendlich nur zur Befriedigung eines rein egoistischen Ziels.

Da in ihrem „Gedankenexperiment“,⁹ ihrer eigenen Aussage zu Folge, lang gehegte Wünsche zum Ausdruck kommen, visioniert sie sich selbst an die, ihrer Meinung nach, vorteilhafteste Position. Dementsprechend beansprucht die Pianistin die dominierende Rolle und überlässt Mara die minderwertigere, subordinierte. Einerseits fällt auf, dass die weibliche

¹ vgl. Kanz (1999), S. 101

² vgl. Ewering (1992), S. 36/37

³ vgl. Schuscheng (1987), S. 64 und Ewering (1992), S. 50

⁴ vgl. Pilipp (2001), S. 88

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 134 und Bartsch (1983), S. 90

⁶ vgl. Weber (1986), S. 176

⁷ vgl. Schuscheng (1987), S. 19

⁸ vgl. Weber (1986), S. 176

⁹ vgl. Ewering (1992), S. 36

Hauptfigur diese Rollenverteilung nicht nur instinktiv und automatisch, sondern auch ohne Einfühlungsvermögen und Rücksichtnahme gegenüber dem Mädchen vornimmt. Andererseits ist erstaunlich, dass der Protagonistin offensichtlich eine Partnerschaft nach dem männlich-weiblichen Beziehungsmuster am erstrebenswertesten erscheint, wenngleich ihr Geist (scheinbar) völlig autonom agieren kann und sie selbst sich erst vor Kurzem ihrer subordinierten Rolle entledigen konnte.

Nach meinem Erachten verfährt die Frau so, weil sie die Werte der sie umgebenden Gesellschaft derart verinnerlicht hat, dass sie sich von ihnen nicht einmal im Zustand absoluter Freiheit lösen kann. Deshalb gelingt es ihr anscheinend nicht, sich eine andere Art und Weise des lebhaften Miteinanders vorzustellen als die ihr bekannte. Demzufolge ist ihr vermeintlicher „Schichtwechsel“ nur, wie schon beschrieben, ein Rollentausch, eine Umkehrung der Herrschaftsverhältnisse zwischen Charlotte und Mara,¹ wobei die Pianistin die traditionell-konventionellen Rollenbilder auf die von ihr visionierte Partnerschaft transferiert.²

Darüber hinaus beurteilt sie die existenten Geschlechterrollen ebenso wie das soziale Umfeld, in dem sie lebt, es tut. Da es sich seit alters her bei der abendländischen Gesellschaft um eine patriarchalische handelt, ist das männliche Geschlecht dasjenige, welches gemeinhin als das höherwertige betrachtet wird. Obwohl sich die Protagonistin in geistiger Hinsicht ‚frei‘ wähnt, bestimmen auch weiterhin die von ihr als grundlegende Hemmnisse eines Neuanfangs identifizierten ‚Bilder‘ ihre Gedanken. Offensichtlich kann sich Charlotte als Teil des sie umgebenden sozialen Miteinanders der Macht der durch uralte Mythen, Märchen und der Heiligen Schrift tradierten ‚Bilder‘ nicht entziehen. Insofern präsentiert sich das abendländische patriarchalische Gesellschaftssystem hier als ein das Individuum vereinnahmendes, kaum überwindbares. In Anlehnung an Mary Dalys Zitat, „solange Gott männlich ist, ist das Männliche göttlich“³, kann Charlotte nicht umhin, das Männliche als den attraktivsten, weil höchsten und damit göttlichen Wert zu betrachten.

2.5.7.4. Konträre Denkprinzipien

Da aufgrund der seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts forcierten und bis in die Gegenwart fortdauernden „Polarisierung der Geschlechtscharaktere“ dem Mann Rationalität und der Frau Emotionalität zugeschrieben wird,⁴ nimmt die Pianistin mit der Aneignung der dominierenden Rolle die diesem Part traditionell entsprechende männliche Verhaltensweise an.

Wie schon vorne ausführlicher dargelegt, gibt die Ältere sich weitgehend vernünftig und intellektuell, die Jüngere verhält sich dagegen als Inhaberin der subordinierten Position ‚typisch‘ weiblich. So stehen sich mit den beiden Figuren zwar zwei Frauen gegenüber, allerdings könnten sie kaum gegensätzlicher sein. Denn obwohl sie vom gleichen Ge-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 134 und Bartsch (1983), S. 90

² vgl. Ewering (1992), S. 48

³ vgl. Heizer (1988), S. 877

⁴ vgl. Kanz (1999), S. 118 und 124

schlecht sind, verkörpern Charlotte und Mara die den verschiedenen Geschlechtern zugesprochenen Denkprinzipien. Nach meinem Erachten wird in der Novelle auf diesen Umstand explizit angespielt. Denn die weibliche Hauptfigur klagt: „Ich kann mir nicht vorstellen, wie[!] du denkst. In deinem Kopf muß etwas anders herum laufen“.¹

Trotz ihrer antithetischen Verschiedenheit stoßen die beiden Frauen sich allerdings nicht prinzipiell ab, vielmehr scheint gerade ihre Gegensätzlichkeit ursächlich dafür verantwortlich zu sein, dass sie sich gleichsam unterschiedlich magnetischen Polen anziehen. Dem Mädchen ist dieser Umstand offenkundig von Anfang an bewusst, denn sie unterstellt der Pianistin sowohl, sie kommen geheißen zu haben, als auch ihr ähnlich, nämlich anders, zu sein:² „Nur du, seit ich dich gesehen habe... Du mußt anders sein. Du mußt“.³ Umgekehrt erkennt schließlich auch Charlotte, dass Mara eine Eigenheit besitzt, die sie fasziniert: „Sie bewunderte in ihr ein Unerhörtes, die ganze Hoffnung, die sie auf diese Gestalt geworfen hatte. Dieses Unerhörte mußte sie jetzt nur in jede kleinste Handlung zu tragen verstehen, in den neuen Tag, alle Tage“.⁴

Diese Äußerung belegt, dass auch die Pianistin reflektiert, dass sie und Mara einander das jeweils fehlende Komplement sind.⁵ Offensichtlich ist ihr bewusst, dass ihr Gegenüber etwas verkörpert, was sie selbst nicht ‚erhört‘. Während die weibliche Hauptfigur in dieser Analyse als ihrem Körper entfremdet definiert worden ist, kann ihr Gegenüber auch als an dieser Krankheit leidend beurteilt werden. Im Gegensatz zu Charlotte dominiert bei Mara der Körper den Geist. Insofern repräsentiert das Mädchen den entfremdeten, unterdrückten Teil von Charlottes Selbst: alles was mit ihrer Körperlichkeit und ihrem Gefühlsleben zu tun hat, was nicht ihrem Verstand angehört; kurz das „Andere der Vernunft“.⁶

2.5.7.5. Liebe

Obschon die weibliche Hauptfigur ihres defizitären Zustands gewahr geworden ist, und Mara sozusagen als fehlenden Part identifiziert hat, kann sie nicht umhin, rational zu reagieren, was sich jedoch für das Verhältnis der beiden Frauen als unzutraglich erweist. Infolgedessen scheitert auch der, meiner Meinung nach, aufrichtige Versuch Charlottes, sich Mara gegenüber zu öffnen, an den konträren Denkweisen der zwei Frauen.

So kann die Pianistin sich nicht emotional auf ihr Gegenüber einlassen und ist stattdessen bestrebt, das Mädchen verstandesmäßig zu durchdringen, gleichsam, als ob sie sein ‚Geheimnis‘ rational ergründen wollte: „Komm. Hör mir zu, sagte sie und rüttelte Mara an der

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 122

² vgl. Bachmann (2005), S. 118 und 120

³ vgl. Bachmann (2005), S. 120

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 132

⁵ vgl. Schömel (1989), S. 33

⁶ vgl. Kanz (1999), S. 141

Schulter. Ich muß alles[!] über dich wissen. Wissen will ich, was du willst“.¹ Wenngleich das Mädchen, aus Charlottes Sicht, die Bedeutsamkeit dieser Fragen begreift, schenkt umgekehrt die Pianistin den darauf folgenden Antworten Maras, ebenso wie, meiner Ansicht nach, die gesamte hier verwendete Forschungsliteratur, nicht die ihnen gebührende Aufmerksamkeit.

Nichts[!], sagte Mara. Ich will nichts[!]. Ich werde nicht in die Falle gehen. Ich bin begabt, sagen sie, dein Mann sagt es auch. Aber das ist mir gleichgültig. Sie haben mir dieses Stipendium gegeben. Aber aus mir wird nichts[!]. Und überhaupt: es interessiert mich nichts[!].²

Zunächst bewertet die Protagonistin diese Aussagen als törichtes „Geplapper“.³ Als das Mädchen allerdings erklärend hinzufügt, „mich interessiert einfach nichts. Ich denke nur an Lieben“, lenkt die Frau gedanklich partiell ein:

Vielleicht wollte Mara wirklich nichts anderes, und sie gab wenigstens nicht vor, sich für etwas zu interessieren, sie war ehrlich genug, es zuzugeben; und vielleicht hatte sie recht und die vielen anderen, die es nicht zugaben, belogen sich selbst und täuschten sich in den Büros, den Fabriken und den Universitäten mit Fleiß darüber hinweg.⁴

Meiner Meinung nach lassen die oben stehenden Zitate die zwischen den beiden Frauen unüberbrückbare Kluft, die sich aus ihren gegensätzlichen Denkweisen ergibt, auf das deutlichste sichtbar werden. Mehr als alle bisher vorgebrachten Gründe hindert, nach meinem Erachten, der Umstand, dass Charlotte und Mara jeweils eine gänzlich verschiedene Haltung zur Liebe haben, eine Beziehung zwischen ihnen.

Für die Jüngere ist die Liebe offensichtlich nicht nur das höchste, sondern auch das einzig relevante Gut. Denn ihre ganze Aufmerksamkeit gilt ihr: „Lieben - lieben, das ist es. Lieben ist alles“⁵ So ist die Liebe ihr alleiniger Lebenszweck. Deshalb ist sie auch bereit, sich Charlotte und damit der Liebe völlig zu unterwerfen. Vermutlich ist ihr der damit einhergehende Selbstverlust kein zu hoher Preis für den empfangenen Wert.

Ich will ja alles tun, alles glauben, was du willst. Nur lieb mich! Lieb mich! Ich werde alles für dich tun, dich aufwecken morgens, dir den Tee bringen, die Post, ans Telefon gehen, ich kann kochen für dich, dir alle Wege abnehmen, dir alles vom Leib halten. Damit du besser tun kannst, was du willst. Nur lieb mich. Und lieb nur mich.⁶

Darüber hinaus fällt bei allen in diesem Zusammenhang zitierten Äußerungen die Verwendung von ‚alles‘ und ‚nichts‘ auf. Versteht man, der eingangs formulierten Behauptung

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 132

² vgl. Bachmann (2005), S. 132

³ vgl. Bachmann (2005), S. 133

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 133

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 133

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 134

tung entsprechend ‚alles‘ als ‚Tatsachen der Welt‘ und ‚nichts‘ im Sinne von Heideggers ‚Nichts‘, als utopischen, jenseitig verorteten Raum, so erfahren die besagten Passagen einen durchaus entscheidenden Bedeutungszuwachs.

Zum einen ergibt sich, dass Mara ‚nichts‘ mit ‚Liebe‘ korreliert. Da aber das ‚Nichts‘ gemäß Heidegger dem ‚Alles‘ oppositionell entgegensteht,¹ verhält es sich folglich mit der dem ‚Nichts‘ zugeordneten Emotion ebenso. Denn Mara ist nicht nur an „nichts“ außer „lieben“ interessiert, sondern „hasst“ auch umgekehrt „alles“.² Insofern gilt die Liebe des Mädchens ‚nichts‘, sein Hass dagegen richtet sich gegen ‚alles‘. Folglich kann Maras Liebe als ein Gefühl identifiziert werden, das, da es ins ‚Nichts‘ führt, das Individuum der Welt entfremdet. Denn diese Liebe ist eine totale, „realitätsnegierende“.³

Im Unterschied zu dem panerotischen Liebeserleben eines Kindes, das Charlotte zu Folge die höchstmögliche Stufe der passiven und aktiven Liebesfähigkeit darstellt, handelt es sich also bei dieser Liebe nicht um eine Empfindung, die das Individuum an die Erde bindet, das Gefühl des Einsseins mit dem Kosmos vermittelt. Wonach Mara strebt, ist vielmehr die Liebe in ihrer maximalen Ausprägung: ekstatische Liebe.

Obwohl diese Haltung des Mädchens ins ‚Nichts‘ führt, ist sie dennoch auf ein irdisches Ziel gerichtet: Charlotte. Auf ihre Person sind die Gefühle Maras fixiert. Entsprechend vereinnahmend gibt sich das Mädchen. Sie prophezeit „alles vor Eifersucht“ zu „hassen“: „die Musik, das Klavier, die Leute, alles“.⁴ Die gleiche Ausschließlichkeit, die sie selbst an den Tag zu legen gewillt ist, fordert sie auch von der Pianistin ein, denn diese solle nur sie lieben.⁵

Die Ältere ist jedoch nicht in der Lage, diesem Gefühl ein entsprechend großes entgegen zu setzen. Im Unterschied zu Mara, welche der Liebe die oberste Priorität einräumt, ist sie für Charlotte nur eine Nebensache. Lieben „kommt“ ihr „nicht so wichtig vor“.⁶ Darüber hinaus scheut sie offenbar davor zurück, dieses Wort mit sich und dem Mädchen in Verbindung zu bringen. Weil „Liebe“ für sie das „fremdeste“ Wort ist, das sich angeblich keiner „zu übersetzen versteht“, zieht sie es vor, stattdessen von „Loyalität“ sprechen.⁷ Folglich glaubt sie, dass das maximal erreichbare zwischenmenschliche Gefühl nicht Liebe, sondern vielmehr Loyalität ist.

Andererseits gebraucht die Pianistin in Bezug auf „ihre Toten“, die sie in ihrem phantasierten Zimmer aufbahrt, explizit das besagte Verb: „Sie liebte ihre Toten und kam sie heimlich wiedersehen“.⁸ Auffallenderweise kann die Protagonistin einzig gegenüber den sieben Verstorbenen ihre Liebe ohne Schwierigkeiten artikulieren. Dies gelingt ihr, meiner Ansicht nach, nur, weil die Männer tot sind. Schließlich wird im Zuge ihrer Reflexionen deutlich, dass sie sich sogar ihrem Ehegatten gegenüber ihrer Emotionen nicht ganz sicher

¹ vgl. Heidegger (2003), S. 32

² vgl. Bachmann (2005), S. 132 und 120

³ vgl. Bartsch (1983), S. 89

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 134

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 134

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 133

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 132

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 135

ist. Als sie diesen allerdings zusammen mit seinen Vorgängern in dem geheimen Zimmer wegsperrt, ist sie in der Lage, für ihn genau wie für alle anderen sehr wohl Liebe empfinden zu können. Wesentlich scheint zu sein, dass die Männer sich in einem Gemach befinden, das als eine Art Jenseits zu interpretieren ist, weshalb mit einiger Berechtigung gefolgert werden darf, dass Charlotte analog zu Maras Liebeskonzeption die Liebe mit dem ‚Nichts‘ korreliert.

Anders als das Mädchen hat die Frau aber offenbar Berührungsängste damit, scheut sie doch vor dem Gebrauch des entsprechenden Verbs beziehungsweise Nomens zurück. Darüber hinaus ist die Liebe auch nicht die größte Leidenschaft der Pianistin. Im Gegensatz zu Mara interessiert sie „viele“.¹

Wenn die Ältere mehreren Gebieten Aufmerksamkeit schenkt und somit auch an vielen Dingen mindestens Gefallen und Freude hat, dann empfindet sie infolgedessen Liebe zur Welt, zum ‚Alles‘. Dieses positive Gefühl, das sie wahrscheinlich vorrangig ihrem Beruf, der Musik entgegen bringt, schafft eine Bindung an die Welt. Entsprechend der in Heideggers beziehungsweise Wittgensteins Ansatz veranschlagten oppositionellen Relation des ‚Alles‘ und des ‚Nichts‘, hemmt Charlottes Liebe zu ‚allem‘ eine Hingabe an das ‚Nichts‘ und damit auch die Beziehung zu Mara.

2.5.7.6. Mangelnde Zuneigung zum eigenen Geschlecht

Nichtsdestotrotz ist der Pianistin bewusst, dass die Liebe zu Mara die grundlegende, unverzichtbare Bedingung für einen Neuanfang darstellt. Denn „wenn sie Mara liebte, würde sich alles ändern“.² Offensichtlich empfindet sie ähnlich dem Vater der vorangehenden Analyse. Denn ebenso wie dieser glaubt die Frau, dass sich ‚alles‘ wandeln wird, allein wenn sie das Mädchen liebt. Jedoch unterstellt die Verfasserin der vorliegenden Arbeit, dass die weibliche Hauptfigur zu einem derart tiefen Gefühl nicht fähig ist, weil sie, wie bereits ausführlich belegt, einerseits ihrem Körper zu sehr entfremdet und andererseits zu stark „verbildet“ und „unterrichtet“ ist.³

Darüber hinaus kann Charlotte das Mädchen vor allem nicht lieben, da Mara eine Frau ist. Dahingehend ist, meiner Ansicht nach, die mehrdeutige Aussage, „ich will Mara nicht, weil ich ihren Mund, ihr Geschlecht - mein eigenes - will“, zu interpretieren.⁴ Die Pianistin bekundet hier unter anderem, nach meinem Erachten, unzweifelhaft, dass sie das Mädchen ‚nicht will‘, weil sie ‚ihr Geschlecht‘ ‚nicht will‘. Charlotte lehnt Mara ab, weil sie nicht dem, in ihren Augen, besseren, männlichen Geschlecht, sondern dem minderwertigen, weiblichen angehört. Denn die Protagonistin vergöttert nicht nur das Männliche, sondern verachtet gleichzeitig das Weibliche.

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 132

² vgl. Bachmann (2005), S. 128

³ vgl. Bachmann (2005), S. 129

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 128

So macht sich die Geringschätzung des Mädchens dadurch bemerkbar, dass sich die Frau des Mädchens von Anfang an entledigen möchte.¹ Hinzu kommt, dass sie Maras Hände „klettenhaft“ nennt.² Außerdem bezeichnet sie das Mädchen als kleines, (lästiges) Tier.³ Vor allem stört sie aber die Sprache ihres letzten Gastes. Über diese ist prinzipiell keine Annäherung möglich, sondern steht dieser vielmehr im Weg.⁴ Denn bereits der „Tonfall“ der Jüngeren stößt die Ältere ab.⁵

Sie selber hatte oft so dahingeredet, besonders in der ersten Zeit mit Franz, auch vor Milan war sie in diesen Ton verfallen, hatte die Stimme zu Rüschen gezogen; diesen Singsang voll Unverstand hatte er sich anhören müssen, angeplappert hatte sie ihn, mit verzogenem Mund, ein Schwacher den Starken, eine Hilflose, Unverständige, ihn, den Verständigen.⁶

Darüber hinaus kann sie „nicht auffassen, was“ Mara sagt, denn diese redet ihr „zu unklar“.⁷ Wenngleich die Pianistin das gegenwärtig gebrauchte Kommunikationsmittel generell als schlecht ansieht, unterscheidet sie zudem zwischen einem besseren, männlichen und einem schlechteren, weiblichen Sprachgebrauch.

Immer hatte sie diese Sprache verabscheut, jeden Stempel, der ihr aufgedrückt wurde und den sie jemand aufdrücken mußte - den Mordversuch an der Wirklichkeit. (...) Die Sprache der Männer, soweit sie auf die Frauen Anwendung fand, war schon schlimm genug gewesen und bezweifelbar; die Sprache der Frauen aber noch schlimmer, unwürdiger - davor hatte ihr schon gegraut, seit sie ihre Mutter durchschaut hatte, später ihre Schwestern, Freundinnen und die Frauen ihrer Freunde und entdeckt hatte, daß überhaupt nichts, keine Einsicht, keine Beobachtung dieser Sprache entsprach, den frivolen oder frommen Sprüchen, den geklitterten Urteilen und Ansichten oder dem geseufzten Lamento.⁸

Die Protagonistin verhindert, „wo es ging“, aus den oben angeführten Gründen, „Gespräche“ mit ihren Geschlechtsgenossinnen.⁹ Um dies zu bewerkstelligen, muss die Pianistin zwangsläufig jegliche weibliche Gesellschaft vermeiden. Den engen Kontakt zu den Angehörigen ihres Geschlechts meidet sie folglich, den weiten kann sie dagegen zulassen. Offenkundig benötigt sie zu ihren Geschlechtsgenossinnen eine gewisse Distanz. Hat sie diese, ist es ihr sogar möglich, positive Gefühle zu entwickeln. Denn sie behauptet, Frauen „gerne“ zu sehen, weil diese „sie rührten“ oder „ihre Augen“ „erfreuten“.¹⁰ Allerdings fühlt sie „sich geschieden von ihnen, von ihrer Sprache, ihrem Kreuz, ihrem Herz“.¹¹ Weil

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 111 ff.

² vgl. Bachmann (2005), S. 115

³ vgl. Bachmann (2005), S. 122

⁴ vgl. Weber (1986), S. 92

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 122

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 122

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 122

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 131

⁹ vgl. Bachmann (2005), S. 132

¹⁰ vgl. Bachmann (2005), S. 132

¹¹ vgl. Bachmann (2005), S. 132

die Protagonistin nicht nur keine Solidarität mit den Angehörigen ihres eigenen Geschlechts empfindet, sondern vielmehr überwiegend Abscheu und Verachtung, kann auch keine Liebe, die für sie selbst die grundlegende Basis einer ‚alles‘-verändernden Partnerschaft ausmacht, für Mara, die andere Frau, vorhanden sein.

2.5.7.7. Angst

Die konträre Prioritätensetzung in Bezug auf die Liebe, die sich aus den unterschiedlichen Denkweisen der zwei Frauen ergibt, wird zwar textintern ansatzweise als Hemmnis einer möglichen Partnerschaft problematisiert, allerdings wird explizit lediglich ein einziger Umstand für das Nichtzustandekommen der homoerotischen Partnerschaft ursächlich verantwortlich gemacht: Charlottes Angst.

Dementsprechend äußert die Pianistin: „Wenn nun der alte Bund zerriß? Sie fürchtete die Folgen, die dieses Zerreißen haben mußte“.¹ Der ‚alte Bund‘, von dem die weibliche Hauptfigur hier spricht, ist, nach meinem Erachten, nichts anderes als die Ehe mit Franz. Auffälligerweise bedient sich die Protagonistin hier einer Formulierung, die sich deutlich an die Heilige Schrift anlehnt. Denn in biblischer Tradition wird das ‚Modell Ehe‘ zum einen als Ableitung des Bundes zwischen Gott und seinem von ihm erwählten Volk Israel angesehen.² Ausgehend von der Relation ‚Gott-Mensch(-en)‘ definiert Paulus im Neuen Testament zum anderen die Beziehung zwischen den Ehegatten als „Untertanenverhältnis zwischen Mann und Frau“:³

Einer ordne sich dem anderen unter in der gemeinsamen Ehrfurcht vor Christus. Ihr Frauen, ordnet euch euren Männern unter wie dem Herrn [Christus]; denn der Mann ist das Haupt der Frau, wie auch Christus das Haupt der Kirche ist; er hat sie gerettet, denn sie ist sein Leib. Wie aber die Kirche sich Christus unterordnet, sollen sich die Frauen in allem den Männern unterordnen.⁴

Indem die Protagonistin vor diesem Hintergrund ihre Partnerschaft mit Franz als ‚alten Bund‘ bezeichnet, wertet sie diese zweifelsohne auf, denn sie umgibt diese Verbindung, wie von der Bibel intendiert, mit einer heiligen Aura. Infolgedessen wird für die weibliche Hauptfigur das Verlassen ihres Gatten zum Zwecke eines Neuanfangs mit Mara, im Sinne der Heiligen Schrift, zu einer Sünde.

Wenn die Pianistin zur Beurteilung einer solchen Tat biblische Kriterien heranzieht, so läßt sie mit dem Aufkündigen der ehelichen Gemeinschaft eine Schuld auf sich. Eine der von ihr gefürchteten ‚Folgen‘ ihres verfeimten Verhaltens besteht offensichtlich darin, dass die Frau ihr Gewissen belastet. Als gravierendste Konsequenz des Zerreißens des ‚alten Bundes‘ ist allerdings, meiner Ansicht nach, die Übernahme der männlich-dominierenden Rolle anzusehen. Gemäß der von der Heiligen Schrift propagierten „christlichen Fami-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 126

² vgl. Schuscheng (1987), S. 94

³ vgl. Schuscheng (1987), S. 94

⁴ vgl. Eph 5,21 - 24

lienordnung“ kann die Ehe im Wesentlichen als Subordination des weiblichen Geschlechts unter das männliche verstanden werden.¹ Bricht die Protagonistin aus ihrer Beziehung mit Franz aus und beginnt ein neues Leben mit Mara, so erwartet sie, neben Schmähungen der Gesellschaft, mit Gewissheit vor allem eine neue Position innerhalb der Partnerschaft. Obwohl sich das „Gedankenexperiment“² der weiblichen Hauptfigur beinahe als Machtphantasie erwiesen hat, scheint die Frau bei aller (Vor-)Freude auf die auf sie zukommende Verantwortlichkeiten und Pflichten dennoch auch Angst vor ihrer neuen, dominanten Rolle zu verspüren.

Abgesehen von der Furcht vor den Folgen, die das Ende ihrer Ehe nach sich ziehen würde, unterstellt Mara der Frau: „Du hast ja bloß Angst vor mir, vor dir, vor ihm!“³

Analog zu dem vorangehenden Zitat wird die Furcht der Protagonistin dafür verantwortlich gemacht, dass sie keinen Neuanfang wagt. Darüber hinaus unterstellt das Mädchen, dass die Pianistin vor ihr Angst habe. Tatsächlich fürchtet die Ältere wenigstens bis zur ‚Zerstörungsszene‘ das Mädchen. Von Anfang an spürt sie, wie bereits vorne ausführlich dargestellt, die besondere Aura ihres letzten Gastes und fühlt sich ohne Zweifel bedroht. Mit dem Rollenwechsel der beiden und dem damit in Verbindung stehenden, sukzessiven Machtverlust Maras verringert sich dieses Gefühl allerdings stetig, bis das Mädchen endlich, als sie schläft, „keine Gefahr mehr“ darstellt.⁴

Diese negative Wahrnehmung Maras durch Charlotte liegt, nach meinem Erachten, hauptsächlich an der antithetischen Denkweise der zwei Frauen. Bekanntlich bleibt der weiblichen Hauptfigur nicht verborgen, dass ihre Besucherin ihr Gegenteil, nämlich das „Andere der Vernunft“ verkörpert.⁵ Obwohl die Verschiedenheit der Frauen nicht zwingend als Mangel, sondern durchaus auch als Vorteil ausgelegt werden könnte - schließlich ergänzen sich die beiden zu einem Ganzen -, befindet die Protagonistin diesen Umstand für schlecht. Charlotte ist nicht in der Lage, die konträren Denkweisen neutral als einander ebenbürtig und deshalb gleichwertig zu betrachten, sie kann vielmehr anscheinend nicht umhin, diese zueinander in Konkurrenz treten zu lassen; wobei, aus ihrer Sicht, das ihr selbst zugeordnete Prinzip das höherwertige, dasjenige Maras das minderwertigere darstellt.

Darüber hinaus gilt das Denken des Mädchens ausschließlich Bereichen, welche der Frau fremd geworden sind. Denn die Pianistin hat alles zu unterdrücken gesucht, was sich dem Verstand und der Vernunft entzieht, da ihr dies Angst macht. Wenn Maras Denken und Handeln von diesen ‚Furchtauslösern‘ bestimmt wird, so wirkt zwangsläufig die ganze Person auf Charlotte bedrohlich. Den von ihrer Gesellschaft vermittelten Wertvorstellungen entsprechend beurteilt die Frau somit Maras Gedankengänge und Verhalten ohne Zweifel nicht nur als negativ, vielmehr bewertet sie das Gebaren ihres Gegenübers als abweichend von dem Ideal ihrer rationalistischen Denkweise und somit als gefährlich. Dem-

¹ vgl. Eph 5,21 ff.

² vgl. Ewering (1992), S. 36

³ vgl. Bachmann (2005), S. 131

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 127

⁵ vgl. Kanz (1999), S. 141

entsprechend nennt die weibliche Hauptfigur das Mädchen „wahnsinnig“ und bezeichnet das von ihm intendierte gleichgeschlechtliche Verhältnis zweimal mit den Worten „das ist“ beziehungsweise „war Wahnsinn“.¹ Überraschenderweise bedient sich die Jüngere, um ihr Anderssein auszudrücken, ebenfalls des abqualifizierenden Wortbestandes der sie umgebenden Gesellschaft. Sie weist sich selbst nicht nur als „nicht vernünftig“, sondern sogar als „verrückt“ aus.² Folglich übernimmt Mara selbst einerseits die Bewertungskriterien ihres sozialen Umfeldes und bestätigt andererseits Charlottes Urteil über sich selbst. Während das Mädchen die eigene Denk- und Seinsweise, meiner Meinung nach, nicht für zweitklassig oder defizitär hält, befindet dagegen die Frau Maras Verhalten, in doppeltem Wortsinn, für grenzwertig. Denn da sich das Mädchen ausschließlich der absoluten Liebe verschrieben hat, welche sie selbst mit dem ‚Nichts‘ korreliert, führt dieses Bestreben aus der Welt ins Jenseits und damit in den Tod. Schließlich führt das Verfolgen eines ins ‚Nichts‘ führenden Ziels aus dem ‚Alles‘. Auf den Umstand, dass im Sinne Webers das ‚Nichts‘ als bedrohlicher, Angst auslösender Abgrund identifiziert werden kann,³ rekurriert, dass das Mädchen „von da unten“, „von der Grenze“ stammt.⁴ Nicht nur aus diesem Grund ist sie der „Lockvogel aus der Tiefe“.⁵ Damit korrespondiert auch Charlottes Eindruck zu fallen, der sie in Maras Anwesenheit wiederholt beschleicht.⁶ Am stärksten äußert sich dieses Furcht auslösende Gefühl des Abstürzens aber in der Bar.

Rundherum fluteten und drückten die Tanzenden, wie von den Planken eines untergehenden Schiffes abrutschend, gegen den Tisch, stampften auf den Boden, auf dem auch der Tisch in Gefahr geriet, als wollten sie in die Tiefe. Alles schwankte, rauchte, dunstete in dem Rotlicht. Alles wollte in die Tiefe, lärmumschlungen tiefer, lustlos, tiefer.⁷

Außer vor Mara hat die Pianistin angeblich auch Angst vor sich selbst. Meiner Ansicht nach hat das Mädchen hiermit durchaus Recht. Wenn Charlotte Furcht vor ihrem letzten Gast hat, dann ängstigt sie auch die eigene Person. So muss die Protagonistin das Weibliche an sich selbst bedrohlich empfinden, denn dieses hat sie bislang weitgehend unterdrückt.

Als Mara sich der Pianistin (körperlich) annähert, bekommt sie den Anflug einer Ahnung von ihrem entfremdeten Potenzial. Wie schon beschrieben, wehrt die Frau entweder körperlich oder geistig den durch Mara vermittelten Zuwachs an sexuellem Spielraum vehement ab. Meiner Meinung nach befürchtet sie, dem Mädchen insofern ähnlich zu werden, als dass sie sich wie dieses ihren Emotionen ausliefert und sich somit von der Welt, dem ‚Alles‘ entfernt.

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 116 und 117

² vgl. Bachmann (2005), S. 118 und 121

³ vgl. Weber (1986), S. 44 und 79

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 111

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 134

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 120 und 136

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 113/114

Abgesehen davon schreckt die Frau vielleicht vor Maras vereinnahmender Liebe zurück. Schließlich verlangt das Mädchen, „lieb mich. Und lieb nur mich“.¹ Mit dieser Forderung stellt die Jüngere die Ältere unter einen enorm großen Erwartungsdruck. Genauso wie Mara sich gänzlich auf Charlotte konzentriert, müsste, dem Wunsch des Mädchens zu Folge, umgekehrt auch die Pianistin verfahren. Folglich wäre die Frau gezwungen, alle anderen Interessen und Leidenschaften, auch ihren Beruf, dem Mädchen nachzuordnen.

Neben Mara und der eigenen Person glaubt das Mädchen, dass die Pianistin Furcht vor ‚ihm‘ habe und deshalb keine gleichgeschlechtliche Beziehung eingehen wolle. Mit ‚ihm‘ meint die Jüngere sicherlich den Ehemann der Protagonistin. Wie sowohl Maras vorne zitierter, verbaler Angriff als auch die unter 2.5.6.1. formulierten Ergebnisse nahe legen, hält nicht die Liebe zu ihrem Gatten Charlotte von einem Ausbruch aus ihrer Ehe ab, sondern bedenklicher Weise Furcht.

Wenngleich die Protagonistin, wie schon vorne herausgearbeitet, ein Spektrum an positiven Emotionen für ihren Gatten hegt, bindet sie offensichtlich dennoch hauptsächlich überwiegend ein negatives Gefühl an ihren Mann. Dass Franz, selbst in Abwesenheit, mitunter Angst auslösend auf seine Angetraute wirkt, ist bei Charlottes Aufenthalt in der Bar evident geworden. Obschon das so entstandene Bild des Gatten als einem Mann des Typs ‚Blaubart‘ im Zuge der Reflexionen der Protagonistin über ihr Eheleben weitgehend getilgt worden ist, richtet sich gegen Ende der Novelle bedingt durch die besagte Aussage Maras erneut das Augenmerk auf die furchterzeugende Seite des Mannes. Da der Mann der Pianistin, aus deren Sicht, zwar durchaus ambivalent zu beurteilen ist - einerseits verständnisvoll, mild, nachsichtig, modern und andererseits angstmachend -, ist anscheinend seine negative Verhaltensweise insoweit dominierend, als dass sie die weibliche Hauptfigur vor einer Flucht aus der Ehe zurückhalten kann. Obwohl Franz der beste zur Verfügung stehende Ehemann ist, kann die Beziehung zwischen ihm und Charlotte, ebenso wie die phantasierte Partnerschaft zwischen der Frau und dem Mädchen, nach Kanz als „Angst-Macht-System“ identifiziert werden.²

2.5.8. Das Ende

Im engsten Sinn bildet, meiner Ansicht nach, Charlottes Imagination ihres geheimen Zimmers mit den sieben leblosen Geliebten darin den Auftakt des Endes der Beziehung zu Mara.³ Nachdem die weibliche Hauptfigur bei dem Gedanken, dass das Mädchen „unter den Toten sein“ würde, allein schon wenn es nach dem besagten, verbotenen Raum frage, verweilt ist, widerfährt ihrem Gegenüber exakt das Schicksal, welches die Frau von ihm abhalten wollte. „Ich bin tot, sagte Mara. Ich kann nicht mehr. Tot, so tot bin ich“.⁴

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 134

² vgl. Kanz (1999), S. 101

³ vgl. Bachmann (2005), S. 135

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 135

Nach dieser Äußerung ändert sich, ebenso stillschweigend wie in der Bar, das Verhältnis der beiden Frauen. Wiederum ist es die Jüngere, welche die Art und Weise des Umgangs miteinander zu bestimmen scheint. Während sich die Beziehung der zwei in dem Nachtlokal erotisiert und somit intimisiert hat, kommt es nun zu dem gegenläufigen Prozess. Das Mädchen distanziert sich nun eindeutig von der Pianistin. Abzulesen ist der Wandel des Verhältnisses abermals am Wechsel der Anrede. Mara spricht Charlotte, scheinbar ohne Grund, nicht mehr länger mit ‚du‘ an, sondern greift auf das bereits überwundene ‚Sie‘ zurück: „Sie möchten längst, daß ich gehe, klagte Mara“.¹

Obwohl die Protagonistin das Mädchen dennoch weiterhin mit ‚du‘ anredet und es zunächst zum Bleiben überreden möchte, folgt sie wenig später offenkundig der Vorgabe ihres Gegenübers und entfernt sich von ihm: „Sie wollte nun nicht mehr, daß Mara hier blieb. Auch nicht, daß sie eine Bedenkzeit nahmen“.² Der Pianistin wird vielmehr im gleichen Augenblick bewusst, „daß es zu spät war zu allem“.³

Ohne die Hemmnisse, die ihrer Liaison entgegenstehen, zu diesem Zeitpunkt als solche explizit zu versprachlichen, ziehen sich die zwei Frauen voneinander zurück. Paradoxerweise nähern sie sich, nachdem sie sich wechselseitig emotional distanziert haben, in der Folge körperlich an. Sie entkleiden sich und gehen gemeinsam zu Bett, werden aber trotzdem nicht miteinander intim. Während „Mara gleichgültig zu ihr hin“ sieht, „weinte“ Charlotte und „wandte sich um, langte nach der Weckeruhr und zog sie auf“.⁴ Im Gegensatz zu der Jüngeren, welche das Ende der im Keim erstickten Beziehung geradezu teilnahmslos und unterkühlt aufnimmt, lässt die Ältere ihrer Enttäuschung freien Lauf, indem sie Tränen vergießt. Denn das Resümee der Nacht ist aus der Sicht der Protagonistin ein negatives: „Sie waren beide tot und hatten etwas getötet“.⁵

Mit dieser Feststellung bestätigt die weibliche Hauptfigur zum einen Maras mehrfach vorgebrachte Aussage, tot zu sein.⁶ Orientiert man sich am Textzusammenhang, dann stirbt das Mädchen, weil es sich entgegen dem Wunsch der Pianistin für deren verbotenen Raum interessiert.⁷

Anscheinend macht sich die Jüngere damit einer durch die Ältere definierten Grenzüberschreitung schuldig. Sie möchte offensichtlich über einen ihr untersagten, innerpsychischen Bereich Charlottes Bescheid wissen. Dieses Verlangen wertet die Protagonistin, meiner Meinung nach, als nicht tolerierbaren Eingriff in ihre Intimsphäre. So kommt Mara ihrem Innersten vermutlich zu nahe. Folglich nimmt das Mädchen nicht, wie zunächst vermutet, aus freien Stücken Abstand von Charlotte. Vielmehr zeigt ihr die Frau durch die Imagination des besagten Zimmers eine Grenze auf, über welche sich die Jüngere nicht hinwegsetzen darf. Da Mara offenkundig begehrt, was ihr untersagt worden ist, wird sie,

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 135

² vgl. Bachmann (2005), S. 136

³ vgl. Bachmann (2005), S. 136

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 136

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 136

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 135/136

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 135

in Analogie zu den Gepflogenheiten des „Blaubart“-Märchens, für ihr Zuwiderhandeln mit dem Tod bestraft.

Darüber hinaus signalisiert das Einrichten eines geheimen Gemachs, in welchem Charlotte ihre Toten aufbewahrt, dass sich die Pianistin zu einem ‚Blaubart‘ entwickelt hat. Die Tatsache, dass sie selbst ihr Gegenüber in Todesgefahr wähnt, belegt, dass sich das Verhältnis zu dem Mädchen zum Negativen verändert hat. In ihrer Phantasie übernimmt die Frau einerseits die männlich-dominante Rolle, andererseits unterwirft sie Mara.¹ Weil die Pianistin das Mädchen überdies zum Objekt verdinglicht, erleidet Mara einen Ich-Verlust, was als Selbstausslöschung und deshalb im übertragenen Sinn als Tod interpretiert werden kann.

Neben dem Mädchen zählt aber auch die Protagonistin am Ende der Nacht zu den Verstorbenen. Laut Bartsch sterbe Charlotte einen metaphorischen Tod, weil sie sich im Zuge ihres „Gedankenexperiments“² an „maskulinen Identifikationsmustern“ orientiere und damit ihre „weibliche Identität“ einbüße.³ Der ohnehin schon entfremdete Teil ihres Selbst fällt ihren Machtphantasien zum Opfer. Mit der Übernahme der männlich-dominanten Position tötet die Pianistin aber nicht nur den Rest ihrer Weiblichkeit in sich, überdies legt sie auch die Rolle der subordinierten Frau ab. In diesem Sinn tötet sie ihr ‚altes‘ Ich, denn nach den gewonnenen Einsichten wird sie zu einer Anderen.⁴

Nicht nur in syntaktischem, sondern auch in semantischem Zusammenhang mit dem symbolischen Ableben der zwei Frauen steht, dass beide ‚etwas‘ getötet haben: Sowohl Charlotte als auch Mara sind dafür verantwortlich zu machen, dass die gleichgeschlechtliche Beziehung lediglich zu einer Kopie der bestehenden heterosexuellen Partnerschaften degeneriert. Das von der Protagonistin phantasierte homoerotische Verhältnis erweist sich schlechterdings genauso wie die sie umgebenden männlich-weiblichen Partnerschaften als ein „Angst-Macht-System“.⁵ Weil aber die imaginierte Beziehung keine „echte Alternative zu den gegenwärtig gültigen Bindungen und Verhältnissen“ ist,⁶ töten die Frauen die Chance, die sich ihnen in dieser Nacht geboten hat. Im Bewusstsein, dass durch den Wechsel des Geschlechts des Partners kaum eine Besserung des bestehenden zwischenmenschlichen Miteinanders zu erreichen ist, macht sich wenigstens bei der weiblichen Hauptfigur Resignation breit. Denn mit Maras metaphorischem Tod ist auch die Hoffnung auf einen Neuanfang, auf einen „Schichtwechsel“⁷ nichtig geworden.

Pünktlich mit dem Morgenlicht endet Charlottes „Traumzeit“.⁸ Auf die geistigen Höhenflüge der Pianistin folgt Ernüchterung. Das literarische Ich in Bachmanns Roman „Malina“ formuliert im Interview mit Herrn Mühlbauer folgendermaßen: „Aber in der Nacht und allein entstehen die erratischen Monologe, die bleiben, denn der Mensch ist ein dunk-

¹ vgl. Ewering (1992), S. 49

² vgl. Ewering (1992), S. 36

³ vgl. Bartsch (1983), S. 100

⁴ vgl. Ewering (1992), S. 49

⁵ vgl. Kanz (1999), S. 101

⁶ vgl. Barta (1987), S. 48

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 134

⁸ vgl. Schuscheng (1987), S. 73

les Wesen, er ist nur Herr über sich in der Finsternis und am Tag kehrt er zurück in die Sklaverei“.¹

Reflektierend, dass es zu keiner Partnerschaft mit Mara kommen wird, fällt die Protagonistin, der oben zitierten Aussage entsprechend, umgehend in die ‚Sklaverei‘ ihrer ‚alten‘ Rolle zurück.² Sobald sich das Verhältnis zu dem Mädchen neutralisiert hat, Charlotte und Mara sich wieder wie zu Beginn ihrer Begegnung beziehungslos gegenüberstehen und die Pianistin folglich ihrer dominierenden Position enthoben ist, werden die Zwänge und Pflichten ihrer Ehe umgehend wieder als solche wirksam. So aktiviert die weibliche Hauptfigur, um der nächsten zu erledigenden Aufgabe, nämlich Franz pünktlich vom Bahnhof zu holen, gerecht werden zu können, ihren Wecker. Das Aufziehen der Uhr signalisiert ihre Regression in die Position der unterlegenen Frau.

Charlottes Rückfall von der männlich-dominanten auf die weiblich-subordinierte Rolle wird, nach meinem Erachten, durch den Wechsel der biblischen ‚Bezugsperson‘ betont. Während die Protagonistin zu Beginn der Novelle bekanntlich mit Lot verglichen werden kann, erinnert sie dagegen zum Schluss, meiner Ansicht nach, an dessen Gattin. Da die Frau Lots als negatives Spiegelbild ihres Mannes anzusehen ist, kann auch weiterhin festgestellt werden, dass die vorliegende Novelle in Bezug auf die besagte biblische Erzählung nach dem ‚Prinzip der verkehrten Welt‘ angelegt ist. Denn die Gattin Lots nutzt, im Unterschied zu ihrem Mann, die ihr durch ihre Rettung aus der dem Untergang geweihten Stadt zugekommene Chance nicht in positiver Weise, um ein neues Leben zu beginnen. Sie kommt vielmehr aus falsch verstandener Nostalgie zu Tode. Denn sie kann nicht umhin, das Verbot der Engel zu missachten, indem sie sich nach ihrem verlassenen Wohnort umdreht. „Als Lots Frau zurückblickte, wurde sie zu einer Salzsäule“.³

Die Gattin wendet sich zweifellos um, weil sie sich emotional noch nicht gänzlich von ihrer Heimat gelöst hat. Sie kann nicht anders, als bedauernd nach hinten zu schauen, obwohl doch diese Stätte ein Ort des Lasters ist. Wenngleich Lots Angehörige die einzigen Bewohner Sodoms ‚ohne Sünde‘ sind, sie sich folglich in Gesellschaft der restlichen Bevölkerung mindestens unbehaglich, wenn nicht gar bedroht gefühlt haben müssen, empfindet Lots Ehefrau Bedauern darüber, diesen Ort aufgeben zu müssen. Da anscheinend die Frau größere emotionale Bindungen für die Heimat als für ihre Familie hat, gehört sie mehr zu den Bewohnern der Stadt als zu den Menschen, in deren Begleitung sie sich befindet. Folglich weist das Umwenden des Kopfes Lots Gattin als Sünderin aus, weshalb auch sie gleich den Bewohnern Sodom und Gomorrhas mit dem Tod bestraft wird.

Ähnlich der biblischen Gestalt hat sich auch die weibliche Hauptfigur nicht aller Bindungen zu ihrer Vergangenheit entledigen können. Schließlich wendet sie sich augenblicklich, als ihr bewusst wird, dass sie mit Mara keine Zukunft haben wird, im übertragenen Sinn wieder ihrem Mann zu, indem sie sich an ihre Pflicht, ihn abzuholen, erinnert. Nicht nur ihrem Gatten, sondern allen sieben ehemaligen Partnern fühlt sie sich of-

¹ vgl. Bachmann (2002), S. 102

² vgl. Bachmann (2002), S. 102 und Pilipp (2001), S. 97

³ vgl. Gen 19,26

fensichtlich verbunden. Denn wenngleich sich die Protagonistin in die Rolle ‚Blaubarts‘ phantasiert, im Zuge dieser Machtposition ihre Lebensabschnittsgefährten für tot erklärt, die Verstorbenen in ein Zimmer wegschließt und damit zu ihrer Vergangenheit deklariert, hat sie sich trotzdem nicht vollständig von ihnen lösen können. Denn „in diesem Zimmer ging sie allein um, geisterte um ihre Geister. Sie liebte ihre Toten und kam sie heimlich wiedersehen“.¹

Wie Lots Gattin hat auch Charlotte starke emotionale Bindungen, die für sie selbst nachteilig sind und deshalb als schlecht angesehen werden können. Denn jegliches zu große - die Protagonistin bekennt sich dezidiert zur ‚Liebe‘ - zärtliche Gefühl für einen früheren Partner steht einer neuen Beziehung hinderlich im Weg. Analog zu der Ehefrau Lots muss also die Protagonistin die Folgen einer falsch gerichteten Liebe tragen.

Auch die Konsequenzen für beide Frauen ähneln sich bei eingehender Betrachtung durchaus. Da Lots Gattin traurig über das Verlassen ihrer Heimatstadt ist, vergießt sie, zumindest metaphorisch, Tränen. Wenn diese trocknen, bleibt Salz übrig. Insofern verwandelt sich die Frau, meiner Meinung nach, in direkter Entsprechung ihres Vergehens in eine „Salzsäule“.² Während in der Bibel nicht erwähnt wird, ob Lots Frau geweint hat, wird dagegen in der Novelle explizit festgehalten, dass Charlotte die Tränen kommen, was, nach meinem Erachten, angesichts der gerade angestellten Überlegungen, auf das Schicksal von Lots Gattin anspielt.³

Nicht nur bezüglich ihrer in die Vergangenheit gerichteten Gefühle ähneln sich Charlotte und Lots Frau sehr und auch ihre Körpersprache gleicht sich. Indem Lots Gattin zu Salz wird, erstarrt sie. Sie kann sich nicht mehr bewegen.

Der weiblichen Hauptfigur ergeht es fast genauso. In der Schlusspassage der Erzählung ist die Pianistin beinahe bewegungsunfähig. „Charlotte stand auf; ihr gelähmter übermüdeteter Körper gehorchte ihr kaum. Sie wußte nicht, wie sie bis zur Tür oder bis zum Bett kommen sollte“.⁴ Abgesehen von der Ähnlichkeit der Körperreaktionen ereilt beide Frauen das gleiche Schicksal. Ebenso wie die Wandlung zu einer Salzsäule mit dem Ableben gleichzusetzen ist, folgt auch die Protagonistin am Ende dem Mädchen in den symbolischen Tod. „Sie waren beide tot und hatten etwas getötet“.⁵ So stirbt die weibliche Hauptfigur wie ihr biblisches Spiegelbild (zum Teil) in Folge ihrer falschen, in die Vergangenheit gerichteten Liebe.

Ohne Zweifel wird am Ende der Novelle der Bezug zu den in der Heiligen Schrift geschilderten Ereignissen in Sodom und Gomorrha wieder hergestellt. Während, wie schon in der Einleitung dieser Interpretation behauptet, der ‚Mittelteil‘ der Erzählung geradezu frappierende inhaltliche Übereinstimmungen mit der Handlung des Märchens „Blaubart“ aufweist, lehnt sich deren Schluss außer an die nämliche epische Kurzform, meiner Meinung nach, erneut deutlich an die entsprechende Passage der Bibel an. Vergleichbar mit

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 135

² vgl. Gen 19,26

³ vgl. Bachmann (2005), S. 136

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 136

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 136

dem Stück „Alles“, in welchem ein „Trauerbogen“ die Erzählung rahmt,¹ wird „Ein Schritt nach Gomorrha“ von Anspielungen auf die biblischen Geschehnisse in Sodom und Gomorrha umschlossen.

Die am Ende nochmals hergestellte Analogie zu den Vorgängen in den beiden Städten korrespondiert zum einen mit den Anspielungen auf Sodom und Gomorrha zu Beginn des Textes, zum anderen rekurriert sie auf den lediglich im Titel genannten Ort. Zu Recht weist Töller darauf hin, dass der Name ‚Gomorrha‘ eine „aurastische Funktion“ in der Novelle einnimmt;² handelt es sich bei der besagten Stadt doch um einen mystifizierten Ort.³

Nicht nur in der Bibel, sondern auch im allgemeinen Sprachgebrauch gelten Sodom und Gomorrha als Präzedenzfälle „sittlicher Verkommenheit“.⁴ Der negative Ruhm beider Städte gründet sich in erster Linie auf das außerordentliche Ausmaß sexueller Ausschweifungen ihrer Bewohner.⁵ Sowohl in Sodom als auch in Gomorrha ist die vom Namen der erstgenannten Stadt abgeleitete ‚Sodomie‘ üblich. Obwohl wie bereits weiter vorne erwähnt, unter diesem Sammelbegriff ein Spektrum verschiedener, als abnorm eingestufte Sexualpraktiken zusammengefasst wird,⁶ werden beide Orte gemeinhin nur mit gleichgeschlechtlicher Liebe in Verbindung gebracht.⁷ Obwohl beide Städte mit Homosexualität korreliert werden, unterscheiden sie sich dennoch in einem maßgeblichen Detail voneinander: So wird Sodom im Allgemeinen gedanklich mit männlicher gleichgeschlechtlicher Liebe, Gomorrha dagegen mit weiblicher Homosexualität verknüpft.⁸

Obschon Achbergers Ausführungen bezüglich der Parallelen zwischen der Novelle und der Bibel hochqualifiziert und deshalb für jegliche Interpretation der nämlichen Erzählung heranzuziehen sind, findet die oben beschriebene Zuteilung keine Erwähnung darin. Achberger hebt richtigerweise hervor, dass die weibliche Hauptfigur des Bachmannschen Stückes Lot gleiche, jedoch geht sie über die Tatsache, dass Derselbe in Sodom lebt, die Novelle aber dagegen Gomorrha im Titel nennt, stillschweigend hinweg. Diese Unstimmigkeit ist, nach meinem Erachten, allerdings keine Nebensächlichkeit, der keine Beachtung gezollt werden muss. Entsprechend der oben stehenden Zuordnung männlicher Homosexualität auf Sodom und weiblicher Homosexualität auf Gomorrha überschreibt Bachmann ihre Novelle mit „Ein Schritt nach Gomorrha“. Denn schließlich handelt ihre Erzählung von der Liebe zwischen zwei Frauen.

Wenn sich die hier benutzte Forschungsliteratur explizit mit der Interpretation des Titel auseinandersetzt, so versteht sie diesen übereinstimmend als Bewegung der Protagonistin

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 61 und 81

² vgl. Töller (1998), S. 107

³ vgl. Töller (1998), S. 108

⁴ vgl. Habel (1992), S. 88

⁵ vgl. Habel (1992), S. 88

⁶ vgl. Ewering (1992), S. 10

⁷ vgl. Habel (1992), S. 88

⁸ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 221

„nach“ Gomorrha, also auf die Stadt zu.¹ „The English translation of the title as „A Step Towards Gomorrah“ also testifies to the fact that this reading is the most common one“.² In Folge der Konnotation des Namens Gomorrha mit weiblicher Homosexualität interpretiert die Sekundärliteratur Charlottes „Schritt nach Gomorrha“ ausschließlich im übertragenen Sinn als geringfügige Annäherung an die gleichgeschlechtliche Liebe.³ So tut die Pianistin laut Schömel einen „Schritt“ „hin zur lesbischen Liebe“.⁴ Da es sich bei der weiblichen Homosexualität um eine von der Kirche und der Gesellschaft stigmatisierte Form der Intimität handelt, gemäß der Heiligen Schrift freilich um ‚Sodomie‘, nähert sich die weibliche Hauptgestalt somit einer „forbidden love“.⁵ Insofern schildert die Erzählung Ewering zu Folge Charlottes „Schritt“ „ins Lasterhafte, Sündhafte, Verderbliche“, womit Sodom und Gomorrha generell korreliert werden.⁶

The title's „nach“ can be read in at least two additional ways: it can be understood as a temporal, rather than spatial, signifier, and it can also be read as a marker that refers to a “beyond”. Thus, the title can be understood not merely as a describing a movement towards Gomorrah, but likewise as an allusion to that which – both in temporal and in spatial terms – is located behind and beyond Gomorrah.⁷

Im Sinne von Meyer kann, nach meinem Erachten, ohne die Deutung von ‚nach‘ im Sinne von ‚auf zu‘ unterlaufen zu wollen, in Anbetracht der vorne aufgezeigten Parallelen zwischen der Protagonistin und der Frau Lots, die Überschrift der Erzählung als Anspielung auf das Schicksal der biblischen weiblichen Gestalt verstanden werden. Denn diese wird gleich ‚hinter‘ der Stadt, also nachdem sie ‚einen Schritt‘ getan hat, zur Salzsäule. Weil sie sich, wie schon erwähnt, nicht von ihrer im biblischen Sinn sündigen Umgebung losreißen kann, ist ihr ein Neuanfang nicht vergönnt. So endet ihr Aufbruch in ein neues Leben nur kurz nach der Stadtgrenze.

Charlotte handelt, wie bereits dargelegt, in metaphorischem Sinn ebenso. Sie lässt sich von Mara aus ihrer Welt, aus ihrer Ehe ein kleines Stück weit weg führen. Sie begeht zweimal eine Grenzüberschreitung - in der Bar und in ihrer Wohnung -, wobei letztere als unerheblich ausgewiesen wird: Deshalb geht die Pianistin also explizit nur ‚einen‘(!) - dem Umstand, dass ‚einen‘ hier dezidiert als Zahlwort und nicht als unbestimmter Artikel aufzufassen ist, hat die Forschung bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch keine Rechnung getragen - „Schritt nach Gomorrha“. Da die Protagonistin aus den unter 2.5.7. angeführten Gründen nicht in der Lage ist, aus ihrem gewohnten Leben auszubrechen, macht sie nur einen kläglichen ‚Schritt‘ in eine neue Richtung und erstarrt danach, ohne einen „Schicht-

¹ vgl. Bartsch (1983), S. 89; Dodds (1980), S. 437; Ewering (1992), S. 39; Habel (1992), S. 88; Schömel (1989), S. 38 und Schuscheng (1987), S. 93

² vgl. Meyer (2007), S. 139

³ vgl. Bartsch (1983), S. 89; Dodds (1980), S. 437; Ewering (1992), S. 39; Habel (1992), Meyer (2007), S. 139, S. 88; Schömel (1989), S. 38 und Schuscheng (1987), S. 93

⁴ vgl. Schömel (1989), S. 38

⁵ vgl. Dodds (1980), S. 437

⁶ vgl. Ewering (1992), S. 39

⁷ vgl. Meyer (2007), S. 140

wechsel“ zu vollziehen.¹ „Charlotte is unable, however, to fill the “emptiness”, that spreads after and beyond the imagined destruction of traditional order with a radically new order; she is ultimately unable to think outside the framework of hierarchical power structures”.²

Obwohl es sich nur um einen ‚Schritt‘ handelt, den die weibliche Hauptfigur in Richtung des nämlichen Ortes macht, sind die Folgen analog sowohl zum „Blaubart“-Märchen als auch zum Schicksal der Gattin Lots nicht nur beträchtlich, sondern auch scheinbar irreversibel. Schuscheng betont rechtmäßiger Weise, dass der Leser in der Schlusspassage des Textes eines „inneren Mordschauplatzes“ ansichtig wird.³ Genauer handelt es sich sogar um zwei, voneinander getrennte Mordschauplätze. Einerseits befinden sich kraft Charlottes Phantasie ihre sieben ehemaligen Partner tot in einem Raum, in gleicher Hinsicht leblos liegt andererseits die Pianistin mit dem Mädchen im Schlafzimmer.⁴

Wenngleich sowohl die Männer als auch die Frauen nicht mehr leben, wirkt ihr Anblick jedoch keinesfalls bedrohlich oder abschreckend. Wie bereits erwähnt, liegen die Geliebten der Protagonistin nicht wie die Opfer ‚Blaubarts‘ in ihrem eigenem Blut, sie scheinen vielmehr, ohne die Spur einer Verletzung aufzuweisen, pietätvoll aufgebahrt zu sein. Darüber hinaus wird das eheliche Schlafgemach ebenso wie Charlottes geheimes Zimmer von der Farbe ‚weiß‘ dominiert. Denn einzig diese Farbe findet bei der Schilderung der beiden Frauen Erwähnung: „Sie zogen ihre Kleider aus und legten sich nebeneinander - zwei schöne Schläferinnen mit weißen Achselspangen und enganliegenden weißen Unterrocken“.⁵

Die räumliche Trennung der Männer und Frauen kommt, nach meinem Erachten, eine nicht zu vernachlässigende Bedeutung zu. Ähnlich wie in „Alles“ die Ehepartner nach dem Tod des Kindes zueinander die größtmögliche Distanz eingenommen haben und jeweils ein „Ende der Welt“ verkörpern,⁶ sind die Geschlechter am Ende Novelle voneinander separiert.⁷

In Anbetracht der Titelgebung könnte man fast darauf verfallen, anzunehmen, dass die Männer in Sodom und die Frauen in Gomorrha zu verorten sind. Denn scheinbar orientiert Bachmann sich hier an einem Tagebucheintrag Prousts, den sie in ihrem Radio-Essay „Die Welt Marcel Prousts - Einblicke in ein Pandämonium“ erwähnt: „Die Frau wird in Gomorra sein und der Mann in Sodom.“⁸ Sie sind also „unversöhnliche Feinde“, die eine große

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 134 ff.

² vgl. Meyer (2007), S. 141

³ vgl. Schuscheng (1987), S. 63

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 134/136

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 136

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 61

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 134 ff.

⁸ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 221

Distanz zueinander haben.¹ „Und sich verwirrte Blicke zuwerfend von fern, werden die beiden Geschlechter sterben, jedes auf seiner Seite“.²

The narrative's title, however, also hints at a way out of the dilemma the text describes through the example of Charlotte. If "nach Gomorrha" is read as "beyond Gomorrah", and if it is understood neither exclusively in spatial nor temporal terms, but also on a more abstract level, "beyond Gomorrah" can be interpreted as a phrase that points towards a time and space in which the signifier "Gomorrah" no longer matters – a time and space in which engagement with traditional, "old" tropes is no longer necessary.³

2.6. „Ein Wildermuth“

2.6.1. Allgemeines

In dem auf „Ein Schritt nach Gomorrha“ sich anschließenden Stück steht erneut eine männliche Hauptfigur im Fokus des Erzählens: Anton Wildermuth. Wie bereits eingangs dieser Arbeit erwähnt, handelt es sich bei diesem männlichen Protagonisten um einen erfahrenen Richter, der, nach meinem Erachten, mindestens fünfundfünfzig, jedoch höchstens fünfundsechzig Jahre alt sein dürfte, da er womöglich in Anspielung auf den Titel der Sammlung zum Zeitpunkt des Geschehens sein dreißigstes Dienstjubiläum begeht. Ebenso wie die anderen Stücke des „Dreißigsten Jahres“, mit Ausnahme von „Jugend in einer österreichischen Stadt“ und „Undine geht“, ist die nun zu untersuchende Erzählung im nachkriegszeitlichen Österreich angesiedelt und zwar, wie schon vorne dargelegt, etwa 1956. Die zeitliche Situierung dieses Stückes kann allerdings lediglich aus scheinbar beiläufig eingestreuten Sätzen über die, offensichtlich an der Tagesordnung stehenden Prozesse politischen Hintergrunds, welche, da sie die nationalsozialistische Vergangenheit des jeweiligen Angeklagten betreffen, vom Text als problematisch ausgewiesen sind, erschlossen werden.

Im Mittelpunkt der Geschichte stehen jedoch nicht derartige Verhandlungen, sondern vielmehr der Prozess gegen einen einfachen Landarbeiter, welcher sich wider Erwarten für den Richter zu einem schicksalhaften entwickelt. In drei optisch klar voneinander abgesetzten Teilen wird aus wechselnder Perspektive der ‚Fall Wildermuth‘ - in doppeltem Wortsinn - reflektiert. Zum einen muss sich Joseph Wildermuth wegen mutmaßlichen Mordes an seinem eigenen Vater⁴ vor einem Gericht, dem ein Oberlandesgerichtsrat gleichen Nachnamens vorsitzt, verantworten. Darüber hinaus ereignet sich im Verlauf des Prozesses gegen diesen ein bemerkenswerter „Vorfall“⁵, der nicht nur das ganze Landesgericht bestürzt, für Tage zum Stadtgespräch wird und in allen Zeitungen zur Schlagzeile

¹ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 221

² vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 221

³ vgl. Meyer (2007), S. 141

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 138

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 138

erstarrt¹, sondern vor allem für Anton Wildermuth einen Wendepunkt in seinem Leben markiert: Jener kommt in seiner Funktion als Richter im ‚Fall Wildermuth‘ vermutlich konkret, mit Sicherheit jedoch in übertragenem Sinn zu Fall²: Während der Verhandlung hebt sich der Mann „mühsam aus seinem Stuhl, stützt sich mit seinen Händen auf und schreit.“³

Einige sagen, er habe geschrien: Wenn es hier noch einmal jemand wagt, die Wahrheit zu sagen...! Andere sagen, er habe geschrien: Schluß mit der Wahrheit, hört auf mit der Wahrheit...! Oder: Hört auf mit der Wahrheit, hört endlich auf mit der Wahrheit...! Diese oder jene Worte habe er dann mehrmals wiederholt in einer fürchterlichen Stille, habe dann seinen Stuhl weggestoßen und sei aus dem Saal gegangen. Andere sagen, er sei zusammengebrochen und habe aus dem Saal getragen werden müssen.⁴

Bachmann arrangiert in dieser Erzählung, nach meinem Erachten, kunstvoll einen Rollentausch zwischen Anton und Joseph Wildermuth. Wenngleich textintern primär der Landarbeiter einen Prozess über sich ergehen lassen muss, mutiert, von der hier benutzten Forschungsliteratur beinahe unbemerkt, erstaunlicherweise der Oberlandesgerichtsrat auf der Metaebene des Stückes zum Angeklagten. Insofern dient die Verhandlung gegen den Vtermörder lediglich als Folie für das im Mittelpunkt des Interesses stehende Fehlverhalten des Richters. Meiner Ansicht nach erinnert die sechste Erzählung des Bandes strukturell an ein Gerichtsverfahren, in dem allerdings nicht mehr nur die Sache des Joseph, sondern vor allem diejenige des Anton Wildermuth thematisiert wird.

So wird der Rezipient weder unmittelbar Zeuge des Verbrechens des Arbeiters noch des Zusammenbruchs des Gesetzeshüters. Beides wird vielmehr aus der Retrospektive multiperspektivisch beleuchtet. Die Erzählhaltung wechselt von der „multiplen, auch im Richter fokalisierten Perspektive zu einer externen Fokalisierung, während das Prozeßgeschehen geschildert wird.“⁵ Entsprechend setzt die Handlung der Geschichte erst nach dem Ausrasten des Richters ein. Ein personal- auktorialer Erzähler, laut Eberhardt eine heterodiegetische Stimme, „die intern (im Richter) fokalisiert“ werden kann⁶, fokussiert in der knappen einleitenden Textpassage die Befindlichkeit Anton Wildermuths, sowohl kurze Zeit nach seinem Schrei beziehungsweise Schreien im Gerichtssaal, als auch wochenlang danach.⁷ Während der auf diese ‚Einleitung‘ folgende, mit „1“ überschriebene Part ebenfalls aus der distanziert-neutralen Position der dritten Person vorrangig den Prozess des Landarbeiters erinnert, konzentriert sich dagegen der mit „2“ bezeichnete Teil auf das Leben des Richters.⁸ Nun hält der Gesetzeshüter, wie Töller treffend formuliert, „Gericht

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 148

² vgl. Schulz (1979), S. 96

³ vgl. Bachmann (2005), S. 148

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 148/149

⁵ vgl. Eberhardt (2002), S. 189

⁶ vgl. Eberhardt (2002), S. 188

⁷ vgl. Albrecht/Göttsche (2005), S. 120

⁸ vgl. Töller (1998), S. 120

über sich selbst“¹ beziehungsweise er legt die Gründe für den Schrei „auf den Richtertisch – des Lebens“². Beginnend mit der Kinderzeit bis zur als real gesetzten Gegenwart nach dem Schrei reflektiert Anton Wildermuth im umfangreichsten, letzten Teil der Erzählung unter weitgehender Beibehaltung der chronologisch richtigen Zeitenfolge, unterbrochen von Einschüben, Reflexionen und Sentenzen, seine bisherige Lebensweise, die offensichtlich ausschließlich unter dem Motto „Ein Wildermuth wählt immer die Wahrheit“ gestanden hat³.

Wenngleich vorgegeben wird, dass das ‚Aus-der Rolle-fallen‘ des Oberlandesgerichtsrats „nichts mit dem Prozeß zu tun hatte, nirgends hingehörte, mit niemand zu tun hatte“⁴ und sich „aus den Elementen“ „kein Sinnzusammenhang“ „vorzeigen ließ“⁵, steht, meiner Meinung nach⁶, dennoch außer Frage, dass neben dem Selbstverständnis auch das Weltbild Anton Wildermuths im Zuge der Verhandlung gegen den Vaternörder gleichen Familiennamens zum einen entscheidend ins Wanken gerät und sich zum anderen vermutlich bleibend wandelt. Obschon der Leser, wie aus dem oben stehenden Zitat ersichtlich wird, über den exakten Wortlaut und das konkrete Gebaren des Richters genauso wie über die Gründe für das Verbrechen und den Tathergang des zu verhandelnden Mordes im Unklaren gelassen wird, lässt sich aus dem Gesagten dennoch mit Sicherheit erschließen, dass sich etwas Folgenschweres in seinem Inneren abgespielt haben muss. So steht zweifelsohne fest, dass sich Anton Wildermuth im Zuge der Verhandlung in vergleichbarem Maße wie der Vater in „Alles“ und Charlotte in „Ein Schritt nach Gomorrha“ verändert.

2.6.2. Belebung und Unruhe

Bereits vor Verhandlungsbeginn ist der Gesundheitszustand des Oberlandesgerichtsrats auf einen bis zu diesem Zeitpunkt nicht überbotenen, negativen Tiefpunkt gesunken: Anton Wildermuth fühlt sich dem Ende seiner psychischen Kräfte nahe. Denn einerseits hat er „die letzten Male schwierige Prozesse mit politischen Hintergründen geleitet“.⁷

Quertreibereien von Männern der Regierung und andere Leute in Machtpositionen hatte er erfahren und Anfragen im Parlament erlebt, er hatte Drohbriefe erhalten aus der politischen Unterwelt, in denen sein baldiger Tod prophezeit wurde, und darüber war er in einen Zustand völliger Erschöpfung geraten.⁸

Andererseits wird sein seelischer Zustand dadurch verschlimmert, dass er den kurzen Urlaub, welcher dem Mordprozess direkt vorausgeht, nicht, wie von ihm beabsichtigt, zur

¹ vgl. Töller (1998), S. 120

² vgl. Müller-Dietz (1999), S. 183

³ vgl. Bachmann (2005), S. 137

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 148

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 138

⁶ anders Töller (1998), S. 121

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 139

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 139/140

persönlichen Entspannung nutzen kann, sondern stattdessen gezwungen ist, wegen eines Todesfalls in seiner Verwandtschaft mehrere „Hin- und Herreisen aufs Land“ unternemen zu müssen. Folglich befindet sich der Richter aufgrund dieser privaten Stresssituation „womöglich in noch schlechterer Verfassung als zuvor“.¹

Trotz seines angeschlagenen Gesundheitszustands blickt der Richter dem Prozess gegen den Landarbeiter dennoch zunächst nicht nur mit neutraler, sondern sogar mit positiver Erwartung entgegen. Konkret zeitigt die Beschäftigung mit diesem Mordfall von Anfang an eine Veränderung der psychischen Befindlichkeit bei dem Oberlandesgerichtsrat.

Primär beeinflusst das Aktenstudium den Mann dezidiert auf positive Weise.² Zum einen ist er richtiggehend „dankbar für diesen Fall, der keine Schwierigkeiten zu bieten schien, dankbar wie für eine Erholungspause“.³ Zudem erinnert den Gesetzeshüter der ‚Fall Wildermuth‘ „an seine ersten selbständig geführten Prozesse in Wien, also an glücklichere Zeiten“, sodass die Befassung mit den Akten eines Tötungsdeliktes(!) makaberer Weise zuerst „belebend“ auf den ausgelaugten Richter wirkt⁴, was wohl bedeutet, dass die Beschäftigung mit den bisherigen Untersuchungsergebnissen dieses Falls den Mann zumindest partiell von seiner psychischen Erstarrung befreien kann, ihm schlichtweg gut bekommt.

Positiv wertet der Oberlandesgerichtsrat, dass es sich bei dem künftig zu verhandelnden Mord, seiner Ansicht nach, um einen „Routinefall“ handelt.⁵ Bei dem zu betrachtenden Verbrechen droht nach Auffassung des Gerichtsrats im Gegensatz zu den des Öfteren vorkommenden politischen Fällen gerade kein „verwickelter monströser Prozess“, vielmehr besticht die Tat des Landarbeiters durch ihre „Klarlinigkeit und Einfachheit“.⁶ Im Unterschied zu den dem kommenden Prozess vorangegangenen Gerichtsverhandlungen meint der Gesetzeshüter hier „keine Tiefenpsychologie“, „keine letzten Erkenntnisse über die dunklen Antriebe zu einem Massenmord und zu einem Kriegsverbrechen“ bemühen zu müssen.⁷

[Es] mußte nicht unter dem heuchlerischen Geschrei der Presse die schmutzige Wäsche einer ganzen Gesellschaftsschicht gewaschen werden, es brauchte nicht höchsten Stellen und Personen des öffentlichen Lebens mit Vorsicht oder Schärfe begegnet zu werden, kein Seiltanz war notwendig, kein politisches Fingerspitzengefühl.⁸

Anders als in den offenkundig häufig anstehenden Prozessen, welche zumindest weitläufig mit der nationalsozialistischen Vergangenheit der österreichischen Bevölkerung und damit auch, wie hier nahegelegt wird, mit dem gegenwärtigen gesellschaftspolitischen Umfeld Wildermuths zusammenhängen, sieht sich der Richter bei diesem Mord nur einem Men-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 140

² vgl. Müller-Dietz (1999), S. 181

³ vgl. Bachmann (2005), S. 139

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 140

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 140

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 140

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 140

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 140

schen und seiner kleinen grausigen Tat gegenüber, weshalb er annimmt, „wieder einfach denken [zu] können und glauben [zu] dürfen an Recht und Wahrheitsfindung, an Urteil und Strafausmaß“.¹ Am meisten Beachtung verdient um des Weiteren Verlaufs der Handlung willen, in Folge des gerade angeführten Gedankengangs, die, wie sich allerdings zeigen wird, fälschliche Annahme des Richters, in diesem Verfahren gebe es „einmal keine Sturzgefahr für ihn“.²

Die positive Gestimmtheit des Oberlandesgerichtsrats seinem nächsten Prozess gegenüber verflüchtigt sich allerdings sehr schnell.³ Offensichtlich ergeht es dem Richter ähnlich dem namenlosen Vater in „Alles“. Ebenso wie bei dem Ich-Erzähler des dritten Stückes des Bandes die Euphorie, mit welcher er der Geburt seines ersten Kindes entgegen fiebert, noch vor der Niederkunft seiner Frau ins Gegenteil umschlägt, weicht die positive Einstellung Wildermuths dem bevorstehenden Ereignis gegenüber abrupt und wendet sich sogar zum Schlechteren: Denn schon „während er die nämlichen Akten studierte, hatte Anton Wildermuth aber dann zusehends Unruhe verspürt“.⁴ Die ‚Belebung‘ des Gesetzeshüters wächst sich also zur ‚Unruhe‘ aus, wodurch die Befassung mit dem Fall für den Mann bereits, bevor die Verhandlungen aufgenommen werden, nicht mehr befreiend, sondern zunehmend belastend wird.

2.6.3. Die Gleichheit des Nachnamens

Die in den Akten beschriebene Tat als solche ist allerdings bemerkenswerterweise nicht der Grund für das wachsende Unbehagen des Oberlandesgerichtsrats, denn, wie schon erwähnt, wird im Text explizit hervorgehoben, dass die Beschäftigung mit dem Kapitalverbrechen Joseph Wildermuths auf den Richter dezidiert positiven Einfluss ausüben kann. Den erfahrenen Oberlandesgerichtsrat bringt vielmehr „einfach“ der Umstand, „weil er seinen Namen immer wieder lesen mußte als den eines Fremden“⁵, aus der Fassung.⁶

Die Gleichheit der Nachnamen stört den Mann, meiner Ansicht nach, in einem von der Norm abweichenden Ausmaß. Zunächst sollen erneut die sogenannten Frankfurter Vorlesungen Ingeborg Bachmanns zur Klärung dieser für die Analyse des Textes entscheidenden Auffälligkeit herangezogen werden, da sie sich, nach meinem Erachten, in diesem Zusammenhang als ebenso gewinnbringend wie schon vorher im Rahmen dieser Untersuchung erweisen werden.

Im vierten von insgesamt fünf Vorträgen spricht die Schriftstellerin ausführlich über ‚Namen‘. Beachtenswerterweise reflektiert die Autorin explizit, dass der Name literarischer Figuren, aus ihrer Perspektive, von kaum zu überschätzender Bedeutung sei, da ihm so-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 140

² vgl. Bachmann (2005), S. 140

³ vgl. Müller-Dietz (1999), S. 181

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 140

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 140/141

⁶ vgl. Müller-Dietz (1999), S. 181

wohl der Schriftsteller als auch der Rezipient außerordentliche Aufmerksamkeit angedeihen lassen würde.¹ Denn schließlich gibt es gemäß der Schriftstellerin generell „nichts Mysteriöseres als das Leuchten von Namen“.² Allerdings räumt Bachmann ein, dass einem Autor, also auch ihr selbst, „nur beizeiten“ gelinge, dass der Name einer erdachten, fiktiven Person „solche Strahlkraft“ entwickelt, „daß er sich frei macht und verselbständigt; der Name allein genügt, um in der Welt zu sein“.³ In solch einem Fall ist „der Umgang mit ihnen in Gesprächen oder in Gedanken“ „uns so selbstverständlich, so geheimer, daß wir nicht ein einziges Mal fragen, warum ihre Namen in der Welt sind, als wäre jemand mit ihnen besser getauft als wir mit unseren Namen, als hätte da eine Taufe stattgefunden, bei [der] zwar kein Weihwasser hat herhalten müssen und von der kein Schriftzug in einem Register spricht - als hätte da eine Namensgebung stattgefunden, die endgültiger und von einem Vorzug ist, an dem kein Lebender teilhat. Diese Namen sind eingebrannt in erdachte Wesen und vertreten sie zugleich, sie sind dauerhaft und so mit diesen Wesen verbunden, daß, wenn wir sie ausborgen und Kinder so nennen, diese zeitlebens mit der Anspielung herumgehen oder wie in einem Kostüm: der Name bleibt stärker an die erschaffene Gestalt gebunden als an den Lebenden. Weil der Dichtung in Glücksfällen Namen gelungen sind und die Taufe möglich war, ist für die Schriftsteller das Namensproblem und die Namensfrage etwas sehr Bewegendes, und zwar nicht nur in Bezug auf Gestalten, sondern auch auf Orte, auf Straßen, die auf dieser außerordentlichen Landkarte eingetragen werden müssen, in diesen Atlas, den nur die Literatur sichtbar macht“.⁴

Wenngleich die Rezipienten „noch immer so gewohnt sind“, „Figuren an ihren Namen zu erkennen“, dass sie meinen, „jedermal mit dem Namen schon die Figur zu haben“ und der Leser darüber hinaus im Allgemeinen dazu neigt, sich an die Namen literarischer Figuren zu „klammern“⁵, so ist in der neuen Literatur, „was Namen anbelangt, nun einiges geschehen, das nachdenklich macht, eine bewusste Schwächung der Namen und eine Unfähigkeit, Namen zu geben, obwohl es weiterhin Namen gibt und manchmal noch starke Namen“.⁶ Weiter führt Bachmann aus, dass es in der modernen Literatur beides, die „Behauptung von Namen“ und das „Verkümmern von Namen“, gebe.⁷ Sie stellt fest, dass es für den Schriftsteller „heute nicht so leicht“ sei, „etwas zu benennen, Namen zu geben“.⁸ Denn das „Vertrauen“ des Literaturschaffenden „in die naive Namensgebung“ ist „erschüttert“, sodass „hier tatsächlich eine Schwierigkeit liegt, daß es auch den anderen Autoren, die fortfahren naiv zu benennen, nur selten gelingt, uns einen Namen zu übergeben, eine Gestalt mit einem Namen, der mehr ist als eine Erkennungsmarke - einen, der uns so überzeugt, daß wir ihn annehmen, fraglos, den wir uns merken, uns wiederholen und mit dem wir anfangen, Umgang zu haben“.⁹

¹ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 312/313

² vgl. Bachmann, Kritische Schriften, S. 312

³ vgl. Bachmann, Kritische Schriften, S. 312

⁴ vgl. Bachmann, Kritische Schriften, S. 312/313

⁵ vgl. Bachmann, Kritische Schriften, S. 307

⁶ vgl. Bachmann, Kritische Schriften, S. 316

⁷ vgl. Bachmann, Kritische Schriften, S. 316

⁸ vgl. Bachmann, Kritische Schriften, S. 317

⁹ vgl. Bachmann, Kritische Schriften, S. 317

Ihr selbst sei „zum erstenmal bei der Lektüre von Prousts ‚Auf der Suche nach der verlorenen Zeit‘“ der „Gedanke an Namen“ „gekommen“¹ Kein anderes Buch könne, laut der Dichterin, besser „auf die Handhabung von Namen, auf ihr Funktionieren, ihre Dichte oder Durchlässigkeit“ aufmerksam machen.²

Ja, selbst der Grund für die Strahlkraft von Namen oder für die Totgeburt von Namen wird einem offenbar, wenn man jedem einzelnen Namen Prousts auf der Spur bleibt. Denn er hat ja nicht nur einen Friedhof voll von berühmten Namen hinterlassen, sondern Namen und Namenserebnis in seinem Roman mit zum Thema gemacht. Er hat über Namen gesagt, was sich nur irgend sagen läßt, und er hat nach zwei Seiten gewirkt: hat die Namen inthronisiert, sie in ein magisches Licht getaucht, dann zerstört und verwischt; er hat sie mit Bedeutung erfüllt, aufgeladen und hat zugleich ihre Leere bewiesen, sie als leere Hülsen weggeworfen, als Anmaßung eines Eigentums gebrandmarkt.³

Aus dem oben Zitierten kann, meiner Ansicht nach, zum einen ohne Zweifel gefolgert werden, dass die Autorin des „Dreißigsten Jahres“ ihre Figuren keinesfalls „naiv“ benennt⁴, sondern im Gegenteil aufgrund ihres Reflexionsvermögens, welches sie (mindestens) in der gerade auszugsweise wiedergegebenen Vorlesung beweist, die Namen ihrer literarischen Figuren - im Bewusstsein von deren enormer Wichtigkeit - mit Bedacht und Sorgfalt ausgewählt hat. Obschon sie anscheinend willens war, dem Protagonisten der sechsten Erzählung der Sammlung einen Namen zu geben - Schulz betont zu Recht den Umstand, dass der Richter im Unterschied zu den „bisherigen männlichen Hauptfiguren“ einen „vollständigen Namen“ besitzt⁵ -, „schwächt“ sie diesen vor allem in der gerade zu analysierenden Erzählung gleichzeitig absichtlich, indem sie nicht nur, wie Ahn-Lee fälschlich feststellt, zwei, sondern genau genommen mehr als sechs Figuren aus „Ein Wildermuth“ mit dem gleichen Nachnamen versieht.⁶ Wenngleich freilich nur der Richter und der Angeklagte tatsächlich miteinander konfrontiert sind, werden doch auch die jeweiligen Väter der beiden, die Ehefrau des Gesetzeshüters und außerdem diesem unbekanntem Wildermuths erwähnt.

Darüber hinaus kann vor allem der letzte Part des oben stehenden Textfragments der nämlichen Frankfurter Vorlesung, nach meinem Erachten, direkt auf das speziell zu nennende Verhältnis des Oberlandesgerichtsrates zu seinem Familiennamen übertragen werden. Denn was Bachmann vorne über den Proustschen Roman bemerkt, gilt, meiner Meinung nach, ebenso für das vorliegende Stück ihres Sammelbandes: In „Ein Wildermuth“ thematisiert die Autorin „Namen und Namenserebnis“⁷, gleichen doch die Erfahrungen des Richters im Zusammenhang mit seinem Nachnamen den Reflexionen Bachmanns über Prousts´ Handhabung von Namen im Wesentlichen. So empfindet der Mann seinen Nach-

¹ vgl. Bachmann, Kritische Schriften, S. 328

² vgl. Bachmann, Kritische Schriften, S. 328

³ vgl. Bachmann, Kritische Schriften, S. 328

⁴ vgl. Bachmann, Kritische Schriften, S. 317

⁵ vgl. Schulz (1979), S. 83

⁶ anders Ahn-Lee (1991), S. 83

⁷ vgl. Bachmann, Kritische Schriften, S. 328

namen, zunächst als mit „Bedeutung erfüllt“ und in ein besonderes, „magisches Licht getaucht“¹, worauf allerdings erst im nächsten Gliederungspunkt genauer eingegangen werden soll. Im Laufe der Verhandlung gegen den Vatermörder muss er sich jedoch im Zuge des Zusammentreffens mit seinem Namensvetter von dieser Haltung schmerzhaft und vermutlich endgültig verabschieden: Sein von ihm „intronisierter“ Name erscheint ihm in einem ersten Schritt „verwischt“ und muss deshalb später als „leere Hülse weggeworfen“ werden, da seine „Anmaßung eines Eigentums gebrandmarkt“ werden muss.²

Bemerkenswerterweise bereitet dem Oberlandesgerichtsrat die Tatsache, dass auch noch andere Menschen den gleichen Familienamen haben wie er, nicht erstmalig bei dem Aktenstudium des Falls ‚Wildermuth‘ massive Probleme.

Er erinnerte sich daran, wie er einmal, als er noch in Graz studiert hatte, öfter in ein Haus eingeladen war, das unter den Namensschildern mit den Klingeln neben dem Tor, ein Schild getragen hatte mit dem Namen Wildermuth. Dieses Schild hatte ihn ähnlich beunruhigt. Immer wenn er an der Wohnungstür jener unbekanntes Wildermuths vorbeigegangen war, hatte er den Schritt verhalten, versucht, den Geruch aus dieser Wohnung zu riechen - einmal war es ein seifiger, dampfiger Geruch, ein andermal ein Krautgeruch gewesen. Diese beiden Gerüche stiegen ihm plötzlich wieder in die Nase, und er sah sich stillstehen in dem totenstillen Haus und mit einem Brechreiz kämpfen.³

Ogleich der Richter diese Namensvettern gar nicht kennt, sie ja nicht einmal sieht und sie mit nichts anderem als mit zwei Gerüchen und, später im Text erwähnt, mit etwaiger Musik in Verbindung bringen kann, reagiert er auffällig negativ. Da die der Wohnstätte entweichenden ‚Gerüche‘ gemeinhin keineswegs als ekelregend eingestuft werden - es duftet zum einen nach Essen und zum anderen im weiteren Sinn nach Reinigung -, muss es also vorrangig der Anblick des ‚Türschildes‘ eines Namensvetters, im Grunde wohl das Wissen um die Existenz weiterer Wildermuths, sein, das den Oberlandesgerichtsrat in jüngeren Jahren derart in Aufregung versetzt, dass sein Körper aufs deutlichste seine Abneigung gegen den optischen, in Kombination mit dem olfaktorischen Reiz signalisiert: Nicht wie zu vermuten sein Magen, sondern Bereiche seines Gehirns rebellieren gegen die Sinneswahrnehmung, sodass sie den ‚Brechreiz‘ auslösen. Erwähnenswerterweise bilden im Gegensatz zu Charlotte aus ‚Ein Schritt nach Gomorra‘ der vorangehenden Analyse bei dem Richter, zumindest zu diesem Zeitpunkt, Körper und Geist eine Einheit und interagieren miteinander, möchte doch sein Körper lediglich ausführen, was sein Geist empfindet: Das anscheinend sehr ausgeprägte Gefühl der Rebellion äußert sich als körperlicher Reflex.

Beim Studium der Akten ‚Wildermuth‘ zeitigt wiederum lediglich der Umstand, dass er seinen eigenen Namen in den Akten lesen muss, bei dem Oberlandesgerichtsrat eine negative psychosomatische Reaktion. Und das obschon die ‚Vorkommnisse, die in den Akten

¹ vgl. Bachmann, Kritische Schriften, S. 328

² vgl. Bachmann, Kritische Schriften, S. 328

³ vgl. Bachmann (2005), S. 141

geschrieben waren“ ihn „sonst nie derart bewegt hatten“¹ und es „ihm selbstverständlich“ war, dass Namen mit einem Mord, einem zertrümmerten Auto, einer Unterschlagung, einem Ehebruch verbunden wurden und „daß Vorfälle sich mit jenen Namen zusammentaten, an denen man Angeklagten und Zeugen erkennen konnte“.² Auch die Gewissheit, in keiner Weise mit dem vermeintlichen Vatermörder verwandt zu sein - „selbst ein entfernter Zusammenhang war ausgeschlossen, seine Familie stammte aus Kärnten, der Angeklagte aber war alemannischer Herkunft“³ - kann erstaunlicherweise nicht zur Abmilderung der negativen Reaktion des Richters beitragen beziehungsweise diese ganz verhindern.

Während die ‚Wildermuths‘ aus Graz für den Richter normalerweise völlig neutral wahrzunehmen gewesen wären - schließlich sieht er sie noch nicht einmal, ist mit ihnen überhaupt nicht bekannt und kann sie folglich aus diesem Grund dezidiert mit nichts anderem in Verbindung bringen als mit zwei verschiedenen Gerüchen beziehungsweise mit Radiomusik im Treppenhaus -, muss folglich eine tatsächlich negative Konnotation des Namens ‚Wildermuth‘ die Reaktion des Oberlandesgerichtsrats im Vergleich zu derjenigen in dem Grazer Mietshaus steigern.

Im Zuge der Lektüre der Untersuchungsprotokolle beim „wieder und wieder“ Lesen seines Nachnamens wächst nämlich auch das Unbehagen Anton Wildermuths.⁴ Denn hier muss er „seinen Namen“ in Zusammenhang mit „Gegenständen“ - „Holzhacke vom Typ soundso, Wettermantel Marke soundso“ - gebracht sehen und glaubt „seinen Namen“ „in einem üblen Märchen verknüpft mit Vorkommnissen, ebenso sinnlos, wie er schon einmal mit einem Krautgeruch verknüpft war, mit einem Dampfgeruch oder einer plötzlich ins Stiegenhaus ausbrechenden Radiomusik“.⁵ Folglich vergrößert sich seine ohnehin negative Gestimmtheit gegenüber Menschen mit demselben Familiennamen, meiner Meinung nach, zum einen durch die ihm verständlicherweise unangenehme Verbindung des Namens ‚Wildermuth‘ mit „einer blutigen Hacke, einem abgeschnittenen Brotlaib und einem Wettermantel, einem abgerissenen Knopf vor allem“⁶. Zum anderen forciert natürlich auch der Umstand, der im Text allerdings nicht explizit reflektiert wird, dass ausgerechnet ein Mann, welcher mit dem Gesetz in Konflikt geraten ist, das Anton Wildermuth in seiner Funktion als Richter verkörpert, den gleichen Familiennamen trägt wie er selbst, die negative Gestimmtheit des Gesetzesvertreters. Hinzu kommt außerdem, dass der Namensvetter keineswegs ein Kavaliersdelikt, sondern ein Kapitalverbrechen begangen hat; und zwar Mord, noch dazu am eigenen Vater, welcher zum Beispiel in Schillers „Räubern“ neben dem Brudermord nicht lediglich als Vergehen gegen das Gesetz, sondern vielmehr als schlimmste, unverzeihliche Sünde ausgewiesen wird.⁷

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 141

² vgl. Bachmann (2005), S. 141/142

³ vgl. Bachmann (2005), S. 139

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 141

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 141

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 141

⁷ vgl. Schiller (1992), S. 127

Im Vergleich zu der Stimmungslage des Oberlandesgerichtsrats in dem Grazer Mietshaus muss diejenige in Bezug auf den Fall ‚Wildermuth‘ aus den gerade angeführten Gründen zwangsläufig negativer ausfallen. Insofern verwundert es auch nicht, dass der Richter „als der Prozess begann und er den Angeklagten erblickte, immer wieder anblicken musste“, „ein noch viel beklemmenderes Gefühl in ihm als während der Vorstudien, ein Gefühl, gemischt aus unwillkürlicher Scham und Revolte“ entsteht.¹ Denn in Anbetracht der gerade ausgeführten Disposition des Richters muss die Begegnung mit dem Angeklagten gleichen Nachnamens auf den Oberlandesgerichtsrat einen stärkeren negativen Eindruck machen als die theoretische Kontaktaufnahme mit Joseph Wildermuth im Zuge des Aktenstudiums.²

2.6.4. Anton Wildermuth zwischen Identifikation und Abgrenzung

2.6.4.1. Der Verlust der Distanz

Um dem Anspruch absoluter Objektivität genügen zu können, sollte ein Richter, mindestens für die Dauer der nämlichen Verhandlung, in der Lage sein, seine Emotionen - sowohl positive als auch negative - weitgehend, vor allem gegenüber dem Angeklagten wenn nicht auszuschalten, so doch wenigstens zu unterdrücken. Der Oberlandesgerichtsrat kann dieser Maxime allerdings, anscheinend im Gegensatz zu sämtlichen vorangehenden Prozessen, in dem Fall ‚Wildermuth‘ von Anfang an nicht gerecht werden.

Die Ruhe und die kühle Gleichmütigkeit, die ihm nachgerühmt wurden, mußte er diesmal heucheln. Einmal wußte er, nach dem Verlauf einer Stunde, nicht, was er gefragt hatte, was ihm geantwortet worden war. Am zweiten Tag, als der Prozeß nach den langweiligen Präliminarien in ein lebhafteres Stadium hätte kommen sollen, blieb er so leblos wie zuvor. Die Zeugen antworteten, als wären ihre Rollen geprobt, nirgends war Unsicherheit, Undeutlichkeit. Der Angeklagte wirkte ruhig, linksch und stumpf – ein Bild der Aufrichtigkeit, das niemand zu schaffen machte. Nur der Richter argwöhnte, blätterte zu oft in den Papieren, legte die Hände ineinander, auseinander, hob die Hände zu oft, legte sie wieder hin, öffnete die Finger, schloß sie, umgriff mit einer zittrigen Hand die Tischkante, als suchte er Halt.³

Obwohl der mutmaßliche Täter sich vollkommen ruhig und damit unauffällig verhält, und die Verhandlung außerdem eher einschläfernd als aufregend ist, verliert der erfahrene Richter während des Prozesses zunehmend die für ihn typische Ausgeglichenheit und Selbstbeherrschung. Denn seine ‚Ruhe und kühle Gleichmütigkeit‘, das heißt die ihm vom Text zugesprochene Professionalität, mit der Anton Wildermuth normalerweise jegliche Verhandlung leitet und am Ende urteilt, geht ihm ‚diesmal‘ offenkundig Stück um Stück verloren, bis seine emotionale Aufgewühltheit schließlich in Form des Aufschreis allen Prozessbeteiligten offenkundig wird.

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 142

² vgl. Müller-Dietz (1999), S. 181

³ vgl. Bachmann (2005), S. 142

Meiner Meinung nach weicht allerdings bereits vor Verhandlungsbeginn die für seinen Berufsstand als Gerichtsvorsitzender unabdingbare rationale Distanziertheit zugunsten einer unangebrachten emotionalen Involviertheit. Das Gefühl gewinnt bei dem Oberlandesgerichtsrat gegenüber dem Verstand die Oberhand. Denn, wie schon vorne dargelegt, verspürt er bereits im Zuge des Aktenstudiums zunächst Freude, wenig später dann „zusehends Unruhe“¹, welche sich schlechterdings bei Prozessbeginn zu einem noch viel beklemmenderem Gefühl, „gemischt aus unwillkürlicher Scham und Revolte“ entwickelt.² Insofern kann legitimerweise gefolgert werden, dass es dem Mann an der notwendigen Distanz in Bezug auf den Angeklagten mangelt. Nach meinem Erachten ergeht es dem Richter hier offensichtlich umgekehrt wie dem namenlosen Vater aus „Alles“. Während der Ich-Erzähler der dritten Erzählung zu seinem Sohn zu dessen Lebzeiten kein angemessenes, emotionales Verhältnis aufbauen kann und seinen Sprößling endlich „wie ein Forscher einen Fall“³ betrachtet, also wissenschaftlich objektiv und damit völlig beziehungslos, gelingt es dem Richter bei dieser Verhandlung gerade nicht, den zu Verurteilenden neutral-distanziert und das Geschehene nüchtern ‚als Fall‘ zu sehen. Joseph Wildermuth hebt sich insofern vermutlich von sämtlichen Angeklagten, über welche der Oberlandesgerichtsrat zu urteilen hatte, ab, denn er erscheint dem Gesetzeshüter zunehmend als Mensch - und zwar gemäß dem Titel des Stückes fatalerweise als ‚ein Wildermuth‘, worauf später noch genauer eingegangen werden wird - , mit welchem er deshalb zwangsläufig gedanklich in eine ungebührliche, weil subjektiv- emotional gefärbte Beziehung tritt.

Der Verlust der richterlichen Distanziertheit wird deshalb, nach meinem Erachten, auch von einer Einbuße an Überlegenheit gegenüber dem mutmaßlichen Täter begleitet. Infolgedessen weicht spätestens zu Prozessbeginn, wahrscheinlich aber schon, als er die nämlichen Akten studiert, das Verhältnis des Richters zu dem Angeklagten von der postulierten Norm ab. Bemerkenswerterweise ohne jegliches aktive Zutun des vermeintlichen Mörders kann der Gesetzeshüter nicht umhin, seine dem Angeklagten gegenüber dominierende Position wenn nicht aufzugeben, so doch zumindest, von ihm selbst vielleicht unbemerkt, in Frage zu stellen.

Meiner Ansicht nach fällt der Richter insofern spätestens beim Anlaufen der Verhandlung aus seiner Rolle; der Schrei gegen Ende des Prozesses markiert lediglich das Ende dieser Entwicklung - der Richter hat die ihm zustehende Spitzenposition in der Hierarchie des Gerichts durch sein despektierliches Verhalten preisgegeben - und trägt somit jedoch nur nach außen, was sich in Wahrheit bereits weitaus früher im Inneren des Mannes beginnt zu vollziehen. Wenngleich der Oberlandesgerichtsrat weder bewusst noch freiwillig die ihm gebührende Stellung aufgibt, untergräbt dennoch seine emotionale Betroffenheit das als ideal einzufordernde, distanzierte Verhältnis zwischen Richter und Angeklagtem, das klar auf Unter- beziehungsweise Überordnung basiert.

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 140

² vgl. Bachmann (2005), S. 142

³ vgl. Bachmann (2005), S. 72

Weil der Gesetzeshüter, meiner Meinung nach, nicht mehr das seiner richterlichen Position entsprechende Verhältnis zu Joseph Wildermuth wahren kann, offensichtlich aber auch in kein angemessenes anderes treten kann, fängt er an, sowohl in konkretem als auch im übertragenen Sinn, den Halt zu verlieren: Er büßt neben seiner inneren Ruhe auch seine Konzentrationsfähigkeit ein. In ähnlicher Weise wie bei Charlotte aus „Ein Schritt nach Gomorrha“ lässt sich die psychische Gestimmtheit des Richters an seiner Körpersprache ablesen; einerseits kann der Mann seine Hände nicht ruhen lassen, er beginnt zudem zu zittern und greift außerdem suchend nach einer Stütze, da er anscheinend das Gefühl hat, zu taumeln, obwohl er zu diesem Augenblick sogar sitzt.¹

2.6.4.2. Empathie für den Mörder

Obschon, wie bereits betont, Gefühle im Allgemeinen für einen Vertreter des Gesetzes während der Ausübung seiner Amtsfunktion zum einen unangebracht und zum anderen hinderlich sind, handelt es sich allerdings bei den Emotionen, welche der Oberlandesgerichtsrat dem Angeklagten entgegen bringt, nicht nur um unpassende, sondern für den Rezipienten zunächst auch um mitunter befremdliche: Einerseits verstört die Begegnung mit seinem Namensvetter den Mann, andererseits macht sich in seinem Inneren bei der Aufnahme der Verhandlung merkwürdigerweise auch ‚Scham‘ und ‚Revolte‘ breit.

Neben der Gleichheit der Namen, die vom Text explizit als Grund für die wachsende Beunruhigung des Oberlandesgerichtsrats ausgewiesen wird², ist, meiner Ansicht nach, zwischen dem Gesetzeshüter und dem zu Verurteilenden eine Art von seelischer Verbundenheit feststellbar, wobei diese lediglich für den Älteren verbürgt ist. Denn während die Zuschauer des Prozesses und die daran aktiv Beteiligten den mutmaßlichen Täter als ein „Bild der Aufrichtigkeit“ wahrnehmen, „argwöhnte“ der Richter auffälligerweise.³

Es war vor der Mittagspause am dritten Tag, da geschah es, und die Hände des Richters kamen zur Ruhe. Mit einer kleinen bescheidenen Geste erhob sich der Angeklagte und sagte: „Aber die Wahrheit ist es nicht.“ Und er fügte noch, in der größeren Stille, leiser hinzu: „Weil es eigentlich ganz anders war. Alles war doch ganz anders.“⁴

Obwohl der Vaternörder ‚ruhig, stumpf und linkisch‘ wirkt und die Verhandlung, wie bereits erwähnt, ausgesprochen leblos, gar langweilig ist, wird der Richter zunehmend unruhig.⁵ Nach meinem Erachten nicht nur, da ihn die Gegenwart des Namensvetters generell stört und er reflektiert, dass er Schwierigkeiten hat, sich dem Angeklagten gegenüber nicht wie gewöhnlich, seiner Stellung entsprechend zu verhalten, sondern auch weil der Gesetzeshüter offensichtlich als einziger im Saal ein außerordentliches Maß an Empathie ge-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 142

² vgl. Bachmann (2005), S. 140/141

³ vgl. Bachmann (2005), S. 142

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 142

⁵ vgl. Pilipp (2001), S. 101

genüber dem Mörder besitzt, sodass sich die nicht ersichtliche, innere Aufgewühltheit des Angeklagten auf den Richter übertragen kann. Wenngleich der zu Verurteilende äußerlich einen völlig unauffällig, ruhigen Anblick bietet¹, erspürt der Gerichtsvorsitzende offenkundig, dass es im Inneren des zu Verurteilenden ganz anders aussieht. Meiner Meinung nach suggeriert der Text, dass der Richter im Kontrast zu dem Eindruck, den der Täter macht, mit einer kaum vorhersehbaren Wendung des Prozesses rechnet. Denn scheinbar wartet der Gerichtsvorsitzende darauf, dass sich der mutmaßliche Mörder, entgegen dem Bild, das er abgibt, in irgendeiner Weise erklären wird. Ähnlich dem Annäherungsvermögen des namenlosen Vaters aus „Alles“, welcher seinem ungeborenen Sohn bis in den Mutterleib hinein entgegen gehen kann², besteht zwischen den beiden Männern - über die Namensgleichheit hinaus - eine intensive geistig-emotionale Verbindung. Denn der Ältere ist offenbar, zumindest einmalig, in der Lage, in den Jüngeren hineinzusehen beziehungsweise sich in ihn einzufühlen. Dementsprechend attestiert Pilipp eine „Geistesverwandtschaft“ zwischen Anton und Joseph Wildermuth, die der Richter „intuitiv“ erkenne.³ Einschränkung muss, meiner Ansicht nach, allerdings angemerkt werden, dass lediglich das Einfühlungsvermögen des Älteren im Text nachweisbar ist, über dasjenige des Jüngeren jedoch nichts ausgesagt wird. Folglich kann nur als gesichert gelten, dass lediglich der Gerichtsvorsitzende einen gewissen Zugang zum Innenleben des Angeklagten hat. Da der Richter zu dem zu Verurteilenden eine intensive emotionale Verbindung zu haben scheint, stößt der Landarbeiter durch seine bloße Existenz, vergleichbar Mara bei Charlotte in „Ein Schritt nach Gommorha“, bei dem Gerichtsvorsitzenden einen Bewusstwerdungsprozess an, weshalb der Vaternörder für Anton Wildermuth ebenso wie das Mädchen für die Pianistin zur „Projektions-“ oder „Doppelgängergestalt“⁴ beziehungsweise zu einer „grotesken Spiegelfigur“⁵ oder einem „Zerrbild“⁶ des Richters wird. So „begegnet Wildermuth“, wie Duser anmerkt, in dem gleichnamigen Vaternörder „dem von ihm verkannten Fremden in sich selbst“⁷, er wird mit „a repressed part“ in seiner Psyche konfrontiert⁸, sodass insofern folglich auch Ahn-Lee zuzustimmen ist, welche bezüglich dem Gerichtsvorsitzenden und dem zu Verurteilenden konstatiert, dass diese beiden „Individuen“ in „einer oppositionellen Konstellation stehen“.⁹ Außerdem ist, nach meinem Erachten, auch Eberhardt zuzustimmen, welcher herausstellt, dass der Oberlandesgerichtsrat, seine Ruhe und Fassung nach der Wortmeldung des Landarbeiters zu Gunsten der Wahrheit deshalb zurückerlangt, da Anton Wildermuth Junior mit der „Wahrheitsforderung des Angeklagten“ „einverstanden“ ist.¹⁰

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 142

² vgl. Bachmann (2005), S. 61

³ vgl. Pilipp (2001), S. 101

⁴ vgl. Bartsch (1983), S. 89

⁵ vgl. Götsche (1987), S. 175

⁶ vgl. Stöll (1991), S. 169

⁷ vgl. Duser (1994), S. 178

⁸ vgl. Achberger (1995), S. 76

⁹ vgl. Ahn-Lee (1991), S. 83

¹⁰ vgl. Eberhardt (2002), S. 190

Abgesehen von wachsender Unruhe empfindet der Richter außerdem Scham und Rebellion, wobei die letztgenannten beiden Emotionen einander dergestalt zu bedingen scheinen, dass die ‚Rebellion‘ aus der ‚Scham‘ erwächst. So verspürt der Gesetzeshüter, meiner Ansicht nach, nicht wie Pilipp annimmt, Scham und Reue während der Verhandlung, weil er ahnt, dass der Angeklagte die „Kehrseite seiner eigenen Persönlichkeit“ sei und aus diesem Grund eine „Wahrheit“ verkörpere, „die die symbolische Ordnung seiner Väter der Lächerlichkeit preisgibt“¹, sondern vielmehr fühlt er auf der einen Seite Scham anstelle des Angeklagten für dessen gesetzeswidriges Handeln. Gleichzeitig versucht er jedoch auf der anderen Seite dieses Gefühl zu unterdrücken, indem er sich gegen diese Form der Anteilnahme wehrt. Folglich widerstreiten in seinem Inneren zwei einander feindliche, weil entgegengesetzte Emotionen. Denn die Gefühlslage des Mannes schwankt zwischen Identifikation mit dem Angeklagten, die er offensichtlich nicht zu hindern vermag, und Abgrenzung, welche er gern erreichen möchte, um einerseits seiner Rolle und Funktion als Richter gerecht werden zu können und andererseits nicht unnötigerweise für das Tun seines Namensvetters peinlich berührt sein zu müssen.

Da der Gesetzeshüter nicht wie für ihn ‚typisch‘ in der Lage ist, die mit seiner Amtswürde zu korrelierende rationale Nüchternheit in diesem Prozess an den Tag zu legen, sondern stattdessen, wie schon mehrfach herausgestellt, mit Emotionen beteiligt ist, kann ihm der Fall ‚Wildermuth‘ im wahrsten Sinne des Wortes nahe gehen und ihn deshalb persönlich wie privat treffen. Insofern erlangt der Richter, meiner Meinung nach, aufgrund des Mangels an professioneller Distanziertheit zu seinem Angeklagten eine ungewöhnliche Intimität mit diesem, welche ihm jedoch unangenehm zu sein scheint, schließlich bewertet er zum einen das Gefühl, das er während der Aktenlektüre entwickelt als „Unruhe“ und zum anderen reflektiert er, dass sich in Folge der Konfrontation mit dem zu Verurteilenden dies zu einer Beklemmung steigert.²

2.6.5. Ein Wildermuth

Wenngleich zumindest für den Richter eine gewisse Art von Verbundenheit zu dem zu Verurteilenden konstatiert werden kann, wird textintern dennoch in erster Linie die Gleichheit des Namens dafür verantwortlich gemacht, eine Beziehung, die allerdings nur aus der Perspektive des Oberlandesgerichtsrats reflektiert wird, zwischen Richter und Angeklagtem zu stiften.³

Hervorzuheben ist allerdings, dass der Gesetzeshüter und der Vatemörder gar nicht exakt den gleichen Namen tragen, tatsächlich verfügen sie nämlich nur über den gleichen Nachnamen. Während der Richter mit erstem Namen Anton heißt, wird der Angeklagte dagegen Joseph gerufen.

¹ vgl. Pilipp (2001), S. 101

² vgl. Bachmann (2005), S. 140/142

³ vgl. Bachmann (2005), S. 140/141

Dass ihre Vornamen nicht identisch sind, scheint für den Richter jedoch völlig unerheblich zu sein. Meiner Ansicht nach verliert er kein Wort über die Unterschiedlichkeit der beiden Rufnamen, weil für ihn selbst lediglich der Familienname relevant ist. Denn offensichtlich definiert sich der Mann vornehmlich über seinen Nachnamen. Wie im vorangehenden Gliederungspunkt dargelegt hat der Richter zu dem Namen ‚Wildermuth‘ ein besonderes Verhältnis, was zweifelsohne an seinen psychosomatisch zu nennenden Reaktionen auf das Wissen um etwaige Namensvetter abzulesen ist.¹

Direkt verantwortlich für seine eigenartig überzogene Abwehrhaltung gegenüber jeglichen Namensvettern und seine damit verbundenen negativen Empfindungen ist mit Sicherheit das „alliterative Motto“², welches dem Gesetzeshüter zum Leitspruch geworden ist: „Ein Wildermuth wählt immer die Wahrheit“.³

Nicht nur innerhalb des Syntagmas, sondern natürlich gleichzeitig auch für dessen Schöpfer beziehungsweise Fürsprecher, Anton Wildermuth Junior und Senior, stellt der Name ‚Wildermuth‘ mehr als einen Familiennamen dar. Zum einen ist er mit Bedeutung aufgeladen, ist in positiver Weise semantisiert und damit „intronisiert“⁴, wenn nicht sogar sakralisiert worden; wird doch der Name nicht nur mit einem positiven, sondern noch dazu mit einem Wert, in dem Gott „konkret erfahrbar“ für den Menschen wird⁵, korreliert. Gleichzeitig hat sich der Nachname aufgrund der Wortwahl und Formulierung des Mottos zum anderen zu einer Art „Gattungs-“ oder Ordnungsnamen beziehungsweise „Oberbegriff“ entwickelt⁶. Denn beachtenswerterweise handelt es sich bei dem Wahlspruch des Richters beziehungsweise Lehrers, nach meinem Erachten, um einen in zweifacher Weise allgemeingültigen Satz, trifft er doch einerseits theoretisch auf jeden, der diesen Namen trägt - das ist jeglicher(!) männliche Wildermuth - und andererseits ‚immer‘ zu. Dementsprechend schmiedet das Lebensmotto, wahrscheinlich eher unbeabsichtigt von dessen ‚Erfinder‘, ein unsichtbares Band um alle Männer mit Namen ‚Wildermuth‘: Diesem Satz zu Folge haben sie alle lediglich wegen ihres Familiennamens eine besondere Affinität zur Wahrheit. Diese Allgemeingültigkeit des Spruchs läuft jedoch, meiner Meinung nach, der Bedeutungsaufladung des Namens ‚Wildermuth‘ zuwider. Denn durch die Verbindung dieses Familiennamens mit ‚Wahrheit‘ wird der Name in positiver Weise semantisiert und damit der Namensinhaber zu einem ausgezeichneten, besonderen Menschen, der sich von der Masse abhebt, stilisiert. Ihm wird eine Eigenschaft zugesprochen, die ihn zum einen auszeichnet und zugleich auch gegenüber anderen Individuen abgrenzt. Wenn aber der Leitspruch nicht mehr nur auf Vater und Sohn, also auf genau zwei Personen, sondern auf eine kaum exakt zu nennende, vielleicht sehr große Zahl von Männern zutrifft, so erscheint das Postulat nicht mehr glaubwürdig, sondern droht vielmehr sinnlos und somit folglich eine Tautologie zu werden.

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 141

² vgl. Pilipp (2001), S. 99

³ vgl. Bachmann (2005), S. 137

⁴ vgl. Bachmann, Kritische Schriften, S. 328

⁵ vgl. Habel (1992), S. 64

⁶ vgl. Bachmann, Kritische Schriften, S. 310

Um nicht an der Richtigkeit seines Leitspruches zweifeln zu müssen, versucht der Gesetzeshüter die Tatsache, dass es auch noch andere ‚Wildermuths‘ gibt, meiner Ansicht nach, zu verdrängen. Obschon es ihm rational betrachtet klar sein müsste, dass es einerseits selbstverständlich weitere ihm unbekannte Namensvettern geben muss und dass diese andererseits den besagten Namen mit der gleichen Berechtigung wie er selbst tragen und ihr Eigen nennen können, meint er offensichtlich, - wie die, meiner Ansicht nach, auffällige Wiederholung des Possessivpronomens „sein“, welches dem Nachnamen des Richters attributiv hinzugefügt ist, nahelegt¹ - einen exklusiven Besitzanspruch auf den Familiennamen ausüben und somit die Gültigkeit seines Wahlspruches unterstreichen zu können. Erfährt er aber auf irgendeine Weise von der Existenz jeglicher Namensvetter, welche aufgrund der Formulierung des Mottos in dieses inkludiert sind, so verraten seine psychosomatischen Reaktionen, in welche Verwirrung und Not ihn das stürzt.

Weil sein Nachname für den Oberlandesgerichtsrat zum Programm geworden ist, welchem er sich selbst scheinbar völlig ergeben hat², kann die Konfrontation mit etwaigen Namensvettern für ihn generell zum Problem werden. Denn jedes Mal wenn ihm die Existenz von ihm bisher unbekanntem Namensvettern bewusst wird, verbindet er mit diesen der jeweiligen Situation entsprechend unweigerlich irgendeinen optischen, akustischen oder olfaktorischen Reiz. Folglich korreliert er selbst den Namen ‚Wildermuth‘, von seiner Warte aus, insofern „sinnlos“³, da er seinen Nachnamen mit etwas anderem als der Wahrheit verbindet. Aufgrund dieser Tatsache wird ihm, nach meinem Erachten, vor Augen geführt, dass die Semantisierung seines Familiennamens völlig willkürlich, weil austauschbar und damit auch sinnlos ist.

Wenngleich der Oberlandesgerichtsrat derartige Gedankengänge textintern nicht explizit reflektiert, müsste die Begegnung mit Namensvettern ihn dennoch zu vergleichbaren Einsichten kommen lassen. Trotzdem hält er allerdings an seinem Lebensmotto fest und lässt es vor allem unverändert bestehen, sodass es zwangsläufig für alle Männer mit Namen ‚Wildermuth‘ gelten muss. Folglich wird diesen allein wegen ihres Familiennamens zum einen ungefragt ein enormer Anspruch aufgebürdet, denn sie haben sich immer, unter allen Umständen für die Wahrheit zu entscheiden, was immer das im Einzelfall zu bedeuten haben mag. Zum anderen stellt der Oberlandesgerichtsrat, meiner Meinung nach, im Speziellen im Verlauf der Verhandlung gegen den vermeintlichen Mörder, in Folge der Formulierung des Satzes unweigerlich in Frage, ob sein Leitspruch auch auf den Angeklagten Anwendung finden muss oder kann. Schließlich trifft der Spruch auch auf den Gewalttäter zu, er ist auch „ein Wildermuth“ und hat deshalb „ein Recht darauf“, dass die Wahrheit ans Licht kommt.⁴

Da das Motto, „Ein Wildermuth wählt immer die Wahrheit“, in dem Prozess gegen den Vatermörder gleich mit zwei Männern, dem Richter und dem Angeklagten, in Verbindung gebracht werden kann, könnte sich für den zu Verurteilenden als einem ‚Wildermuth‘ - aus der Perspektive des Gesetzeshüters -, eine zweifache Verpflichtung zur Wahrheit er-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 140/141

² vgl. Schulz (1979), S. 87

³ vgl. Bachmann (2005), S. 141

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 174

geben: Primär sollte der Täter seinem Familiennamen entsprechend dem damit in Verbindung stehenden Motto gerecht werden und von sich aus gewillt sein, die Wahrheit zu sagen, umgekehrt hat er sekundär aber auch ein Recht auf die Wahrheit; was möglicherweise bedeutet, dass sich der Gesetzeshüter gemäß seinem Leitspruch in die Pflicht genommen fühlen könnte, für den zu Verurteilenden den tatsächlichen Tathergang ans Tageslicht zu bringen. Diese Forderung, die freilich aus der Ergebenheit des Richters gegenüber seinem Wahlspruch resultiert, schafft nicht nur, wie bereits erwähnt, einen enormen Druck, was wiederum auf die gefühlte „Beklemmung“ des Gesetzeshüters rekurriert¹, vielmehr entsteht auch ein für den Richter belastendes Verhältnis zu dem Angeklagten, nämlich eine gewisse Verantwortlichkeit ihm gegenüber.

Wenngleich sich der Gesetzeshüter, meiner Meinung nach, gar nicht ernsthaft für den ihm zur Verurteilung übergebenen Menschen interessiert - schließlich denkt er weder über den tatsächlichen Tathergang noch über das Motiv des Angeklagten intensiver nach -, kann dieser dem Richter dennoch, primär wegen ihres gleichen Nachnamens, zum Spiegel der eigenen Psyche werden und deshalb auf ähnliche Weise wie das Kind Fipps aus „Alles“ und das Mädchen Mara aus „Ein Schritt nach Gomorrha“ katalysatorisch wirken. Insofern stößt die Beschäftigung mit dem Verbrechen des Joseph Wildermuth ebenso wie bei dem namenlosen Vater der dritten und vor allem bei Charlotte aus der fünften Erzählung einen Bewusstwerdungsprozess bei dem Oberlandesgerichtsrat an. Denn, wie schon einleitend erwähnt, geht Anton Wildermuth in Folge der Verhandlung gegen seinen Namensvetter mit sich selbst ins Gericht.²

So setzt sich der Richter zunächst allein aufgrund der Übereinstimmung des Familiennamens zu dem Angeklagten in Relation. Sowohl der zwischen beiden Männern anzunehmende Altersunterschied als auch der ihnen gemeinsame Familienname sprechen dafür, dass die vor Gericht gegebene Situation - ein jüngerer Wildermuth steht vor einem älteren - als Vater-Sohn-Konstellation zu klassifizieren ist. Da sich zudem die Gefühle des Richters, wie schon weiter vorne betont, dem mutmaßlichen Mörder gegenüber, nach meinem Erachten, zwischen Identifikation und Abgrenzung bewegen, wird der Oberlandesgerichtsrat entsprechend dem oben in Abrede gestellten Verhältnis zu dem zu Verurteilenden genötigt, sich, zusätzlich zu seiner Position als Richter, abwechselnd sowohl in die Sohnes- als auch in die Vaterrolle zu versetzen.

Während Anton Wildermuth seit Jahren vielleicht sogar Jahrzehnten daran gewöhnt ist, das Amt des Gerichtsvorsitzenden auszuüben, ist es, da der Oberlandesgerichtsrat augenscheinlich keine eigenen Kinder hat - lediglich von einer Fehlgeburt ist die Rede³ -, für ihn wahrscheinlich etwas Neues, gedanklich in die Vaterrolle zu schlüpfen. Indem sich Anton Wildermuth dem Angeklagten gegenüber, nach meinem Erachten, seiner Position entsprechend als Richter, gleichzeitig aber auch als Sohn beziehungsweise Vater reflektiert, wird er gezwungen, sich nicht nur mit dem zu Verurteilenden, sondern auch mit seinem eigenen

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 142

² vgl. Töller (1998), S. 120

³ vgl. Bachmann (2005), S. 159/160

Vater und damit letztendlich mit sich selbst auseinanderzusetzen, was die mit „2“ überschriebenen Reflexionen und Erinnerungen des Mannes belegen können.

2.6.6. Von Vätern und Söhnen

2.6.6.1. Joseph Wildermuth

Wenngleich dem des Mordes Beschuldigten im Gerichtssaal die volle Aufmerksamkeit gebührt, steht Joseph Wildermuth innerhalb des Stückes „Ein Wildermuth“, wie bereits erwähnt, allerdings nicht im Mittelpunkt des Erzählens. Tatsächlich beziehen sich nur einige Sätze auf diese vor allem für den Protagonisten ungleich wichtige Nebenfigur. Ebenso wie die „andere Wahrheit“, „nämlich der Sinn des Mordes“ nur partiell erkennbar ist, „demzufolge auch teilweise abwesend ist“¹, können einige Details im Text bis zum Schluss nicht geklärt werden². Dennoch gelingt es, ein relativ klares Bild des Angeklagten zu rekonstruieren:

Ein Landarbeiter namens Joseph Wildermuth hatte seinen Vater mit einer Holzhacke erschlagen, das vom Vater ersparte Geld an sich genommen, in der Mordnacht vertrunken und verschenkt, und sich am darauffolgenden Tag der Polizei gestellt. Aus den Polizeiakten ging hervor, daß der Mann geständig war, und da kein Zweifel war an der Richtigkeit seiner Aussagen, nur er als Täter in Frage kam, erreichten die Akten bald den Untersuchungsrichter.³

Obwohl der Angeklagte den Mord von Anfang an zugibt und sich sogar freiwillig dem geltenden Gesetz unterwirft, indem er sich dessen Vertretern stellt und kooperativ deren Fragen beantwortet, macht er trotzdem kurze Zeit später „einigen Ärger“: Bereits bei den Voruntersuchungen fängt er nämlich „plötzlich“ an zu „leugnen“ - „genauer gesagt“ untersteht er sich „auf das Ungeschickteste zu behaupten“, „daß alles, was die Polizei zu Protokoll gebracht habe, nicht stimme“.⁴

Trotzdem konnte der Untersuchungsrichter nach einer weiteren Zeit die Akten schließen und weiterleiten, da der Joseph Wildermuth einbekannte, seinen Vater ermordet zu haben, nicht vorsätzlich allerdings und nicht nur des Geldes wegen, sondern aus Haß; immer schon habe er seinen Vater gehaßt, als Kind schon, da dieser ihn mißhandelt habe, vom Lernen abgehalten und zum Lügen und Stehlen angehalten habe, und so stand einiges zu lesen in dem Akt über eine schwere Jugend, einen verrohten, vertierten Vater und eine früh verstorbene Mutter.⁵

¹ vgl. Pilipp (2001), S. 104

² vgl. Bachmann (2005), S. 143/144

³ vgl. Bachmann (2005), S. 138

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 138

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 138/139

Vor Gericht allerdings, nachdem der Knopfexperte zu Wort gekommen ist, widerrufen und relativiert der zu Verurteilende seine zu Protokoll gegebene Aussage maßgeblich¹:

Der Angeklagte versuchte zu sagen, wie dies und jenes erst jetzt offenbar gewordene Detail zu erklären sei und was ihn nun eigentlich zur Tat getrieben habe. Aber dieses Mal verfiel er, nachdem er doch bisher immer rechtschaffen und ohne Ausflüchte geantwortet hatte, ins Stottern oder in ein verstörtes Schweigen. Nein, er wisse nicht mehr genau, ob sein Vater ihm im Ernst gedroht habe, ihn aus dem Haus zu werfen; nein, er sei nicht sicher, ob er seinen Vater schon immer gehaßt habe, eher nicht; als Kind habe er ihn nicht gehaßt, denn oft habe ihm sein Vater Tiere geschnitzt aus Holz, zum Spielen, andererseits natürlich - da schien ihm wieder etwas Neues einzufallen, er stierte vor sich hin, erinnern fiel ihm schwer, er hatte keine Übung darin, sich zu erinnern, das sah man dem Mann auch an.²

Gerade weil sich die beiden eben angeführten Textstellen zu widersprechen scheinen, ist, meiner Ansicht nach, dennoch daraus einiges über die Beziehung zwischen Joseph Wildermuth und seinem Vater erschließbar. Zumindest kann aus dem oben Zitierten mit Sicherheit abgeleitet werden, dass sich der Täter bis zu der nämlichen Nacht noch nicht von seinem Vater emanzipiert hat. Vielmehr befindet er sich, obwohl er doch als Landarbeiter ein gewisses Einkommen hat und aufgrund seiner Berufstätigkeit bereits im Erwachsenenalter sein müsste, immer noch in Abhängigkeit von seinem Vater. Denn erstens wohnt der Sohn offenkundig bei seinem Vater - wahrscheinlich immer noch im elterlichen Haus -, zweitens ist er vermutlich abgesehen von einer etwaigen Mietersparnis auch noch weitgehender finanziell auf seinen Vater angewiesen, da er doch einerseits mit diesem zumindest vor dem Mord um monetäre Mittel streitet und andererseits seinen Vater ‚nicht nur des Geldes wegen‘ umbringt.

Weil der junge Mann zunächst vorgibt, ausschließlich negative Emotionen gegenüber seinem Vater zu haben und diesem laut der Gesprächsmitschrift außerdem nur Schlechtes nachsagt, dann aber beinahe das Gegenteil behauptet - ‚nein, er sei nicht sicher, ob er seinen Vater schon immer gehasst habe, eher nicht‘³ -, scheinen die Gefühle Joseph Wildermuths seinem Vater gegenüber, meiner Meinung nach, generell zwischen Ab- und Zuneigung zu rangieren; weshalb mit einiger Berechtigung von einer Hassliebe gesprochen werden kann. Da die Mutter des Angeklagten beziehungsweise die Ehefrau des Opfers bereits sehr früh verstorben ist, leben die beiden Männer wahrscheinlich seit deren Tod ohne weibliche Gesellschaft zusammen, was zwangsläufig bedeutet, dass sie eine sehr enge, da aufeinander fixierte Zweierbeziehung gehabt haben müssen. Gleichzeitig ist, meiner Meinung nach, davon auszugehen, dass es sich hierbei kaum um eine harmonische, sondern vielmehr um eine sehr gespannte, problematische gehandelt hat, denn schließlich ist das Verhältnis dieses Vaters und Sohns ebenso letal wie dasjenige zwischen dem namenlosen Ich-Erzähler und seinem Kind aus ‚Alles‘. So kann der zwischen Vater und Sohn entstandene Streit doch nur deshalb derart eskalieren und zu einem Mord führen,

¹ vgl. Müller-Dietz (1999), S. 181

² vgl. Bachmann (2005), S. 143/144

³ vgl. Bachmann (2005), S. 144

weil das Verhältnis der beiden bereits zuvor von explosiver Natur ist. Insofern markiert der Mord, in vergleichbarer Weise wie der Schrei des Richters während der Verhandlung, mit Sicherheit nun auch den für alle Außenstehenden ersichtlichen negativen Höhepunkt dieser Vater-Sohn-Beziehung.

2.6.6.2. Anton Wildermuth

Diese mehr oder weniger explizit ans Tageslicht beförderten Fakten animieren den Oberlandesgerichtsrat, zum einen sein Verhältnis zu seinem eigenen Vater zu rekapitulieren und zum anderen sich mit dem zu Verurteilenden zu vergleichen und die „Wahrheit über sich selbst zu ergründen“.¹

Die Beziehung zwischen Anton Wildermuth Senior und Junior ist, meiner Ansicht nach, unzweifelhaft über das Motto „Ein Wildermuth wählt immer die Wahrheit“ zu erhellen.

Beachtenswerterweise hat der Richter nämlich diesen Spruch, der seine „Identität“ so massiv determiniert², weder selbst kreiert, noch eigenständig ausgesucht. Sein Vater, der Lehrer Anton Wildermuth, ist vielmehr derjenige, welcher diesen „gewaltigen Satz“ geschaffen hat und ihn seinem Sohn „so oft“ hören hat lassen.³ Ansonsten hat sich der Vater des Oberlandegerichtsrats, obwohl von Beruf Pädagoge, weshalb er durchaus sowohl genügend Kompetenz, als auch Routine im Umgang mit Kindern besitzen müsste, bei der Erziehung seines Sohnes und seiner Tochter auffällig zurückgehalten. Vermutlich hat er diese Aufgabe weitgehend seiner Gattin überlassen. Da Frau Wildermuth von ihrem Sohn vor allem als „lässig“ und „frei“ beschrieben wird, ist davon auszugehen, dass die Geschwister der Wesensart der Mutter entsprechend unbekümmert und frei aufgewachsen sind.⁴

Trotzdem gleicht weder die Erziehung der beiden Kinder keineswegs derjenigen von Fipps aus „Alles“ noch das Gebaren des Lehrers Wildermuth demjenigen des namenlosen Vaters der dritten Erzählung des Sammelbandes. Denn obwohl der Vater des Richters „so weit“ der Gesetzeshüter zurückdenken kann, sich „nie sonderlich“ mit seinen Kindern Anton und Anni „beschäftigt“ hat, „hielt er gerne im Zeitunglesen oder im Heftekorrigieren inne, wenn einer“ von beiden „etwas erzählte oder die Mutter ihm von einer Unart, einem Streit oder dergleichen vermittelnd berichtete, und dann fragte er unweigerlich: Ist das wahr?“.⁵

Vater Wildermuth ist folglich offenkundig nicht gewillt, mit seinen Kindern seine freie Zeit soweit als möglich zu verbringen - er liest schließlich lieber etwaige Zeitungen.⁶ Trotzdem gelingt es ihm aber, mindestens bei seinem Sohn einen prägenden Eindruck zu hinterlassen. Im Gegensatz zu der Mutter Hanna aus „Alles“, die sich (fast) ausschließlich

¹ vgl. Pilipp (2001), S. 101

² vgl. Schulz (1979), S. 87

³ vgl. Bachmann (2005), S. 137

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 150 und 154

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 150

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 150

ihrem Kind widmet, nur noch für Fipps lebt, angesichts der ‚Messergeschichte‘ ihres Sohnes allerdings dennoch keine gelungene wertorientierte moralische Erziehung hat leisten können, schafft es Anton Wildermuth Senior, sein gleichnamiges Kind im Grunde mit lediglich zwei Schlüsselsätzen - „ist das wahr?“¹ und „Ein Wildermuth wählt immer die Wahrheit“² - enorm sittlich zu beeinflussen. Offensichtlich reichen wenige Worte beziehungsweise Augenblicke aus, den Sohn intensiv charakterlich zu formen.

Bemerkenswerterweise füllt der Lehrer seine Vaterrolle vor allem insofern aus, da er sich ‚gern‘ als moralische Instanz der Familie in Szene setzt. So müssen die Geschwister einerseits Rechenschaft über Handlungen ablegen, indem sie ihrem Vater davon erzählen und andererseits werden sie für etwaige Vergehen nicht einfach aus der elterlichen Machtfülle heraus bestraft, sie erhalten vielmehr für gewöhnlich die Chance, im Zuge eines ‚Verfahrens‘ zu den Vorwürfen Stellung zu nehmen und das Geschehen aus der eigenen Perspektive zu schildern. Bei den oben erwähnten Wortwechseln der Familienmitglieder, für welche der Lehrer bereitwillig seine Korrekturarbeit beziehungsweise sein Zeitunglesen unterbricht, handelt es sich, obschon dies der Sohn wahrscheinlich nicht in vollem Ausmaß reflektiert, bei genauerer Betrachtung um ‚Gerichtsmomente‘. Dabei ist allen Angehörigen (beinahe) eine feste Funktion zugeordnet.

Entsprechend seiner in patriarchalisch-abendländischen Gesellschaften traditionell üblichen Rolle als Oberhaupt der Familie übernimmt der Vater den Vorsitz des ‚Gerichts‘. Seiner Autorität ordnen sich nicht nur die Kinder, sondern auch seine Gattin unter. So schildern Anton und Anni anscheinend aus freien Stücken relevant erscheinende Vorkommnisse. Wobei Frau Wildermuth zudem ‚vermittelnd‘ eingreift. Auf diese Weise bringt sie ihr wichtig erscheinende ‚Sachen‘ beziehungsweise ‚Fälle‘ vor dem ‚Richter‘ zur Sprache, überlässt ihm aber andererseits vermutlich ansonsten alles weitere: beispielsweise die Befragung und die Bewertung beziehungsweise etwaige Bestrafung der Kinder.³ Dementsprechend vertritt seine Frau wahlweise den ‚Staat‘ oder den ‚Angeklagten‘, je nachdem ob sie für oder gegen ihren Sohn beziehungsweise ihre Tochter das Wort ergreift. Die beiden Kinder wiederum sind abwechselnd entweder Geschädigte oder Angeklagte, also von Fall zu Fall Opfer beziehungsweise Täter.

Angesichts dieser von dem Richter als essentiell eingestuften Erinnerungen an seinen Vater erscheint das Leben Anton Wildermuths Junior in vergleichbarer Weise wie dasjenige des Kindes aus „Alles“ aus mehreren Gründen als Verlängerung der väterlichen Existenz. Im Unterschied zu dem Lehrer Wildermuth, der sich bewusst von seinem Vater, einem Bauern, der „noch beherzter war als seine Kinder und Kindeskinde“⁴, abgrenzt, indem er sich sowohl gegen dessen Beruf als auch dessen Wahlspruch, „Wir haben hier keine bleibende Statt“⁵, entscheidet und in beiden Bereichen eigene Wege geht, bleibt dessen Sohn ganz auf der von seinem Vater vorgegebenen Linie.

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 150

² vgl. Bachmann (2005), S. 150 und 137

³ vgl. Bachmann (2005), S. 150

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 149

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 149

Obwohl er ohnehin bereits den gleichen Vor- und Zunamen trägt, was er natürlich nicht abändern kann, tut er dennoch nicht nur nichts, um sich von seinem namensgleichen Vater zu unterscheiden, vielmehr entsteht der Eindruck, als habe er sich bemüht, sein ganzes Leben auf den Vater auszurichten. Obschon er sich auf das Tun des eigenen Vaters hätte berufen können, der doch selbst den Wahlspruch seines eigenen Vaters verworfen hat, hält es der Sohn nicht für notwendig, es Anton Wildermuth Senior in diesem Punkt gleich zu tun und ein eigenes Motto zu finden, um auf diese Weise seinem Dasein einen individuellen Stempel aufzudrücken. Stattdessen führt er bereitwillig die von seinem Vater installierte Tradition fort und eignet sich verwunderlicherweise dessen „Ein Wildermuth wählt immer die Wahrheit“ als Wahlspruch an, obschon es sich doch um einen erst eine Generation alten Leitsatz handelt.

Darüber hinaus hebt sich der Sohn auch nur scheinbar in seiner Berufswahl von seinem Vater ab. Wenngleich Anton Wildermuth Junior es vorzieht, Jurist und nicht Pädagoge zu werden, handelt es sich hierbei nicht wirklich um eine autonome Entscheidung, die als Loslösung vom Vater zu verstehen wäre. Vielmehr kann der Lehrer Wildermuth unmittelbar für den beruflichen Werdegang seines Kindes verantwortlich gemacht werden. Denn zum einen ähneln sich die beiden Tätigkeiten durchaus, da sie „ausschließlich auf dem Umgang mit Sprache, ihrem Verständnis, ihrer Zuwendung, Verwendung und Deutung“ beruhen.¹ Vor allem ist ihnen aber, wie Pilipp zu Recht festhält, gemeinsam, dass Lehrer und Richter „Berufe, die auf der Basis moralischer Werturteile operieren“, sind.²

Abgesehen von diesen gerade angeführten Übereinstimmungen beider Tätigkeiten, darf nicht übersehen werden, dass der Sohn die Passion seines Vaters, welche dieser sozusagen hobbymäßig pflegt, zu seinem Beruf macht. Schließlich erinnert der Oberlandesgerichtsrat Anton Wildermuth Senior vorrangig, im Sinne Freuds, in der Funktion des Über-Ichs. Indem er seine Kinder, „Ist das wahr?“, fragt, fordert er sie doch einerseits auf, Geschehenes vor ihm zu rekapitulieren, und dabei andererseits zudem die Antriebe für das eigene Handeln offen zu legen. Insofern tritt Anton Wildermuth Junior ohne Zweifel mit seiner Entscheidung für ein Jurastudium in die Fußstapfen des Vaters. Obschon dies dem Sohn den Zugang zu verschiedenen Berufen eröffnet - prinzipiell hat er die Möglichkeit, zum Beispiel Staatsanwalt, Rechtsanwalt oder auch Notar zu werden -, strebt er beachtenswerterweise exakt die gleiche Funktion an, die sein Vater bei den ‚Prozessen‘ im Familienkreis inne hatte. Folglich entsteht beim Rezipienten, meiner Ansicht nach, der Eindruck, als habe er in jedem Fall versucht, seinem Vater nachzueifern, ihn vielleicht aber auch zu übertreffen. Denn Anton Wildermuth Junior bemüht sich (wahrscheinlich) aktiv um das Amt des Richters. Somit darf dem Sohn, nach meinem Erachten, unterstellt werden, dass er sich vielleicht in Abhängigkeit von der Meinung seines Vaters, zumindest jedoch im Wissen um dessen Wohlwollen - selbst wenn dieser schon tot sein sollte - für den von ihm eingeschlagenen beruflichen Weg entscheidet.

¹ vgl. Pilipp (2001), S. 100

² vgl. Pilipp (2001), S. 100

2.6.6.3. Die Väter

Neben ihrem Familiennamen haben Anton und Joseph Wildermuth, meiner Meinung nach, gemeinsam, dass sie eine entscheidende, wenn nicht vielleicht sogar die bedeutendste Bindung in ihrem Leben überhaupt zu ihrem jeweiligen Vater haben. Während der Landarbeiter seine Mutter bereits sehr früh entbehren muss und wahrscheinlich seither nur noch in Gesellschaft des männlichen Elternteils aufwächst, hat der Richter zwar sehr wohl eine Mutter, diese hält sich allerdings, was die sittliche und moralische Erziehung betrifft, meiner Ansicht nach, vermutlich weitgehend zurück, sodass der junge Anton folglich charakterlich mehr von seinem Vater als von seiner Mutter geprägt worden ist.

Obgleich bei beiden Männern der väterliche Einfluss in der Kindheit beziehungsweise Jugend weitgehend vorgeherrscht hat, differiert aber sowohl das jeweilige Verhältnis des Sohnes zum Vater als auch das daraus resultierende Verhalten der zwei Söhne im Erwachsenenalter enorm. Wie schon unter 2.6.6.2. herausgestellt, unternimmt Anton Wildermuth definitiv nichts, um sich von seinem Vater zu unterscheiden, und adaptiert bereitwillig den von seinem Vater geprägten Satz, „Ein Wildermuth wählt immer die Wahrheit“. In Folge seines angepassten, konformen Verhaltens erscheint er dem Leser, nach meinem Erachten, nicht als eigenständig; man hat vielmehr den Eindruck, als gäbe es tatsächlich nur einen und nicht zwei Anton Wildermuth, wobei die Autorin diesen Effekt vermutlich absichtsvoll durch die absolute Gleichheit des Namens initiiert. Darüber hinaus suggeriert der Text, als betreibe der Oberlandesgerichtsrat willentlich eine Art von Verschmelzung mit seinem Vater, als wolle er ihm soweit als möglich ähnlich, wenn nicht sogar mit ihm identisch und damit auch zwangsläufig nahe sein. Da Nachahmung für gewöhnlich das schönste, weil größte Kompliment, ist, kann mit Sicherheit daraus gefolgert werden, dass dieser Sohn seinen Vater mindestens verehrt, wenn nicht gar vergöttert.

Während der Richter seinen Vater also vermutlich bewundert und ihn folglich (fast) ausschließlich positiv sieht, muss der Landarbeiter dagegen, wie schon vorne unterstellt, von seinem eine überwiegend negative Meinung haben. Denn wengleich er (wahrscheinlich) bis zu dem Mord immer noch mehr oder weniger freiwillig die Wohnstätte und damit den Alltag mit seinem Vater teilt, ist davon auszugehen, dass die beiden ungeachtet dieser physischen Nähe psychisch nicht nur weitgehend uneins sind, sondern vielmehr sogar einander charakterlich konträr entgegen gerichtet sind, sodass sich ihr Zusammenleben vermutlich äußerst problematisch gestaltet. Obschon der Text den Rezipienten im Unklaren über den tatsächlichen Wahrheitsgehalt des Untersuchungsprotokolls lässt, darf trotzdem davon ausgegangen werden, dass der Vater seinen Sohn sehr schlecht behandelt hat. Beachtenswerterweise weckt die Mitschrift der den Angeklagten Verhörenden den Eindruck, als würde sich der Vater des Arbeiters nicht konform mit den Regeln und Normen der Gesellschaft verhalten. Beispielsweise wird erwähnt, dass der Mann seinen Sohn vom Lernen ab- und stattdessen zum Lügen und Stehlen angehalten habe.¹ Der Täter hingegen wird als dessen Gegenteil als ein aufrichtiger, fleißiger, rechtschaffener, jedoch einfältiger, einfacher junger Mann geschildert.² Darüber hinaus wird im Übrigen in den Akten festge-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 139

² vgl. Bachmann (2005), S. 144/145

halten, dass das Mordopfer generell ein verrohter und vertierter Vater gewesen sei, der sein Kind misshandelt habe, weshalb der zu Verurteilende folglich eine sogenannte „schwere Jugend“, eine „unglückliche, geschändete Jugend“, wie der amtlich bestellte Verteidiger im Prozess sich ausdrücken wird, gehabt habe.¹

Auch wenn der Arbeiter im Zuge der Verhandlung in scheinbarem Widerspruch zu den mitprotokollierten Aussagen während der Voruntersuchungen angibt, seinen Vater nicht immer gehasst zu haben², steht, meiner Meinung nach, ohne Frage fest, dass der Angeklagte im Gegensatz zu Anton Wildermuth kaum eine positive Bindung zu seinem Vater gehabt haben kann. So muss die Tat des Landarbeiters, ungeachtet des hier nur zu mutmaßenden familiären Hintergrunds, genauso wie die Zerstörung der Wohnaccessoires in „Ein Schritt nach Gomorrha“ als ein Akt der Rebellion und Befreiung angesehen werden; wobei, meiner Ansicht nach, interessanterweise in beiden Erzählungen die entsprechende Handlung nicht für die sie ausführende Person - Mara beziehungsweise Joseph Wildermuth -, sondern für eine unbeteiligte, beobachtende - Charlotte beziehungsweise Anton Wildermuth - entweder sofort oder einige Zeit später insofern eine heilsame Wirkung entfalten kann, da sie eine Selbstreflexion auslöst.

Außer Frage steht, nach meinem Erachten, jedenfalls, dass der Landarbeiter mit seinem Verhalten eindeutig gegen die väterliche Autorität aufbegehrt. Indem der junge Mann körperliche Gewalt gegen seinen Vater anwendet, löst er, freilich auf brutalste Art und Weise, jedoch unbestreitbar aktiv und selbstbestimmt die zwischen ihm und seinem Vater bestehende, ihn, meiner Ansicht nach, belastende Bindung. Weil er seinen Vater nicht nur verletzt, sondern - von ihm selbst angeblich nicht beabsichtigt - gänzlich vernichtet, schafft der Arbeiter zum einen den radikalsten, endgültigen Bruch; denn schließlich ist eine derartige Tat unumkehrbar. In der Folge ist weder eine Verbesserung, allerdings auch keine Verschlechterung der Vater-Sohn-Beziehung mehr möglich. Ebenso wie zwischen dem namenlosen Ich-Erzähler aus „Alles“ und seinem bei dem Schulausflug verstorbenen Kind, zumindest in der Immanenz, keine Kontaktaufnahme mehr möglich ist, schließt die nicht mehr rückgängig zu machende Tat einerseits eine etwaige Versöhnung und andererseits auch (scheinbar) jede weitere zukünftige väterliche Einflussnahme auf den Sohn aus. Begreift der Richter den Mord des Joseph Wildermuths und deren im Zuge des Verfahrens ans Licht tretende Hintergründe vorrangig als Emanzipationsakt von der Autorität des Vaters, so könnte ihm die Tat des Angeklagten primär vor Augen führen, dass er selbst im Unterschied zu dem Angeklagten bisher vermutlich keinen Versuch, sich von seinem Vaters zu lösen, unternommen und infolgedessen auch kein wirklich autonomes Leben geführt hat, wobei ihn, meiner Meinung nach, eine solche Einschätzung seines bisherigen Verhaltens zumindest ein Stück weit „mit der in seinem eigenen Ich errichteten Vaterinstanz“³ brechen lässt. Albrecht und Göttsche stimmen insofern Höller zu, da sie darauf hinweisen, dass der Richter im Zuge der Verhandlung gegen den Landarbeiter auf symbolischer Ebene den Vatermord des Angeklagten nachvollzieht, da er sich in Folge des Pro-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 139 und 144

² vgl. Bachmann (2005), S. 144

³ vgl. Höller (1993), S. 136

zesses von dem „rigoristischen“ Wahrheitsgebot des Lehrers Wildermuth distanziert.¹ Bis dahin ist angesichts seiner Besessenheit von seinem Leitspruch davon auszugehen, dass der Gerichtsvorsitzende glaubt, zumindest wichtige Entscheidungen stets im Sinne seines Mottos getroffen zu haben. Da ihm aber, wie schon betont, dieser Spruch von seinem Vater nahegelegt worden ist, gestaltet er im Grunde sein ganzes bisheriges Leben nach dessen Willen.

Im Gegensatz zu Anton Wildermuth Senior, aber vor allem im Kontrast zu Joseph Wildermuth war der Richter also nicht in der Lage beziehungsweise willens, sich von seinem Vater abzugrenzen und auf diese Weise zu emanzipieren. Gerade weil der Oberlandesgerichtsrat den eigenen Vater anscheinend derart positiv erlebt, dass er für ihn den am stärksten prägenden Vorbildcharakter bekommt, ist für Anton Wildermuth die Lösung vom Vater im Allgemeinen um einiges schwieriger als für Joseph Wildermuth. Selbst wenn der Richter jede erdenkliche Möglichkeit - außer Mord -, um sich von seinem Vater loszusagen in die Tat umgesetzt hat beziehungsweise hätte, so ist, meiner Ansicht nach, allerdings dennoch fraglich, ob er so ‚erfolgreich‘ wie der Arbeiter hätte sein können. Denn schließlich ist es einfacher, sich eines als überwiegend schlecht beurteilten Einflusses zu entledigen als eines beispielgebend, bewundernswert zu erachtenden.

2.6.7. Die Wahrheit

2.6.7.1. Joseph Wildermuth und die Wahrheit

Obwohl der Oberlandesgerichtsrat als oberster Vertreter des Gerichts das Tun des Angeklagten ausschließlich nach dem zu diesem Zeitpunkt geltenden Recht bewerten und damit als Verbrechen verurteilen müsste, stuft er das Handeln Joseph Wildermuths auffälligerweise keineswegs als abstoßend und verwerflich ein. Stattdessen steht er diesem Fall, wie schon unter Gliederungspunkt 2.6.2. ausgeführt, zunächst dezidiert positiv gegenüber.² Der Richter ist bekanntlich nicht nur dankbar für diesen Prozess, weil er ihn an glücklichere Zeiten, nämlich an seine ersten selbständig geführten Verhandlungen in Wien denken lässt³, sondern ist, wie schon gesagt, darüber hinaus sogar erfreut über den Fall, der sich, seiner Ansicht nach, durch „Klarlinigkeit und Einfachheit“ auszeichnet.⁴ Vor allem aufgrund der Verwendung der beiden zuletzt zitierten Substantive, die, nach meinem Erachten, kaum benutzt werden, um ein Verbrechen zu klassifizieren, entsteht der Eindruck, als spreche der Gesetzeshüter vielleicht im weitesten Sinn über ein Kunstwerk beziehungsweise ein Kunststück, neutraler formuliert also über ein, seiner Ansicht nach, positiv zu beurteilendes Ergebnis einer im Allgemeinen lobenswerten Handlung, und zwar erstaunlicherweise in zustimmender und anerkennender Manier.

¹ vgl. Albrecht/Göttsche (2005), S. 121

² vgl. Bachmann (2005), S. 139

³ vgl. Bachmann (2005), S. 140

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 140

Und hätte man ihn befragt, so hätte er jetzt eingestanden, daß ihn ein glanzvolles unbestechliches Auftreten in einem verwickelten monströsen Prozeß nicht mehr interessierte und daß ihn eine Welt anwiderte, in der nicht einfach gemordet, geraubt und geschändet wurde, sondern in der die Verbrechen immer unpersönlicher, gemeiner und sinnloser wurden. Ja, er zog eine Welt vor, in der jemand seinen Vater mit der Hacke erschlug und sich der Polizei stellte.¹

Ohne Zweifel hegt der Richter, mindestens zu Beginn des Aktenstudiums, ein gewisses Maß an Sympathie, unter Umständen sogar Bewunderung für den Angeklagten. Nach meinem Erachten scheint für den Gesetzeshüter vorwiegend das Handeln Joseph Wildermuths eine, seiner Meinung nach, bessere als die ihn augenblicklich umgebende „Welt“ zu repräsentieren.² Mit der Gesellschaft, in der er lebt, ist der Oberlandesgerichtsrat dagegen nicht nur unzufrieden, er ist sogar dezidiert von ihr „angewidert“³; wenngleich seine Abneigung wahrscheinlich dennoch nicht derart ausgeprägt ist wie diejenige des Ich-Erzählers des dritten Teils des Sammelbandes, der sein gegenwärtiges soziales Umfeld gar als „schlechteste aller Welten“ bezeichnet.⁴

Darüber hinaus geht aus dem oben Zitierten, meiner Ansicht nach, hervor, dass der Gesetzeshüter im Zusammenhang mit dem Fall ‚Wildermuth‘ bemerkenswerterweise eine ähnliche Erwartungshaltung wie der namenlose Vater aus „Alles“ bezüglich seines Kindes entwickelt hat. Meint doch der Richter, aus dieser Verhandlung einen persönlichen Nutzen ziehen zu können: Wenn er hofft, „wieder einfach denken [zu] können und glauben [zu] dürfen an Recht und Wahrheitsfindung, an Urteil und Strafausmaß“⁵, geht er offenbar davon aus, dass sich dieser Prozess für ihn privat in einer bestimmten Weise als besonderer erweisen wird. Für ihn soll sich mit der Verhandlung gegen den Vaternörder wahrscheinlich ebenso „alles“ ändern wie für den männlichen Protagonisten des dritten Stückes durch die Geburt seines Kindes.

Da dieser Fall, wie schon eingangs betont, jeglichen politischen Hintergrund entbehrt, verspricht sich der Oberlandesgerichtsrat von der Verhandlung offensichtlich eine heilende Wirkung für sich selbst. Denn anscheinend ist der Richter von den in der jüngsten Vergangenheit häufig anstehenden Prozessen, in denen die nationalsozialistische Vergangenheit der österreichischen Gesellschaft mehr oder minder involviert ist, über die Maßen frustriert worden, dass sein Vertrauen in die hehren Prinzipien seines Berufstandes erheblich erschüttert ist. Denn offenkundig erschwert ihm die Führungsschicht seines Heimatlandes die korrekte Ausübung seines Amtes, wenn vor Gericht das Warum und Weshalb rassistisch beziehungsweise antisemitisch motivierter oder in derartigem Zusammenhang stehender Taten zur Sprache kommen soll, sodass er eben nicht mehr an „Recht“, „Wahrheitsfindung“, „Urteil und Strafausmaß“ glauben kann.⁶

So ist davon auszugehen, dass in solcherart gelagerten Fällen, in denen einiges zum Wohle der geistigen und politischen Eliten vertuscht, verschwiegen oder geschönt werden muss,

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 140

² vgl. Bachmann (2005), S. 140

³ vgl. Bachmann (2005), S. 140

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 66

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 140

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 140

selbst einem Wildermuth unmöglich gemacht wird, die Wahrheit zu wählen; denn dies scheint nicht immer erwünscht zu sein. Da dem Oberlandesgerichtsrat in Umkehrung des oben stehenden Satzes der Glaube an die Institution des Gerichts im Allgemeinen abhanden gekommen ist, muss er zwangsläufig auch an der Erfüllbarkeit seines Leitspruches große Zweifel hegen.

Wenngleich der Richter schon vor dem Aktenstudium im Fall ‚Wildermuth‘ reflektiert, dass nicht nur der Sinn und Zweck seiner Arbeit, sondern auch die Vereinbarkeit seiner richterlichen Tätigkeit mit seinem Lebensmotto in Frage zu stellen ist, wird ihm zusätzlich im Zuge des Prozesses gegen den Vatermörder im übertragenen Sinn ein Spiegel vorgehalten¹: Denn paradoxerweise steht ihm ausgerechnet ein Namensvetter, ein Wildermuth, gegenüber, der sich ohne jegliche Verpflichtung für das von Anton Wildermuth Senior beziehungsweise Junior mit dem besagten Familiennamen korrelierte Motto für die Wahrheit entschieden hat beziehungsweise entscheidet.

Wenngleich die Handlung des Landarbeiters als Extremposition einzustufen ist, da sie doch den radikalsten Bruch mit dem Vater darstellt, fällt es dem Richter, nach meinem Erachten, trotzdem schwer, das Handeln des Angeklagten entsprechend negativ zu sehen. Denn durch die Verabsolutierung seines Leitspruches entsteht, meiner Meinung nach, ein normfreier Raum, den Gözl in Anlehnung an Benjamin „a place ‚outside‘ of the law“ nennt², in dem alle anderen existenten gesellschaftlichen Normen und Regeln außer Kraft gesetzt werden, sodass alles erlaubt scheint, selbst der Mord am eigenen Vater. Insofern ist der Mord, da er als „außerhalb jeder ethischen Werteordnung“ angesehen werden kann und somit in einem „Bereich vor aller Moral“ anzusiedeln ist, „über jegliches Urteil erhaben“.³ Unterstellt man dem Richter derartige Gedankengänge, was, nach meinem Erachten, seine im Text nachweisbaren Gefühle bezüglich der Tat beziehungsweise dem Angeklagten nahelegen, so kommt der Oberlandesgerichtsrat problematischerweise zu dem Schluss, obschon dies textintern nicht explizit ausgeführt ist, dass es sich bei der Gewalttat des Landarbeiters zwar um eine nach den geltenden Gesetzen und den Normen der Gesellschaft zu verurteilende, weil strafbare Handlung, gleichzeitig aber trotzdem um ein Gebaren, das sehr wohl mit seinem Wahlspruch korrespondiert, handelt. Gözl weist dementsprechend darauf hin, dass die Tat des Landarbeiters im Sinne Benjamins als „‚pure‘ or ‚divine‘ violence“ anzusehen sei.⁴

Verabsolutiert der Oberlandesgerichtsrat sein Lebensmotto jedoch in der beschriebenen Weise, dass sogar eine solch extreme Normverletzung wie der Vatermord erlaubt scheint, dann besteht für ihn die Gefahr, sich mit seinem persönlichen Werturteil zum einen von der vorherrschenden Moral und Ethik zu lösen und deshalb zum anderen aus seiner Rolle als Richter zu fallen. Da der Gesetzeshüter aber bereits während des Aktenstudiums eindeutig Zuneigung beziehungsweise Anerkennung gegenüber dem Angeklagten empfindet,

¹ vgl. Ahn-Lee (1991), S. 83, Duser (1974), S. 178, Pilipp (2001), S. 101, Schulz (1979), S. 94

² vgl. Gözl (2006), S. 25

³ vgl. Höller (1993), S. 136 und Pilipp (2001), S. 101

⁴ vgl. Gözl (2006), S. 26

wird er seiner exponierten Position als Vorsitzender des Gerichts und, was damit in Verbindung steht, seiner Eigenschaft als Vertreter der Ethik und Moral der ihn umgebenden Gemeinschaft schon nicht mehr gerecht, obwohl es gerade an ihm wäre, diese hochzuhalten und zu verteidigen.

Dient also nicht das zu diesem Zeitpunkt geltende Recht als (alleiniger) Maßstab, nach dem das Tun des zu Verurteilenden zu bewerten ist, sondern vielmehr der Satz, „Ein Wildermuth wählt immer die Wahrheit“, so kann festgestellt werden, dass das Kapitalverbrechen tatsächlich im Einklang mit dem Wildermuthschen Motto steht. Wenngleich im Untersuchungsprotokoll mindestens zwei Gründe - explizit werden Geld und Hass genannt - für den Mord an dem alten Wildermuth genannt werden, wird dennoch an einer später im Text folgenden Stelle betont, dass sich der junge Mann selbst nicht im Klaren über seinen eigentlichen Antrieb ist.¹ Vielmehr hebt er hervor, dass er den Mord nicht vorsätzlich begangen habe.² Folglich handelt es sich um kein Verbrechen, dem rationale Überlegungen zu Grunde liegen. Dafür spricht, meiner Meinung nach, auch das Verhalten des Arbeiters nach der Tat. Anscheinend kommt ihm das einzig Naheliegende, nämlich zu flüchten, um der absehbar langen Gefängnisstrafe zu entgehen, nicht in den Sinn. Stattdessen gibt er offensichtlich einer augenblicklichen Laune nach und verschafft sich mit einem Teil des Geldes ein künstlich erzeugtes Epiphanieerlebnis: Er betrinkt sich.³ Danach verschenkt er den Rest seiner Beute, womit er erneut seine Unfähigkeit, vorausschauend, das heißt zielgerichtet und damit logisch zu denken, beweist.

Insofern mutet das Gebaren Joseph Wildermuths im Anschluss an den Mord ebenso wie die Tat als solche als eine Handlung im Affekt an. Hierfür spricht zudem, dass der Landarbeiter bei den Voruntersuchungen anführt, seinen Vater vorwiegend aus Abneigung umgebracht zu haben.⁴ Auch wenn der Mann während der Verhandlung später verneint, seinen Vater seit jeher gehasst zu haben⁵, muss seine vorhergehende Aussage nicht zwingend als Widerspruch dazu angesehen werden: So sollte, meiner Meinung nach, die erste Angabe dahingehend verstanden werden, dass der zu Verurteilende seinen Vater erschlagen hat, weil er exakt in dem Moment, welcher dieser Tat vorausgegangen ist, dezidiert Hass gefühlt hat.

Insofern kann man das Geschehen, wie schon weiter vorne herausgestellt, dahingehend interpretieren, dass sich der Arbeiter, als er gegen seinen Vater Gewalt anwendet, definitiv für die Wahrheit des Augenblicks entscheidet. Denn schließlich führt der Mann definitiv aus, was er beinahe exakt gleichzeitig fühlt: Seine Handlungen entsprechen also vollständig seinen (momentanen) Emotionen. Darüber hinaus stellt der zu Verurteilende im Prozess für fast alle daran Beteiligten beziehungsweise Zuschauer ein „Bild der Aufrichtigkeit“⁶ dar und antwortet beinahe immer „rechtschaffen und ohne Ausflüchte“.⁷ Da es ihm außerdem vor allem bereits während seiner Vernehmung bei der Polizei und erneut vor

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 138/139 und 144

² vgl. Bachmann (2005), S. 138

³ vgl. Bachmann (2005), S. 138

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 138

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 144

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 142

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 144

Gericht nicht etwa um ein möglichst mildes Urteil für sich geht, er vielmehr einzig und allein um die Wahrheit bemüht ist - zum einen untersteht er sich „auf das Ungeschickteste“ zu behaupten, „daß alles, was die Polizei zu Protokoll gebracht habe, nicht stimme“¹ und zum anderen erhebt er sich mit einer kleinen bescheidenen Geste und sagt: „Aber die Wahrheit ist es nicht“, „weil es eigentlich ganz anders war. Alles war doch ganz anders“² - , muss, meiner Meinung nach, davon ausgegangen werden, dass er ohne Falsch ist, ein absoluter Gefühlsmensch, der gar nicht anders kann, als seinen Emotionen zu folgen.

Im Kontrast zu dem Oberlandesgerichtsrat wählt der Landarbeiter offensichtlich instinktiv stets die Wahrheit und zwar anscheinend ungeachtet der zukünftigen Konsequenzen für ihn selbst oder andere. Im Gegensatz zu Anton Wildermuth ist der Arbeiter aber nicht zu diesem Verhalten erzogen worden. Vermutlich weder seine Mutter, noch mit Sicherheit sein Vater haben ihn dazu angehalten, derart wahrhaftig und damit auf kaum überbietbare Weise ehrlich sich selbst gegenüber zu handeln. Denn zum einen ist seine Mutter, wie schon festgehalten, früh verstorben und hat deshalb ihren Sohn kaum maßgeblich prägen können und zum anderen wird, was noch wichtiger ist, erwähnt, dass der Vater Joseph Wildermuths - anders als der Lehrer Anton Wildermuth für seinen gleichnamigen männlichen Nachkommen - gerade in moralischer beziehungsweise ethischer Hinsicht gerade kein Vorbild für seinen Sohn darstellt. Denn wenngleich, wie bereits mehrfach herausgestellt, der zu Verurteilende die Richtigkeit des von der Polizei angefertigten Protokolls schon im Lauf der Voruntersuchungen anfechtet, wird im Text dennoch erwähnt, dass der Mörder, wie schon hervorgehoben, mit einem verrohten und vertierten Vater aufgewachsen ist, der ihn zum „Lügen und Stehlen“ angehalten habe.³

Der junge Mann setzt aber nicht nur seine individuell gefühlte Wahrheit in die ihr entsprechende Handlung um, darüber hinaus verhilft er auch der Wahrheit zum Sieg. Obschon der Landarbeiter vordergründig betrachtet mit der Anwendung von körperlicher Gewalt gegenüber seinem Vater sicherlich in erster Linie bezweckt, seiner angestauten Wut Luft zu verschaffen, so bringt er doch auch mit seinem Verhalten ohne Zweifel das zwischen sich und seinem Vater bestehende Verhältnis von klarer Unter- beziehungsweise Überordnung zum Einsturz. Indem er sich mit der Ausübung von körperlicher Kraft konkret gegen seinen Vater erhebt, verlässt er abstrakt betrachtet seine diesem untergeordnete Position und versucht sich über diesen zu erheben, um in der Folge mindestens auf gleicher Höhe, vielleicht sogar der Überlegene zu sein. Insofern begehrt in Anbetracht der vorhergehenden Überlegungen im übertragenen Sinn die Wahrheit in Person des Sohnes gegenüber der Lüge, vertreten durch den Vater, auf und triumphiert; wenigstens in erster Instanz.

Mit einiger Berechtigung könnte man den Arbeiter nicht nur als brutalen Täter wahrnehmen, sondern gleichermaßen, wodurch sein Verhalten sowohl begründet als auch wenigstens ein Stück weit entschuldigt wird, anstelle des Vaters als das eigentliche Opfer; nämlich als dasjenige der lieblosen, väterlichen Behandlung. Obschon es möglich wäre, Joseph Wildermuth als rechtschaffenen jungen Mann zu sehen, der sich sowohl mit gutem Grund als auch zu Recht gegen seinen sittlich schlechten Vater zur Wehr setzt, scheint für

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 138

² vgl. Bachmann (2005), S. 142

³ vgl. Bachmann (2005), S. 139

den Oberlandesgerichtsrat eine derartige Sichtweise der Dinge nicht relevant. Dennoch stuft der Richter, wie schon gesagt, den Mord auffälligerweise nicht als Verbrechen im herkömmlichen Sinn ein, sondern eher als zu lobende, begrüßenswerte Tat, denn er bewertet das Handeln des Arbeiters explizit als wahrhaftig und folglich auch als richtig im Sinne seines Mottos. So lautet schließlich ein, meiner Ansicht nach, entscheidendes Fazit seiner Auseinandersetzung mit dem Fall ‚Wildermuth‘, welches der Richter im Zuge seines selbstreflektierenden Monologs, der zeitlich nach seinem Zusammenbruch im Gericht angesiedelt ist, äußert, dass die Wahrheit nur blutig daher komme, nämlich „mit der Axt, mit dem Messer, mit der Schusswaffe“¹, also wohl auch mit der Holzhacke.

2.6.7.2. Die Wahrheit im Fall ‚Wildermuth‘

Obschon der Gesetzeshüter, wie schon erwähnt, bereits bevor er mit dem Fall ‚Wildermuth‘ bekannt gemacht wird, Zweifel an seinem Beruf und damit verbunden auch Bedenken an der Erfüllbarkeit seines Mottos haben muss, stürzt ihn erst die Beschäftigung mit der Tat des Namensvetters in die entscheidende, lebensverändernde Krise², welche sich als Schrei beziehungsweise Schreien vor Gericht³, als darauffolgender konkreter oder metaphorisch zu verstehender Zusammenbruch und als sich anschließende wochenlange Krankheit psychosomatischer Natur äußerlich sichtbar niederschlägt. Wenngleich der Text nicht explizit erklärt, warum der Oberlandesgerichtsrat seine Fassung vollkommen verliert und auf so lange Zeit nicht wiedergewinnt, so kann doch ein Blick einerseits auf den widersprüchlich bezeugten Wortlaut des richterlichen Ausrufes und andererseits auf das dem Ausraster unmittelbar vorangehende Geschehen im Gericht die Ursache für das ungewöhnliche Verhalten des Gesetzeshüters erhellen. Außer Frage steht auf jeden Fall, dass der Richter im Zuge des Verfahrens im Sinne von Brinker-Gabler eine „radikale“ „schockartige(n)“ Erfahrung gemacht haben muss, denn solche manifestieren sich in Bachmanns Werk generell als „Riss zwischen Stimme und Sprache, zwischen Sprache und Welt“.⁴ Darüber hinaus stimmt die Verfasserin der vorliegenden Arbeit insofern Eberhardt zu, als dass dieser betont, dass der Schrei und der Zusammenbruch des Oberlandesgerichtsrats „im Zusammenhang des Prozesses“ stehe und darüber hinaus definitiv als Reaktion „auf die unbedenkliche Indienstnahme des Wortes ‚Wahrheit‘ von allen Prozeßparteien“ anzusehen sei.⁵ Den Worten „wenn es hier noch einmal jemand wagt, die Wahrheit zu sagen...!“ beziehungsweise „Schluß mit der Wahrheit, hört auf mit der Wahrheit...!“ oder auch „hört auf mit der Wahrheit, hört endlich auf mit der Wahrheit...!“ Anton Wildermuths geht zeitlich direkt der allgemeine Zweifel, was wahr ist, der sich nach der Anhörung des Knopfexperten verbreitet, und das dagegen ankämpfende verbale

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 172

² vgl. Göttsche (1987), S. 175

³ vgl. Eberhardt (2002), S. 188

⁴ vgl. Brinker-Gabler (2009), S. 130

⁵ vgl. Eberhardt (2002), S. 188

Eingreifen des Staatsanwaltes voran.¹ Konkret problematisiert die Expertise des Knopfexperten die Formulierung von vollkommener Übereinstimmung der Fäden des ‚corpus delictis‘, das heißt, der Fachmann macht das Gericht auf eine in diesem Verfahren drohende „Verwechslung von ‚token‘ und ‚type““² aufmerksam.

Aber nun schien von den Belastungszeugen und den Entlastungszeugen keiner mehr eine stichhaltige und vernünftige Antwort geben zu können. Seit der Knopf vorgezeigt worden war, dies alles über den Knopf ruchbar geworden war, ließen sich alle anstecken von Unsicherheit. Als ahnte jeder, daß der Knopf etwas zu Tage gebracht hatte, womit man gemeinhin nicht rechnen mußte. Es war also schon außerordentlich schwierig, über einen Knopf etwas Richtiges zu sagen, und gelehrte Männer fürchteten, nicht alles über den Knopf zu wissen, und widmeten ihr Leben der Erforschung von Knopf und Faden. Die Zeugen mußten das Gefühl bekommen, daß sie ihre früheren Antworten leichtsinnig gegeben hatten, daß ihre Aussagen, eine Zeit, einen Gegenstand betreffend, einfach unverantwortlich waren. Die Worte stürzten wie tote Falter aus ihren Mündern. Sie konnten sich selber nicht mehr glauben.

Da alles zu zerfließen und zu zerfallen drohte, ergriff jedoch der Staatsanwalt das Wort, der sich von der Einschläferung der Wahrheit nicht anstecken ließ. Er dankte zuerst ironisch, lächelnd beinahe, für die „ebenso erstaunliche, wie überflüssige“ Knopfexpertise, mit der man nur Zeit verloren habe, und erinnerte dann, wobei sein Lächeln verschwand, an die „unübersehbaren, einfachen, harten Tatsachen“.

Er fuhr mit seiner schneidenden Stimme, einer gut erprobten, in den Saal, gebrauchte seine Machtworte und rief die verlorene Versammlung zurück in die Wirklichkeit. Er hatte das Publikum und die Geschworenen sofort auf seiner Seite, die vor lauter Lesarten schon nicht mehr zu lesen verstanden in diesem einfachen Verbrechen. Er schrie nach der Wahrheit. Der Angeklagte nickte zustimmend. Sogar der Verteidiger nickte unwillkürlich.³

Sämtliche Zeugen geraten in völlige Verwirrung darüber, was eigentlich wahr und korrekt ist, denn laut Schömel „steigert sich die Dissonanz von Tatbestand und forensischem Gerede“⁴, sodass den Anwesenden ähnlich dem Lord Chandos die Worte „wie tote Falter aus ihren Mündern“⁵ fallen. Weber folgert aus diesem Umstand, dass die „Worte und ihre Wahrheit“ den Tatsachen hinterher hinken, denn so finde Anton Wildermuth speziell in dieser Phase des Prozesses die „gesuchte Übereinstimmung“ gerade nicht mittels der Sprache, diese stehe ihr vielmehr im Wege.⁶ Schömel stimmt insofern mit Weber überein, als dass er hervorhebt, dass der Gesetzeshüter in dieser Phase des Prozesses erkennen müsse, dass die „Wahrheit sprachlich nicht vermittelbar“ ist⁷: „Die Sprache erweist sich als untauglich für eine sinnvolle Erklärung der Tat“.⁸ Nicht etwa der Richter, sondern der Vertreter des Staates fühlt sich berufen, im übertragenen Sinn nach der Wahrheit zu rufen, woraufhin der Vorsitzende des Gerichts sich nicht mehr beherrschen kann, einen Nerven-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 148 und Weber (1986), S. 92

² vgl. Eberhardt (2002), S. 194

³ vgl. Bachmann (2005), S. 147/148

⁴ vgl. Schömel (1989), S. 27

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 148 und Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 260

⁶ vgl. Weber (1986), S. 92

⁷ vgl. Schömel (1989), S. 27

⁸ vgl. Pilipp (2001), S. 102

zusammenbruch erleidet und in unkontrolliertes Schreien verfällt.¹ Folglich ist der Aufschrei des Richters ohne Zweifel eine „Reaktion auf den ‚Schrei nach der Wahrheit‘ des Staatsanwalts“.² Wenngleich unterschiedliche Versionen „des Inhalts dieses Schreis“ präsentiert werden, so ist ihnen gemeinsam, „daß sie als Protest gegen die Inanspruchnahme des Wortes ‚Wahrheit‘ verstanden werden können“.³ Während der Staatsanwalt nicht nur auf der Suche nach der Wahrheit ist, sondern auch wähnt, sie zu kennen, hat der Gesetzeshüter offenkundig genug von dem im Gericht angestregten Bemühen um die Wahrheit, und zwar obschon es ihm selbst doch stets um dieselbe geht. Die „Vergeblichkeit“ seiner „Suche nach der Wahrheit“ „symbolisiert jener Aufschrei in der Gerichtsverhandlung, der einer Welt, die sich längst in ihren subjektiven, alltäglichen Wahrheiten behaglich eingerichtet und gleichsam auf sie abonniert ist, fremd und unverständlich bleibt“.⁴ Der Mann schreit folglich gegen die „herrschenden Wahrheiten und ihre Sprache“⁵ an. Der „Naturlaut“⁶, den der Richter von sich gibt, ist somit als „instinktive Reaktion auf die verstörende Erkenntnis der Zufälligkeit und Künstlichkeit der sprachlichen Existenz des Menschen“⁷ anzusehen und stellt im „Bewußtwerden der Grenzen der Erkenntnis“⁸ der Sprache und damit, nach Wittgenstein, auch der Welt eine endgültige Absage an die vom Menschen erschaffenen Wahrheiten dar.⁹ Insofern markiert Wildermuth Juniors Schrei die Grenze, über die die Sprache nicht zu gelangen vermag.¹⁰ Darüber hinaus ist Wildermuth Juniors Schrei gegen die Wahrheit, meiner Meinung nach, im Grunde zugleich ein verzweifelter Hilferuf nach der Wahrheit, wobei er, indem er „ausser sich“ gerät und somit auch gleichzeitig „zu sich“¹¹ findet, weil er die Wahrheit seiner Emotionen unreguliert nach außen dringen lässt. Da der Protagonist zum einen seinen Gefühlen freien Lauf lässt und zum anderen seiner Frustration in Form eines wiedererlangten „Urschreis“¹² Ausdruck verleiht, stellt das Aufschreien des Richters ebenso wie die Tat des Landarbeiters folglich sowohl einen Akt des Aufbegehrens als auch der Befreiung dar.

Wenngleich der Richter und der Staatsanwalt zumindest aufgrund ihres Wortwechsels wie Kontrahenten und nicht wie Partner anmuten, darf ihnen, meiner Meinung nach, dennoch unterstellt werden, dass sie beide an der Wahrheit interessiert sind. Allerdings unterscheiden sie sich dahingehend wesentlich, dass sie ihr Verlangen nach der Wahrheit erstens auf grundverschiedene Art artikulieren - während der Staatsanwalt sich entsprechend seiner Position im Gericht, völlig normadäquat verhält und seine Äußerungen ausnahmslos wohlwollend aufgenommen werden, entspricht das Verhalten des Richters weder inhaltlich noch formal der gesellschaftlich akzeptierten Norm, sodass sein Gebaren als skanda-

¹ vgl. Pilipp (2001), S. 102 und Eberhardt (2002), S. 190

² vgl. Eberhardt (2002), S. 190

³ vgl. Eberhardt (2002), S. 190

⁴ vgl. Müller-Dietz (1999), S. 185/186

⁵ vgl. Höller (1993), S. 133

⁶ vgl. Höller (1993), S. 133

⁷ vgl. Pilipp (2001), S. 102

⁸ vgl. Bartsch (1988), S. 118

⁹ vgl. Pilipp (2001), S. 102

¹⁰ vgl. Angst-Hürlimann (1971), S. 40 und Pilipp (2001), S. 102

¹¹ vgl. Schömel (1989), S. 27

¹² vgl. Beicken (1988), S. 180

lös empfunden und deshalb für Wochen und Monate zum Gesprächsthema wird¹ - und dass sie zweitens offensichtlich nach einer jeweils anderen Sorte von Wahrheit streben. So fühlt sich der Staatsanwalt verpflichtet, die Versammelten zu ermahnen, sich an die Wahrheit, welche aus den Tatsachen zu eruieren ist, zu halten. Als einziger aktiv am Prozess Beteiligter glaubt er genau zu wissen, was in diesem Fall die Wahrheit ist. Der Oberlandesgerichtsrat spricht mit seinem Schrei, meiner Ansicht nach, dem Mann diese Kompetenz aber demonstrativ ab. Vielleicht hält er sich selbst, vergleichbar dem kurz vorher gehörten Experten für Knöpfe, für den einzigen Fachmann in Sachen Wahrheit. Ebenso wie alle in dieser Sache Geladenen scheint aber der Richter jedoch, wie, meiner Meinung nach, seine dem Prozess folgenden monologischen Reflexionen zeigen, im Zuge der Verhandlung in völlige Verwirrung darüber geraten zu sein, was die Wahrheit ist, und zwar nicht in erster Linie in dem zu verhandelnden Mord, sondern vielmehr sowohl im Allgemeinen als auch speziell für ihn persönlich. Insofern ist, meiner Ansicht nach, Eberhardt beizupflichten, der den Aufschrei des Gerichtsrats als „Ausdruck einer tiefgründenden Identitätskrise des Richters“ ansieht.² Zu weit gehen dagegen die Interpretationen des Aufschreis von Bartsch, die den Schrei als „metaphorischen Vaternord“³, diejenige von Duser, die ihn als „Ausagieren des Ödipuskomplexes“⁴, von Töller, die ihn als „Bruch“ mit der Familientradition⁵ und diejenige von Höller, die das nonverbale Aufbegehren des Oberlandesgerichtsrats als „Verlust oder Aufgabe des väterlichen, absoluten Wahrheitsanspruchs“⁶ deuten. Denn, wie schon betont, ist der Schrei des Richters als „Protest gegen die Wahrheitsforderung des Staatsanwalts“, „die aus der Sicht des Richters einen Mißbrauch des Wortes ‚Wahrheit‘ darstellt“⁷ anzusehen. „Dann kann der Schrei keine Aufgabe des Wahrheitsanspruchs als solcher sein, sondern belegt im Gegenteil die fortdauernde Orientierung des Richters an einem bestimmten Wahrheitskonzept. Er ist „kein Bruch der Tradition“, sondern setzt diese fort“.⁸

2.6.7.3. Anton Wildermuths „Wahrheitsfixierung oder -besessenheit“⁹

2.6.7.3.1. Die wunderbare Wahrheit

Wahrscheinlich hat der Gerichtsvorsitzende nie zuvor einen solch ausgeprägten Zweifel am Schlüsselwort seines Lebensmottos gefühlt. Zumindest glaubt er in früheren Jahren dagegen stets, eine konkrete, speziell- individuelle Vorstellung von der Wahrheit zu besitzen, sodass es ihm (theoretisch) gelingen kann, seinem Leitspruch in Abhängigkeit davon

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 148

² vgl. Eberhardt (2002), S. 188

³ vgl. Bartsch (1998), S. 116 und sinngemäß Beicken (1988), S. 180, Höller (1993), S. 135 und Nagy (2007), S. 230

⁴ vgl. Duser (1994), S. 179

⁵ vgl. Töller (1998), S. 126

⁶ vgl. Höller (1993), S. 116

⁷ vgl. Eberhardt (2002), S. 192

⁸ vgl. Eberhardt (2002), S. 192

⁹ vgl. Müller-Dietz (1999), S. 183

Genüge zu tun. Beachtenswerterweise verändert sich allerdings im Laufe seines Lebens entsprechend seiner geistig-emotionalen Entwicklung, die von Personen und Umgebungen beeinflusst wird¹, während seiner „monomanischen Suche“ nach „dem Grenzfall von Wahrheit“² seine Auffassung derselben. So können, laut Weber, mehrere, verschiedene Wahrheitsbegriffe, die einem bestimmten Alter beziehungsweise Lebensabschnitt zugeordnet werden können, unterschieden werden: gemäß Schulz eine „Skala von Wahrheiten“, innerhalb welcher vier verschiedene „Stadien“ zu erkennen seien – die unreflektierte „düstere Begierde“³ der Kindheit, das formalistische Exerzitium der Studienjahre, die Berufsgründerjahre und die letzte Stufe, die durch den Prozess zum „Traum und Fantastereiinhalt der dunklen Hinterbühne“⁴ -, Weber zu Folge ein „Kaleidoskop von biographisch, menscheits- und philosophiegeschichtlich verschiedenen Auffassungen von Wahrheit“⁵ unterschieden werden. Allerdings merkt Eberhardt zu Recht an, dass es „in der Erzählung nicht um die Auszeichnung einer bestimmten Konzeption von Wahrheit“ gehe, vielmehr sei „Wahrheit‘ in dieser Erzählung eine Chiffre für etwas anderes, nämlich für den Sinn, welcher der Protagonist seinem Leben (nicht) zu geben vermag“.⁶ Bereits von Kindesbeinen an hat sich der Richter, laut seiner eigenen Aussage, intensiv mit der Wahrheit beschäftigt: „Um die Wahrheit geht es mir, schon lange, schon immer“ und zwar so, „wie es anderen manchmal um Gott oder den Mammon geht, um Ruhm oder um die ewige Seligkeit“.⁷ Vermittler dieser ausgeprägten Affinität zur Wahrheit ist sein gleichnamiger Vater.

Er war der Erfinder des Wortes ‚wahr‘ in allen seinen Bereitschaften, mit allen seinen Verbindungs- und Verknüpfungsmöglichkeiten. ‚Wahrhaftig‘, ‚Wahrhaftigkeit‘, ‚Wahrheit‘, ‚das Wahre‘, ‚wahrheitsgetreu‘, ‚Wahrheitsliebe‘ und ‚wahrheitsliebend‘ – diese Worte kamen von ihm, und er war der Urheber der Verwunderung, die diese Worte in mir auslösten von klein auf.⁸

Ebenso wie der Leitspruch, „Ein Wildermuth wählt immer die Wahrheit“, was schon hervorgehoben worden ist, ohne Zweifel eine zwingend wirkende Verbindung zwischen allen männlichen Wildermuths und der Wahrheit schafft, verknüpft Anton Junior, wenigstens aus der Retrospektive, wie aus den beiden oben zitierten Textstellen hervorgeht, sowohl das Adjektiv ‚wahr‘ als auch seine Zusammensetzungen in erster Linie explizit mit seinem Vater und damit mit Männlichkeit, in zweiter Linie aber auch mit ‚Verwunderung‘. Da das letztgenannte Substantiv direkt auf das Nomen ‚Wunder‘ zurückgeführt werden kann, weist, nach meinem Erachten, eine solche Korrelation der Wahrheit darauf hin, dass der Richter von dieser bezaubert ist, dass die Befassung mit der Wahrheit ihm wunderbar erscheint und ihn folglich auf jeden Fall bereichert, wenn nicht sogar der Wirklichkeit ent-

¹ vgl. Eberhardt (2002), S. 194

² vgl. Weber 1986), S. 99

³ vgl. Bachmann (2005), S. 151

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 154 und Schulz (1979), S. 88/89

⁵ vgl. Weber (1986), S. 35

⁶ vgl. Eberhardt (2002), S. 187

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 149

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 150

rücken kann, worauf eine später im Text folgende Stelle, in der dezidiert über einen „Wahrheitsrausch“ berichtet wird, zu verweisen scheint.

Indem er die Wahrheit bemerkenswerterweise mit Verwunderung und, meiner Meinung nach, damit auch mit Wunder oder dem Wunderbaren assoziiert, ist sie ihm offensichtlich nicht nur ein Faszinosum, sondern auch ein Mysterium, was er definitiv reflektiert: „Noch ehe ich diese Worte begreifen konnte, bekamen sie eine Faszination für mich, der ich erlag“.¹

Obwohl oder gerade weil er als Junge verstandesmäßig nicht (vollkommen) verstehen kann, was sein Vater ihm über die Wahrheit auseinandersetzt, verfällt er dieser Passion. Da er zugibt, dass die Wahrheit in seiner persönlichen Wertehierarchie, beispielsweise noch vor Reichtum, Ruhm und Seligkeit, aber erstaunlicherweise auch vor Gott, der doch im christlichen Glauben als Äquivalent der Wahrheit gilt², an erster Stelle lokalisiert werden kann, ist einerseits festzustellen, dass die Wahrheit schon für den jungen Anton Wildermuth zum ‚summum bonum‘ wird, zur ‚höchsten Instanz‘³, wie Habel richtigerweise feststellt, der er alles subsumiert, und andererseits, dass er, wenn auch wahrscheinlich unbewusst, in Folge seiner Verabsolutierung der Wahrheit den Grundstein dafür legt, dass er seine wie auch immer individuell ausgeprägte Vorstellung seiner Maxime unabhängig von jeglichem bereits existierenden Wertesystem entfalten kann.

2.6.7.3.2. Die wahrere Wahrheit

Als Knabe interpretiert der Oberlandesgerichtsrat das von seinem Vater vorgegebene „Muster von ‚die Wahrheit sagen‘“ dahingehend, dass der Vater damit gemeint habe, „ich solle ‚genau‘ sagen, was geschehen war“⁴, weshalb er um ein äußerst „präzises und umfassendes Nacherzählen“ von Vorfällen oder Worten bemüht ist.⁵

Wozu das gut sein sollte, wußte ich freilich nicht, aber ich kam, soweit ein so kleiner Kopf erlaubte, bald so weit, immer die Wahrheit zu sagen, weniger aus Furcht vor dem Vater als aus einer düsteren Begierde heraus. „Ein aufrichtiges Kind“ nannte man mich dafür.⁶

Beachtenswerterweise übertrifft der junge Anton schnell die an ihn gestellten Erwartungen dahingehend, dass er sich des Wahrheitsbegriffs seines Vaters entledigt und einen eigenen, besseren kreiert. Denn wenngleich sich der Knabe zunächst „die größte Mühe“ gibt, dem ihm von seinem Vater auferlegten Anspruch gerecht zu werden, fühlt er bald nicht etwa vorrangig Freude am Wahrheitsagen, sondern spürt vielmehr einen Trieb, die „wahrere Wahrheit“ zu sagen, was er selbst dezidiert als negativ bewertet: Weber attestiert dem

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 150

² vgl. Habel (1992), S. 58

³ vgl. Habel (1992), S. 64

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 150/151

⁵ vgl. Pilipp (2001), S. 103

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 151

Jungen Anton treffenderweise eine „Sucht nach Genauigkeit“, die diesen auch später noch beherrsche.¹ Was also als Pflichterfüllungswillen oder vielleicht sogar blinder Gehorsam gegenüber dem väterlichen Aufruf zur Wahrheit beginnt, entwickelt sehr schnell eine Eigendynamik, sodass für den späteren Richter ‚die Wahrheit sagen‘, nach meinem Erachten, zumindest in seiner Kindheit gleichbedeutend mit der Ausübung des reinen Lustprinzips und nicht etwa, wie Habel annimmt, Ausdruck einer Schuldfixiertheit² ist.

Bald genügte es mir aber nicht mehr, was meinen Vater schon zufriedenstellte, zum Beispiel, zu sagen, daß ich auf dem Heimweg von der Schule getödelte habe oder einer Rauferei wegen zu spät zum Mittagessen gekommen sei, sondern ich fing an, die noch wahrere Wahrheit zu sagen. Denn ich verstand plötzlich auch – es mag im ersten oder zweiten Schuljahr gewesen sein – was von mir verlangt wurde, und ich begriff, daß ich gerechtfertigt war. Meine Begierde traf sich mit einem Begehren, mit einem guten und vor allen anderen ausgezeichneten Begehren, das die Erwachsenen an mich richteten. Mir stand ein leichtes, wunderbares [sic!] Leben bevor. Ich durfte ja nicht nur, ich mußte unter allen Umständen die Wahrheit sagen!³

Obwohl für gewöhnlich jegliche Leidenschaft oder jedes entgrenzte Gebaren allein aufgrund der ihr beziehungsweise der ihm eigenen extremen Ausprägung als gefährlich und als wider die gesellschaftlichen Normen und Regeln angesehen wird, hat der Richter das seltene Glück, dass er seine von ihm sogenannte „düstere Begierde“ ausleben kann und zwar ohne negative Konsequenzen fürchten zu müssen. Vorteilhafterweise wird sein von ihm selbst als schlecht bewerteter Trieb von seinem sozialen Umfeld nicht als normverletzend eingestuft und folglich auch in keiner Weise stigmatisiert. Vielmehr hat sein „Wahrheitsrausch“ für ihn die „höchst erfreuliche Konsequenz“, dass er ihm gemäß dem Motto des Vaters, „Mit der Wahrheit kommt man immer am weitesten“, „die Herzen und Türen öffnet“.⁴ Tatsächlich wird seine (sehr ausgeprägte) Suche nach der Wahrheit weder als negativ, noch als übertriebene Besessenheit angesehen.

Praktisch und bequem für den Jungen zugleich ist folglich erstens, dass sein Verlangen konform mit der gesellschaftlichen Moral und Ethik zu sein scheint, sodass Sollen und Wollen hier identisch sind, zweitens dass er sich mit seiner Methode des Wahrheitssagens nicht nur einen persönlichen, gesellschaftlich erlaubten Lustgewinn verschafft, sondern zudem gleichzeitig eine Strategie entwickelt hat, die ihm offensichtlich unabhängig von der Schwere des Vergehens dazu verhilft, ungestraft bleiben zu können. So weiß der Oberlandesgerichtsrat von einem Vorfall zu berichten, bei dem er rückblickend die Gewissheit hatte, „straffrei“ davonzukommen, wenn er nur dem Vater die Wahrheit - verstanden als vollständige und richtige Wiedergabe aller memorierter Einzelheiten mit „tödlicher Weitläufigkeit“⁵ -, also in Form von „atomisierte(n) Wahrheitsvorträge(n)“⁶, präsentiert. Obwohl er zusammen mit seiner Schwester und einigen Nachbarskindern einen „Unfug ange-

¹ vgl. Weber (1986), S. 32

² vgl. Habel (1992), S. 124

³ vgl. Bachmann (2005), S. 151

⁴ vgl. Müller-Dietz (1999), S. 183

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 153

⁶ vgl. Schulz (1979), S. 87

richtet hatte(n)“, der anscheinend über ein tolerierbares Maß hinausging, sodass er „die Nachbarschaft empörte“¹, ist sich der Junge, schon bevor er seinem Vater tatsächlich gegenübertritt, sicher, dass die der Schwere der Verfehlung entsprechende Strafe ausbleiben wird. Nach meinem Erachten löst bei dem Knaben die Erwartung dieses ungeheuerlichen, persönlichen Erfolges Euphorie bei ihm aus: Er steigert sich zum ersten Mal in einen „Wahrheitsrausch“, ihm wird ein zumindest epiphanieähnliches Erlebnis zu Teil², welches, meiner Meinung nach, aber nicht wie Eberhardt meint als „religiöse(r) Verzückung“³, sondern eher als sexuelle Erregung zu deuten ist. Erstaunlicherweise erfährt aber nicht nur Anton Wildermuth Junior, sondern auch der gleichnamigem Senior einen Lustgewinn:

Mein Vater wollte seine tiefe Befriedigung über meine Leistung nicht zeigen, aber ich fühlte seine Nachsicht, als er mich gehen hieß mit den Worten: „Mit der Wahrheit kommt man immer am weitesten. Bleib immer bei der Wahrheit und fürchte niemand.“⁴

Meiner Meinung nach ist fraglich, welche ‚Leistung‘ des Kindes die Ursache für die väterliche Befriedigung darstellt: Belustigt den Senior vielleicht gar, was allerdings etwas abwegig scheint, der Streich des Juniors, oder ist er, was näher liegt, im Allgemeinen stolz auf den Mut des Sohnes, sich der väterlichen Autorität zu stellen, oder aber, was, meiner Ansicht nach, mit der gleichen Berechtigung wie die zuvor als zweite präsentierte mögliche Deutung angenommen werden könnte, ist der Lehrer speziell entzückt darüber, dass sein Kind die väterliche Lektion offensichtlich verstanden hat und sich im Vertrauen auf die Schilderung der ‚wahren Wahrheit‘, aus der schier ausweglosen Situation zu retten vermag, und zwar vielleicht sogar besser und geschickter als sein väterlicher Lehrmeister. Der Rat des Lehrers Anton Wildermuth, „mit der Wahrheit kommt man immer am weitesten. Bleib immer bei der Wahrheit und fürchte niemand.“⁵, der nicht nur direkt auf den Wahlspruch „Ein Wildermuth wählt immer die Wahrheit“⁶ rekurriert, sondern diesen Satz auch noch bekräftigt, scheint jedenfalls für die dritte gerade angeführte Möglichkeit zu sprechen. Insofern scheint es, als beglückwünsche der Vater den Sohn zu seiner, meiner Ansicht nach, moralisch fragwürdigen Fertigkeit, in Form der genauesten und deshalb (vermutlich) zugleich gegenüber den eigenen Gedanken und Antrieben schonungslosesten Rekonstruktion von Ursachen und Wirkungen ein Instrument gefunden zu haben und vor allem virtuos nutzen zu können, das es ihm ermöglicht, ungestraft bleiben zu können. Denn der Junge darf annehmen, dass „alles gut“ ist beziehungsweise wird, „wenn es nur die Wahrheit“ ist, was er zu seiner Rechtfertigung vorbringt.⁷

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 152/154

² vgl. Bachmann (2005), S. 152

³ vgl. Eberhardt (2002), S. 208

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 153

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 153

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 137

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 153

Aufgrund dieser Gewissheit beschreibt der junge Anton immer alle „Vorfälle“, auch die „unangenehmsten“, sämtliche Gefühle und „jeden Gegenstand eines Schauplatzes“ gleichsam in „Atome“ zerlegt¹, weshalb Eberhardt den Wahrheitsbegriff des Knaben Anton mit „Wahrheit als Genauigkeit“ umschreibt und sich aufgrund der atomisierten Wahrheitsvorträge des Jungen an Russells „logischen Atomismus“ erinnert fühlt und somit das kindliche Wahrheitsverständnis als neopositivistische Wahrheitskonzeption interpretiert.² Während die Mutter des Oberlandesgerichtsrat „oft zu ungeduldig, um sich meine Beichten ganz anzuhören“ ist - dem Jungen aber, nach meinem Erachten, dennoch nicht, wie Habel folgert, die „Möglichkeit, seine Schuldgefühle auszusprechen“³ nimmt -, und darüber hinaus, da sie ihrem Mann für den Sohn nicht deutbare Blicke im Zuge derartiger verbaler Ergüsse zuwirft, offenkundig in der Lage zu sein scheint, das Verhalten des Sohnes als List erkennen zu können, bleibt der Vater stets nicht nur ganz „aufmerksam“, sondern genießt „diese Verhöre“ vielmehr sichtlich.⁴ Meiner Meinung nach erfreut die Berichterstattung seines Sohnes den Senior nicht nur ob der Ehrlichkeit seines Spröblings, vielmehr deutet die in diesem Zusammenhang auffällige, weil ungewöhnliche Wortwahl darauf hin, dass der Mann von dem intim zu nennenden Einblick in das Innenleben seines Kindes, den er wahrscheinlich aufgrund der zu unterstellenden Offenheit des jungen Anton gewinnt, erstaunlicherweise sexuell erregt wird, weshalb ihm, meiner Meinung nach, ein eigenartig ausgeprägter Hang zum Voyeurismus unterstellt werden kann. Umgekehrt kann dem Sohn wegen seiner Bereitschaft und der zu mutmaßenden Lust am Offenlegen seiner Antriebe eine gewisse exhibitionistische Neigung zugesprochen werden.

Nach meinem Erachten wird diese Vater-Sohn-Beziehung essentiell durch die beiden gemeinsame sexuell gefärbte Lust an der Wahrheit geprägt, sodass ein recht seltsames Verhältnis konstatiert werden muss. Auf jeden Fall entwickeln Anton Wildermuth Senior und Junior in Folge des für sie wesentlichen Einverständnisses in Bezug auf die Wahrheit unweigerlich eine gewisse Nähe zueinander. Denn zum einen hegen beide, wie schon festgestellt, ein geradezu erotisches Verhältnis zur Wahrheit, zum anderen haben sie offenkundig zumindest ähnliche Vorstellungen davon, was die Wahrheit ist. Vor allem aber scheint bei allen zweien das Rekonstruieren und Aussprechen beziehungsweise Anhören der Wahrheit ein hohes Maß an (sexueller) Erregung auszulösen. Darüber hinaus wird die Euphorie, welche der Sohn beim Produzieren seiner Versionen der Wahrheit verspürt, durch das Wissen um die Befriedigung, die er seinem Vater durch das „Beschreiben, Nachsagen, Hersagen“⁵ bereitet, potenziert. Da durch die im wahrsten Sinne des Wortes Liebe zur Wahrheit sowohl dem Vater als auch dem Sohn mindestens ein Lustgewinn, wenn nicht sogar ein Epiphanieerlebnis bereitet wird, resümiert Anton Wildermuth als Junge und

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 153

² vgl. Eberhardt (2002), S. 193

³ vgl. Habel (1992), S. 124

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 153

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 153

auch in der Rückschau zu Recht, dass „etwas Herrliches um die Wahrheit in meiner Kindheit“ ist beziehungsweise war.¹

Da die Wahrheit folglich für den zukünftigen Oberlandesgerichtsrat in Kindertagen vollkommen positiv konnotiert ist - erstens ist sie ihm ein zuverlässiger Schutz gegen jegliche väterliche Strafe und zweitens ist sie für ihn selbst sowie für seinen Vater eine Quelle der Lust -, meint er zum damaligen Zeitpunkt sich absolut der Wahrheit ergeben zu haben. Insofern hält sich Anton Wildermuth als Junge ebenso wie sein soziales Umfeld für ein völlig „aufrichtiges Kind“.² So glaubt der Knabe Anton von sich, sowohl immer als auch über alles restlos die Wahrheit gesagt zu haben. Spätestens nach seinem Zusammenbruch im Gerichtssaal reflektiert er jedoch, dass er bezüglich seiner kindlichen Aufrichtigkeit einer „fundamentalen Selbsttäuschung erlegen“ ist.³ Denn er ist auch während seiner Kinderzeit „nach vielem natürlich nicht befragt worden war“, hatte „über vieles nie“ „Rechen-schaft ablegen müssen“, sodass von ihm „nicht über alles die Wahrheit gesagt worden war“.⁴

2.6.7.3.3. Die Wahrheit für das „Rampenlicht“⁵

Während der zukünftige Oberlandesgerichtsrat als Kind annimmt, nichts wesentlich verschwiegen zu haben, erwacht in der Pubertät sein Reflexionsvermögen, sodass sich nicht nur sein Bewusstsein, sondern auch seine Haltung zur Wahrheit ein Stück weit ändert.

Zwischen meinem dreizehnten und achtzehnten Lebensjahr durchlebte ich eine Zeit, in der ich mich zwar weiter bis zum Exzeß im Wahrheitsagen übte, andererseits aber frei herumging, in einer Welt, die ich mit der Familie nicht teilte, wie auf einer dunklen Hinterbühne. Auf sie zog ich mich zurück, wenn ich meinen Auftritt für die Wahrheit gehabt hatte, und dort erholte ich mich von den anstrengenden Auftritten und machte den Kraftverlust wett, den mich das Wahrheitsagen jetzt schon kostete.⁶

Im Gegensatz zu seinen Knabenjahren ist für den späteren Gesetzeshüter das Wahrheitsagen mit dem Beginn der Jugend nicht mehr ein reines Vergnügen, vielmehr wird es für ihn ab diesem Zeitpunkt zu einer Last. Offensichtlich will er nicht mehr länger alle in seinem Inneren verborgenen Gefühle nach außen und speziell vor den Vater tragen. So fängt er einerseits an, nach eigenem Ermessen gewisse Dinge beziehungsweise Emoti-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 153

² vgl. Bachmann (2005), S. 151

³ vgl. Müller-Dietz (1999), S. 184

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 153

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 154

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 154

onen zu verschweigen, zudem zieht er sich andererseits bewusst von der Wahrheit zurück und schafft sich einen imaginären Rückzugsort, und zwar „im Bereich des Mütterlichen“¹. Somit empfindet er die Welt nicht mehr als Einheit, sie wird von ihm folglich als in zwei konträre, sich jedoch komplementär ergänzende Bereiche aufgespalten wahrgenommen: Es bildet sich eine „dualistische Innenwelt“ aus.² So gibt es zum einen den Teil, in dem sich der Junge weiterhin der Wahrheit verpflichtet fühlt. Hier befindet sich Anton, wie er selbst formuliert, „im Rampenlicht“³. Anscheinend spielt er in dem von ihm mit Helligkeit korrelierten Anteil vergleichbar einem Schauspieler bewusst eine Rolle.⁴ Offenkundig liegt ihm viel daran, einen guten Eindruck vor der Öffentlichkeit, insbesondere seiner Familie, zu machen. Vermutlich möchte er wie in seiner Kindheit weiterhin als ehrlicher und aufrichtiger Sohn gelten.

Allerdings hat die Erfüllung dieser von ihm im Wesentlichen selbst auferlegten Erwartung nicht mehr ausschließlich eine positive Wirkung wie in früheren Jahren, vielmehr zeitigt das Wahrheitsagen (beinahe) den gegenteiligen Effekt. Während das Suchen und (vermeintliche) Finden der Wahrheit für den Jungen in seiner Kindheit, meiner Meinung nach, als eigentlicher Lebenstrieb erotischer Prägung identifiziert werden kann - schließlich ist ihm das Beichten vor allem eine Lust -, wird dagegen in seiner Jugend das Sagen der Wahrheit zur Belastung, sodass Anton Wildermuth von seinem dreizehnten bis zu seinem achtzehnten Lebensjahr das wahrheitsgemäße Antworten zwar als notwendige, jedoch als anstrengende Pflichtübung erscheint. Da ihm das Wählen der Wahrheit nun primär Energie raubt, anstatt ihm wie früher solche zuzuführen, zieht er sich nach seinen sogenannten öffentlichen „Auftritten“ absichtsvoll von seinem von ihm als solches empfundenen Publikum auf die von ihm so bezeichnete „Hinterbühne“ zurück.⁵

Auf der Hinterbühne spielten meine von niemand geahnten Traumabenteuer, Traumdramen, Fantasereien, die bald so üppig ins Kraut schossen wie die Wahrheiten im Rampenlicht. Vorsichtig und spöttisch nannte ich diese Welt manchmal meine ‚katholische‘ Welt, obgleich es mit diesem Ausdruck nichts auf sich hatte, ich nur eine Welt damit bezeichnen wollte, die sündig, farbig und reich war, ein Dschungel, in dem man lässig sein konnte und der Gewissenserforschung entzogen war.⁶

Wenngleich der spätere Richter sowohl die Wahrheit als auch den von ihm der Öffentlichkeit zugänglich gemachten Bereich seiner Seinsweise zwar eindeutig mit seinem Vater beziehungsweise dem Männlichen und mit Helligkeit korreliert, diesen Teil seines Weltbildes aber nicht nach der Glaubenszugehörigkeit seines Vaters konsequenterweise ‚evangelische Welt‘ benennt, ordnet er sehr wohl explizit die andere Hälfte der von ihm wahrgenommenen Welt nicht nur seiner Mutter zu, sondern bezeichnet sie nach ihr als

¹ vgl. Nagy (2007), S. 261

² vgl. Schulz (1979), S. 87

³ vgl. Bachmann (2005), S. 154

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 154

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 154

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 154

„katholische‘ Welt“¹, wobei Pilipp dafür plädiert, dass die Hervorhebung des Adjektivs auf seine „ursprüngliche Bedeutung im Sinne von allumfassend und ganzheitlich“ weise².

Es war für mich eine Welt, die ich mit der Welt meiner Mutter in Zusammenhang brachte, für die ich sie verantwortlich machte, diese Mutter mit den schönen langen rotblonden Haaren, die durch unser Haus ging ohne Erforschung und die nur lustig die Augenbrauen hochzog, wenn wir Kinder einmal jammerten an einem eisigen Sonntag, weil wir zur Kirche mußten, als verwunderte sie dieses Aufbegehren, sie, die doch frei war ... Meine lässige Mutter, die, während wir in der Kirche waren, badete in einem Holzzuber, sich ihr Haar wusch und noch im Unterkleid in der Küche stand, wenn wir zurückkamen, strahlend vor Frische und vor Vergnügen über sich selbst.³

Offensichtlich verkörpern die Eltern für Anton Wildermuth Junior jeweils einen Teil seiner in zwei komplementäre Daseinsweisen zerfallenden Existenz. Während in den Augen des Sohnes der Vater die Welt der Wahrheit, den hellen Part, repräsentiert, vertritt die Mutter offensichtlich die Welt des von ihm bemerkenswerterweise nicht genannten Antagonismus der Wahrheit; wobei er diese mütterliche Welt als dunkel bezeichnet sowie mit den Adjektiven „sündig, farbig und reich“ klassifiziert.⁴ Höller konstatiert richtigerweise, dass die Beschreibung der mütterlichen Welt mit den gerade genannten Adjektiven auf eine Welt „der nicht beherrschten, wild wuchernden Natur und des Triebhaften, die sich vor keiner inneren und äußeren Instanz zu verantworten hat“ deute.⁵ Wenngleich die Welt des Vaters dem Gesetzeshüter in seinen Kinderjahren ausschließlich „herrlich“ und damit, meiner Meinung nach, auch als voller Wunder anmutet, nimmt er sie anscheinend mit dem Beginn der Pubertät auffälligerweise als einengend für seine Persönlichkeit wahr. In der Welt der Mutter kann er sich dagegen erst richtig entfalten. Da er seine Natur hier nicht domestizieren muss, beschreibt diesen Bereich metaphorisch als „Dschungel“.⁶ Insofern wird, nach meinem Erachten, textintern die väterliche Welt mit Kultur, das heißt mit den gesellschaftlichen Regeln und Normen, die mütterliche jedoch mit (wilder) Natur, mit den individuellen Trieben und Wünschen, konnotiert. Somit korreliert Anton Wildermuth Junior wenigstens aus der Retrospektive die Welt des Vaters nicht nur mit Wahrheit, sondern folglich auch, allerdings nicht explizit, mit Zwang und Unfreiheit, diejenige seiner Mutter offensichtlich einerseits mit dem Gegenteil der Wahrheit und vor allem dezidiert mit Freiheit. Insofern kann, meiner Ansicht nach, Eberhardt zugestimmt werden, der feststellt, dass die mütterliche Welt dem Jungen „zwei Gegenbereiche“ erschließe: „Gegen das Wahrheitsagen steht die Mutter für den Bereich der Körperlichkeit und den der Phantasie“, wobei die zwei Frauen, welche sein Leben später wesentlich bestimmen werden, Gerda und Wanda, jeweils eine Möglichkeit des Widerspruchs gegen die väterliche Wahrheitskonzeption verkörpern.⁷

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 154

² vgl. Pilipp (2001), S. 106

³ vgl. Bachmann (2005), S. 154

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 154

⁵ vgl. Höller (1992), S. 136

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 154

⁷ vgl. Eberhardt (2002), S. 195

Meiner Meinung nach erfährt der Junge beziehungsweise Jugendliche seine Mutter in erster Linie im positiven Sinn als Außenseiterin der Familie. Denn sie ist für ihn „sicher ausgeschlossen gewesen von etwas - von der Wahrheit natürlich“.¹ Insofern hält der spätere Oberlandesgerichtsrat seine Mutter beachtenswerterweise sowohl im Vergleich zu sich selbst als auch zu allen anderen engsten Familienangehörigen deshalb für freier.²

Textintern stellt aus der Perspektive des zukünftigen Richters die Nichtzugehörigkeit seiner Mutter zum Protestantismus den alleinigen Grund für ihr Mehr an Freiheit dar. Zusätzlich zu dem Umstand, dass die Frau nicht der, zumindest familienintern üblichen Glaubensrichtung angehört, verschafft ihr die Tatsache, dass sie ihren katholischen Glauben, vielleicht in Ermangelung einer entsprechenden Gemeinde, nicht leben kann oder, was wahrscheinlicher ist, nicht leben will, einen Zuwachs an Freiraum. So gehört sie zwar der Glaubensrichtung an, die der Junge offensichtlich als Gegenteil des Protestantismus ansieht, trotzdem kann sie nicht als Repräsentantin des Katholizismus angesehen werden. Denn tatsächlich suggeriert der Text, dass sie ihren Glauben nicht (aktiv) praktiziert.³ Denn es wird erwähnt, dass sie einerseits am Sonntag nicht zur Kirche geht und andererseits aber auch zu Hause keinerlei Glaubensrituale ausübt, sodass sie eher als Atheistin zu bezeichnen ist. Somit kann vermutet werden, dass ihr Festhalten am Katholizismus lediglich Alibifunktion hat. Denn ihr Bekenntnis zum katholischen Glauben bewahrt sie wohl vor dem anscheinend zu erwartenden Verlust an Freiheit, den eine Konversion zum Protestantismus offensichtlich zwangsläufig mit sich bringen würde.

Anstatt sich also sonntags um ihr geistiges Wohlergehen, um die Transzendenz, zu kümmern, widmet sich die Frau mit Hingabe der Immanenz und zwar in Form der Pflege ihres Körpers: Sie nimmt ein Bad. Habel stellt, meiner Ansicht nach, zu Recht fest, dass die Präferenz des Waschens des eigenen Körpers gegenüber der Reinigung der Seele die Frau in den „Bereich des Verbotenen, auch des sexuell Anrühigen“ rücke.⁴ Daneben wird diese Mutter wie das Mädchen aus „Alles“ zum einen mit der Farbe ‚rot‘ und zum anderen mit Wasser in Zusammenhang gebracht. Da die Frau zudem von ihrem Sohn, wie schon weiter vorne hervorgehoben, als „lässig“, „lustig“ und vor allem „frei“ beschrieben wird, handelt es sich bei ihr, meiner Ansicht nach, vergleichbar Mara aus „Alles“ um eine ihrem sozialen Umfeld nichtangepasste Frau; wenngleich die Mutter Anton Wildermuths in Relation zu dem Mädchen der dritten Erzählung integrierter in die Gesellschaft scheint. Schließlich ist sie im Gegensatz zu Mara verheiratet und hat zwei Kinder. Darüber hinaus könnte man angesichts der von ihrem Sohn geschilderten gerichtssähnlichen Verhöre im Familienkreis, bei denen die Frau sich der ‚richterlichen‘ Autorität unterordnet, den Eindruck gewinnen, als ob sie zwar selbstbewusst ist, sich aber ihrem Mann subordiniert. Dass Frau Wildermuth wie Mara rötliches Haar hat, allerdings eindeutig helleres als das Mädchen, deren Haar zwischen rot und schwarz beziehungsweise braun changiert, bedeu-

¹ vgl. Bachmann(2005), S. 155

² vgl. Bachmann (2005), S. 154

³ vgl. Habel (1992), S. 124

⁴ vgl. Habel (1992), S. 156

tet, meiner Meinung nach, dass sie in Relation zu Mara mehr Anteil an der hellen Welt hat, wenngleich diese Vermutung der Einschätzung ihres Sohnes zu widersprechen scheint. Obwohl, nach meinem Erachten, Pilipp irrt, die Welt der Mutter als „anti-religiös, moral- und zweckfrei“¹ zu bezeichnen, da die Frau doch selbst insofern ein bürgerliches Leben führt, als dass sie eine (wahrscheinlich) nichtberufstätige Hausfrau und Mutter ist und sich zudem ihrem Mann im Allgemeinen bereitwillig unterordnet. Dennoch hat sie das Selbstbewusstsein, sich in ihrer Ehe zu einem einen von der Religion ihres Ehemannes abweichenden Glauben zu haben und diesen darüber hinaus nicht einmal aktiv auszuüben.

Auffälligerweise bekommt diese ungewöhnlich eigenständige Mutter, die für den Jungen in Bezug auf die Wahrheit als das genaue Gegenteil ihres Gatten erscheint, für den Sohn ab seinem dreizehnten Lebensjahr eine gewisse, (heimliche)Vorbildfunktion. Vorher hat sich Anton Wildermuth dagegen vorrangig an seinem Vater orientiert, übernimmt er doch bereitwillig dessen von der Wahrheit dominiertes Weltbild und Lebensweise. Mit dem Beginn der Pubertät distanziert sich der Junge aber offensichtlich nicht nur von seinem Vater, vielmehr nähert er sich gleichzeitig seiner Mutter an. Denn einerseits nimmt er im Gegensatz zu seinen Knabenjahren, wie schon gesagt, die Welt und damit auch sich selbst nicht mehr als Einheit wahr: Sie zerfällt für ihn in einen väterlichen und einen mütterlichen Bereich. Anton Wildermuth Junior nimmt die ihn umgebende Welt folglich entsprechend Arendts „modernem Massenmensch(en)“² wahr. Kennzeichnend für einen solchen ist laut Arendt eine radikale „Zweiteilung von Privat und Öffentlich, von Beruf und Familie“.³ Insofern balanciert der junge Wildermuth „zwischen zwei Ordnungen, einer alltäglich-logozentrischen und einer mystisch-utopischen Welt, in der Vater und Mutter ebenfalls gegenüber stehen“.⁴ Andererseits, was noch wichtiger ist, bewertet er die beiden entstandenen Teile nun vollkommen anders als in seiner Kindheit. Während ihm als Junge die Welt des Vaters herrlich und Verwunderung auslösend erscheint, ist es nun die mütterliche Welt, die er als „farbig und reich“ bezeichnet.⁵ Folglich ist nun die von der Mutter repräsentierte Welt beziehungsweise Seinsweise anstelle derjenigen des Vaters für ihn zur wunderbaren geworden. Bemerkenswerterweise stuft er diese für ihn wundervolle Welt im Unterschied zu der von ihm verehrten Welt seiner Kindheit auch als „sündig“ ein.⁶ Folglich hat sich der Jungendliche sowohl ein absolut antithetisches als auch ein frauendiskriminierendes Weltbild angeeignet: Für ihn teilt sich die Welt primär in Wahrheit und Nicht-Wahrheit, in Mann und Frau, in hell und dunkel, in Sünde beziehungsweise Normverletzung und damit auch in Gut und Böse. Während Vater und Mutter Wildermuth jeweils exakt einen Teil dieser Weltsicht repräsentieren, hat der Sohn allerdings Anteil an beiden Bereichen. Abhängig von der jeweiligen Situation, in der er sich befindet, wechselt er von einer in die andere. Tritt Anton Wildermuth Junior öffentlich-offiziell auf, so ver-

¹ vgl. Pilipp (2001), S. 106

² vgl. Arendt (2007), S. 33

³ vgl. Arendt (2007), S. 36

⁴ vgl. Nagy (2007), S. 230

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 154

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 154

hält er sich normadäquat im Sinne der väterlichen Welt. Fühlt er sich aber unbeobachtet, als Privatmann, erlaubt er sich Freiheiten. Folglich scheint es entsprechend den beiden antithetischen Seinsbereichen, der väterlichen und der mütterlichen Welt, zwei grundverschiedene Anton Wildermuths zu geben: einerseits den offiziell-öffentlichen, der stets um ein normadäquates Gebaren bemüht ist, und andererseits den privaten, der sich in unbeobachteten Momenten beziehungsweise vor irrelevantem Publikum wahrscheinlich ähnlich wie seine Mutter, nämlich „lässig“, „lustig“ und „frei“, benimmt.¹ Obschon der Junge sich in beiden ‚Welten‘ aufhält, ist davon auszugehen, dass er peinlich darauf bedacht ist, dass sich beide Sphären nicht vermischen. Wahrscheinlich gibt es nur wenige Menschen, vielleicht gar niemanden, dem er gestattet, den privaten Anton Wildermuth kennenzulernen. Um einen einem Wildermuth Ehre machenden Ruf zu erhalten beziehungsweise erwerben zu können, bedarf es schließlich eines einwandfreien, normadäquaten Lebenswandels. Anscheinend ist es ihm bereits als Jugendlicher sehr wichtig, gesellschaftlich anerkannt und geschätzt zu sein, sodass er sich bereitwillig ein Stück weit selbst verleugnet, das heißt, seine Gefühle, Triebe und Wünsche der ‚Welt der Wahrheit‘ subordiniert. Auch wenn der Sohn weiterhin die Wahrheit wählt, tut er dies nicht mehr vorrangig aus einer „düsteren Begierde“² heraus, sondern, meiner Ansicht nach, primär aus Opportunismus.

2.6.7.3.4. Die höhere beziehungsweise wissenschaftliche Wahrheit

Bemerkenswerterweise ordnet der spätere Richter seit Beginn seiner Jugend die Beschäftigung mit der Wahrheit der öffentlich-offiziellen Seite seiner Persönlichkeit zu. Insofern verwundert es nicht, dass er, abgesehen von der Tatsache, dass er, wie schon erwähnt, dem Beispiel seines Vaters folgen will, sein Geld mit der Befassung der Wahrheit verdienen möchte. Allerdings ist für ihn die Auseinandersetzung mit der Wahrheit mehr als ein Beruf. Vermutlich empfindet er sie, entsprechend seinem alliterativen Motto, als Berufung. Jedenfalls erblickt er in dem Studium der Rechte „etwas anderes“ als „die leichteste Art, einen Titel zu erwerben und eine der üblichen Beamtenlaufbahnen in unserem Staat einzuschlagen“.³ Denn sicherlich konstatiert Pilipp zu Recht, dass Wildermuth Junior die „Wahrhaftigkeit“ eine „moralische Verpflichtung“ sei.⁴ Zusammen mit ein paar Gleichgesinnten verwendet der spätere Oberlandesgerichtsrat scheinbar die ganze ihnen verbleibende Freizeit, um Grundlagenforschung zu betreiben, denn er und seine Freunde suchen intensiv „über den ‚Stoff‘ hinaus nach den Gründen für diesen Stoff“.⁵ Offensichtlich genügen diesen ambitionierten jungen Leuten weder die Vorlesungen noch die ihnen dargebrachten Skripten, ihr ungewöhnlich großes Verlangen nach Fachwissen befriedigen zu können.⁶ So erhitzen sich die jungen Männer „Abend für Abend“ über „grundlegende

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 154

² vgl. Bachmann (2005), S. 151

³ vgl. Bachmann (2005), S. 155

⁴ vgl. Pilipp (2001), S. 103

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 156

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 155

Probleme, Verfassung und Recht“¹, das heißt, sie „streben nach wissenschaftlichen und empirischen Erkenntnissen“.²

Zumindest aus der Retrospektive reflektiert der Oberlandesgerichtsrat, dass sich seine individuell-persönliche Vorstellung von der Wahrheit im Zuge seines Studiums entscheidend ändert. So bezeichnet er den Wahrheitsbegriff seiner Kinder- und Jugendjahre dezidiert als „erste(n) Wahrheit“³, diejenige seiner Studienjahre beurteilt er im Gegensatz dazu eindeutig als andere Qualität von Wahrheit, nämlich als eine, „von der die Wissenschaft sprach“.⁴ Beachtenswerterweise bewertet er diese zweite Sorte von Wahrheit im Vergleich zur ersten als in einer nicht genannten Weise besser, denn er tituliert sie als „höhere Wahrheit“.⁵ Um diese sogenannte „höhere Wahrheit“ kreisen die privaten, wenngleich zum Vergnügen, so doch mit Ernst geführten wissenschaftlich anmutenden Diskurse der Kommilitonen im Bereich Rechtsphilosophie.

Unsere Äußerungen waren ja wenig originell, wie hoben einfach Sätze oder Gedanken aus einem Buch heraus und seziierten sie oder koppelten sie: wir sahen einmal da eine Wahrheit und einmal dort und manchmal an einem dritten Ort. Wir balgten uns, wie junge Hunde um einen Knochen, um die Wahrheit, mit der ganzen Gelenkigkeit, Rauflust und Denkbegier junger Menschen. Wir meinten, selbst diese großen fabelhaften Gedanken zu haben, die Hegel und Ihering und Radbruch gehabt hatten, aber unsere Uneinigkeit bewies höchstens die Uneinigkeit, die schon vorlag. Wir schrien uns heiser über Relatives und Absolutes, Objektives und Subjektives.⁶

Während der zukünftige Richter in seiner Kindheit und Jugend unter der Wahrheit das peinlich genaue Memorieren und Aufspüren von Wirkungen und den dazugehörigen Ursachen, bis zum vermeintlich eigentlichen Ursprung einer Handlung oder eines Gefühls versteht, begreift er aufgrund der abendlichen, unterhaltsam-wissenschaftlichen Dispute mit seinen Freunden die Wahrheit nicht mehr länger als etwas ohne Probleme Auffindbares. Jetzt ist die Wahrheit für ihn nicht mehr länger etwas Absolutes und Objektives, sondern vielmehr etwas Relatives und Subjektives⁷, denn obwohl ihr „Streben“ nach der Wahrheit sich „wissenschaftlicher und empirischer“ Methoden bedient, bleibt das Erreichte „willkürlich, unzuverlässig und unverbürgt“⁸, sodass die Wahrheit für ihn keine „Konstante“ mehr darstellt, sondern vielmehr, laut Schulz, einen „Funktionswert“⁹, denn die so gewonnene Wahrheit erfüllt insofern einen „pragmatischen Zweck“, als dass sie es Anton Wildermuth Junior und seinen Kommilitonen ermöglicht, sich in der Gesellschaft als „brauchbares Element“ einzurichten.¹⁰

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 155

² vgl. Pilipp (2001), S. 103

³ vgl. Bachmann (2005), S. 155

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 155 und Müller-Dietz (1999), S. 184

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 155

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 156

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 156

⁸ vgl. Pilipp (2001), S. 103

⁹ vgl. Schulz (1979), S. 94

¹⁰ vgl. Pilipp (2001), S. 104

Aber ich merkte, daß jeder von uns Neigungen hatte, mehr noch, daß etwas an uns haftete wie der Hautgeruch, wie die Art zu gehen, zu schweigen, sich im Schlaf zu drehen, und wenn Hubmann dazu neigte, etwas für eine Wahrheit zu halten, so neigte ich dazu, das Gegenteil für die Wahrheit zu halten, und uns beide brachte Rossi auf, der unsere extremen Standpunkte süssig zerlegte, an dem maß, was er die Wirklichkeit nannte, und uns darlegte, daß die Wahrheit wieder einmal in der Mitte lag. Aber wieso sollte die Wahrheit in der Mitte liegen? Es war einfach unglaublich, die Wahrheit in die Mitte zu stoßen oder nach rechts oder links oder ins Leere oder in die Zeit oder außer die Zeit.¹

Nach meinem Erachten lernt Anton Wildermuth Junior in Verbindung mit seinem Jurastudium nicht nur eine ihm neue Qualität von Wahrheit kennen. In Verbindung mit der Ablösung seines kindlichen Wahrheitsbegriffs setzt die generelle Demontage des Glaubens an die Existenz beziehungsweise das Erreichen der Wahrheit als solche ein. Ihm wird nun klar, dass man sich eben gerade nicht, was er aber offenkundig als Junge glaubt, nach der Wahrheit aufmachen könne „wie nach China, und suchen - das klang, als könnte man sie, wie man in feuchten Sommern nach Pilzen sucht, in den Wäldern suchen und einen ganzen Korb voll davon heimtragen“.²

Folglich verliert der zukünftige Richter spätestens seit seiner Auseinandersetzung mit der von ihm so bezeichneten wissenschaftlichen oder höheren Wahrheit das Vertrauen in dieselbe. Meiner Meinung nach müsste bereits dieser Erkenntniszuwachs über das Wesen der Wahrheit Anton Wildermuth Junior Zweifel an dem von ihm vergötterten Wert und damit auch an seinem Berufsstand entstehen lassen. Denn seine neue Auslegung des Wahrheitsbegriffes führt ihm zumindest im Ansatz die bestehende Kluft zwischen dem, theoretisch, idealistischem Anspruch seines Berufes und der konkret vorhandenen Umsetzung desselben in der Realität vor Augen. So müsste der zukünftige Gerichtsrat im Zusammenhang seiner Erfahrungen mit der wissenschaftlichen Arbeitsweise dahin kommen daraus zu folgern, dass obwohl vor allem die staatlichen Vertreter des Gesetzes, besonders die Richter, gemeinhin offiziell zwar als absolut objektiv gerecht und damit als immer der Wahrheit zu ihrem Recht verhelfend gelten, allerdings auch nur, dem Wesen des Menschen und demjenigen der Wahrheit entsprechend, subjektiv bewerten und urteilen können. Wenngleich diese lediglich gemutmaßten, dem späteren Gesetzeshüter unterstellten Reflexionen Anton Wildermuth vermutlich ein Stück weit frustrieren müssten, wird doch gleichzeitig umso verständlicher, weshalb er sich für den Beruf des Richters entschieden hat. Dieser ist schließlich die oberste Instanz im Gericht. Weil er definitiv die oberste Autorität darstellt und als solche darüber entscheidet, was von Fall zu Fall als Wahrheit anzusehen ist, kommt der Gerichtsvorsitzende von allen Juristen der Wahrheit am nächsten. Allerdings erahnt Anton Wildermuth Junior schon als Student trotz aller Begeisterung für sein Studiefach, dass man sehr wohl Schein und Sein auseinanderhalten muss. Wenngleich der Text lediglich beiläufig erwähnt, dass sich Anton Wildermuth während seiner praktischen Ausbildung einen offensichtlich berufsbedingten „Hochmut“ - schließlich ergeht es seinen ehemaligen Kommilitonen ebenso - einhandelt, ist diese Äußerung durchaus von Bedeu-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 156

² vgl. Bachmann (2005), S. 155

tung. Meiner Ansicht nach könnte sie zum einen dahingehend verstanden werden, dass der spätere Oberlandesgerichtsrat die ihm bewusst werdende Problematik des nicht einhaltbaren Anspruchs verdrängt und sich, sozusagen als eine Art Selbstschutz, ein gewisses Maß Hochmut adaptiert.¹ Gleichzeitig rekurriert die Erwähnung der wachsenden Arroganz der Juristen auf deren, und zwar bemerkenswerterweise aus der Sicht Anton Wildermuths Junior, vorhandene ‚superbia‘. Zumindest in der Rückschau scheint der Richter andeuten zu wollen, dass ihm die Anmaßung seines Berufstandes bereits damals als beinahe sündhaft bewusst gewesen sei.

Vielleicht hängt es mit diesem Verdrängungsmechanismus und seiner neugewonnenen Arroganz zusammen, dass der Oberlandesgerichtsrat in der Folge die Wahrheit etwas aus den Augen verliert.²

Wir hatten Liebschaften, die uns die Abende wegnahmen, und Prüfungssängste, die uns schlaflos machten. Die Wahrheit kam darüber zu kurz, die höheren Wahrheiten erholten sich von uns, während wir, von ihnen abgelenkt, danach trachteten, ein überstürztes Ende unter überstürzte Studien zu setzen, um als brauchbare Elemente uns einordnen zu können in die Gesellschaft. Wir bekamen Boden unter die Füße, wie gingen als Konzipienten auf die Gerichte und verloren unseren ersten Hochmut, um einen neuen dafür einzuhandeln, und wir merkten, daß man in den Kanzleien und den langen langen Korridoren des Justizpalastes nicht für Wahrheitssuche Zeit hatte. Wir lernten Schriften aufsetzen, Akten ordnen, Maschinschreiben, Vorgesetzte grüßen und uns grüßen lassen von Sekretärinnen, Praktikanten und Dienern; wie lernten mit Ausgängen, Eingängen, Heftern, Ordnern, Schränken umgehen. Wo war die Wahrheit hingeflogen und wer wollte ihr nachsetzen und sie finden?³

Offensichtlich erleidet der angehende Jurist nach seiner theoretischen Ausbildung einen ‚Praxisschock‘.⁴ Indem er nun intensiv in das „Getriebe“⁵ am Gericht involviert ist, erweitert sich sein Horizont bezüglich der Wahrheit noch einmal. Er erkennt erstens, dass für die Suche nach der Wahrheit, wie er sie bisher wenigstens versucht hat zu betreiben, keine Zeit zur Verfügung steht. Obschon natürlich vor Gericht sehr wohl die Wahrheit ans Licht befördert werden soll, wird er gewahr, dass er den ihm eigenen Wahrheitsbegriff weitgehend verkürzen und einschränken muss. Denn vor Gericht zählen letztendlich nur diejenigen Fakten, welche die Schuld beziehungsweise Unschuld des entsprechenden Angeklagten belegen können. Insofern geht es lediglich darum, den jeweiligen Anteil der Wahrheit aufzutun, der es ermöglicht, ein klares Urteil fällen zu können. Obwohl die zu Gerichtssitzenden den Anschein erwecken, als wären sie bestrebt, die ganze Wahrheit in den ihnen vorgetragenen Fällen herauszufinden, müssen oder wollen sie sich doch vorwiegend aus Pragmatismus mit einem Bruchteil der erfahrbaren Wahrheit zufrieden geben. Diesen Umstand beklagt der Richter nach seinem Zusammenbruch indirekt, indem er rhetorisch fragt,

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 157

² vgl. Bachmann (2005), S. 157

³ vgl. Bachmann (2005), S. 157

⁴ vgl. Müller-Dietz (1999), S. 184

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 157

ob die Wahrheit „für den Gebrauch“ da sei.¹ Folglich ist er in der Lage zu reflektieren, dass die Wahrheit vor dem Gesetz lediglich als Mittel zum Zweck dient.² Insofern versteht es das Gericht in der Verhandlung gegen den Landarbeiter, obschon, wie bereits öfter erwähnt, dieser den Mord an seinem Vater sehr wohl eingesteht, nur bedingt, die Tat und deren Hintergründe zu ergründen. So wird der Leser bewusst ein Stück weit im Unklaren darüber gelassen, wie sich das Verhältnis des Täters zum Opfer wirklich gestaltet hat und vor allem weshalb und wie genau der Mord vonstatten gegangen ist. Darüber hinaus bleibt auch im Dunkeln, wie man sich den Ausraster des Richters explizit vorzustellen hat: Was hat er gerufen und wie hat er sich gebärdet?³

2.6.7.3.5. Die Wahrheit als „reine Größe“⁴

Wenngleich es dem Oberlandesgerichtsrat offenkundig lange Jahre gelingt, sich mit der Art von Wahrheit beziehungsweise Wahrheitssuche, mit der er es beruflich zu tun hat, zu arrangieren, erscheint ihm der ihm seit seinem Eintritt in die Praxis bekannte Umstand, dass vor Gericht die Wahrheit nur bedingt interessiert, „plötzlich“ als Missstand, der ihn so bewegt, dass er es nicht hindern kann verbal aufzubegehren.⁵

Ich empfehle mich. Ich bin es, der geschrien hat.

Ich konnte plötzlich über einen Knopf nicht hinwegkommen und nicht über einen Mann, der auch ein Wildermuth ist und ein Recht darauf hätte, daß nicht nur die Wahrheit ans Licht kommt, die wir brauchen können. Er hat ja gesagt: ich habe es getan, und er geht ins Zuchthaus dafür für fünfundzwanzig Jahre. Ich kann mich nicht abfinden damit, daß die eine Wahrheit genügt, die ans Licht kommen kann, und daß die andere Wahrheit nicht daherkommt, nicht angeschossen kommt, nicht aufzuckt wie ein Blitz. Daß wir von der brauchbaren Wahrheit den brauchbarsten Zipfel benutzen, um jemand die Schlinge um den Hals zu legen, weil er gesagt hat: Ja, es war um 23 Uhr 30. Oder weil er vergessen hat zu sagen: Es war um 10 Uhr morgens.⁶

Im Allgemeinen wird der Oberlandesgerichtsrat im Zuge des Prozesses gegen seinen Namensvetter gezwungen, sich bewusst zu werden, in welcher auswegloser Situation er sich seit Längerem befindet. So begegnet er in Folge der Auseinandersetzung mit dem Fall ‚Wildermuth‘ in doppelter Hinsicht der Wahrheit: Zum einen muss er reflektieren, wie sein Verhältnis zur Wahrheit aussieht und zum anderen muss er gleichzeitig der Wahrheit über sich selbst ins Auge blicken.⁷

Wie schon betont hat sich Anton Wildermuth Junior sehr früh intensiv mit der Wahrheit beschäftigt. Zumindest in der Rückschau ist er der Meinung, dass seine Erziehung fast

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 170

² vgl. Bachmann (2005), S. 170

³ vgl. Weber (1986), S. 32

⁴ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 247

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 174

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 174

⁷ vgl. Pilipp (2001), S. 101

ausschließlich auf diesen Wert ausgerichtet gewesen sei, weshalb Müller-Dietz von einer „Pädagogik der Wahrheit“ spricht, welche die Erziehung des Jungen bestimmt habe.¹ Denn „einen Wildermuth erziehen - das hieß, ihn zur Wahrheit erziehen. Und ein Wildermuth werden - das hieß, einer in Wahrheit werden“.² Sein Elternhaus erlebt er entsprechend als „von der Wahrheit“ und „von anderen Worten, die dieses fürstliche wie Schleppträger umstanden“ widerhallend.³

Als Knabe fügt sich Anton Wildermuth nicht nur bereitwillig einer derartigen Erziehung, er verspürt sogar ausschließlich Lust und Freude an der Wahrheitssuche. Obwohl er den Satz „Ein Wildermuth wählt immer die Wahrheit“ mit fortschreitendem Alter als „gewaltigen Satz“ und damit, nach meinem Erachten, immer mehr als eine „Schmerzkrone“, die ihm „Kopfschmerzen“ bereitet, empfindet⁴, kann er offenkundig nicht einmal nach seinem Zusammenbruch im Gerichtssaal aufhören, sich mit der Wahrheit zu beschäftigen.⁵ Allerdings hat er spätestens nach seinem metaphorischen beziehungsweise konkreten ‚Fall‘, meiner Meinung nach, eine gewisse Distanz zur Wahrheit erlangt, sodass es ihm gelingen kann, deren Wesen und sein Verhältnis zu ihr zu reflektieren.

Der Wahrheit gehe ich nach. Aber je weiter ich ihr nachgehe, desto weiter ist sie schon wieder irrlichternd zu jeder Zeit, an jedem Ort, über jedem Gegenstand. Als wäre sie nur greifbar, als hätte sie nur Festigkeit, wenn man sich nicht rührt, nicht viel fragt, sich gut sein läßt mit dem Größten. Auf mittlere Temperaturen muß sie eingestellt sein, auf den mittleren Blick, auf das mittlere Wort. Da ergibt sie sich, ein fortgesetztes billiges Übereinstimmen von Gegenstand und Wort, Gefühl und Wort, Tat und Wort. Du wohlgezogenes Wort, das angehalten wird, sich dieser stummen Welt der Knöpfe und der Herzen barmherzig anzunehmen! Behäbiges stumpfes Wort zum Übereinstimmen für jeden Gebrauch.

Und darüber hinaus, da gibt es doch nur lauter Meinungen, schneidige Behauptungen, Meinungen über Meinungen und eine Meinung über die Wahrheit, die schlimmer ist als die Meinungen über alle Wahrheiten, für die du an die Wand gestellt werden kannst zu mancher Zeit und auf den Scheiterhaufen kommst, denn es ist schon etwas Furchtbares um die Meinung, wieviel mehr um die Wahrheit -

Und auch dies ist schlimm,
diese hohe Meinung, die ich von der Wahrheit hatte
und daß ich jetzt keine mehr von ihr habe
seit sie für mich zu Ende ist -

Nur eine Delle hat sie in meinem weichen kalt und heißen Gehirn gelassen, das sich auf mittlere Temperaturen so schlecht versteht. Wer hat bloß in meinem Gehirn genächtigt? Wer hat mit meiner Zunge gesprochen? Wer hat geschrien⁶

Im Sinne der zu Beginn dieser Arbeit vorgestellten Bachmannschen Definition begreift der Oberlandesgerichtsrat die Wahrheit als „reine Größe“.⁷ Im Einklang mit der von der

¹ vgl. Müller-Dietz (1999), S. 183

² vgl. Bachmann (2005), S. 155

³ vgl. Bachmann (2005), S. 155

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 137 und Schulz (1979), S. 95

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 160

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 174/175

⁷ vgl. Bachmann, Kritische Schriften, S. 247

Schriftstellerin selbst geschaffenen Begrifflichkeit versteht der Richter die Wahrheit als mit Gott korreliert. Er schließt sich damit einer seit alters her im Christentum existierenden Auffassung, Gott als „Personifikation abstrakter Werte“, insbesondere als „Inbegriff der Wahrheit“ gleichzusetzen, an.¹ Konkret belegt eine sich dem oben Zitierten anschließende Textstelle, dass der Gesetzeshüter die Wahrheit als göttlichen Wert beziehungsweise Eigenschaft erachtet.² Während ihr Gegenteil, die Lüge, für ihn reines „Menschenwerk“ darstellt, ist ihm die Wahrheit „nur zur Hälfte Menschenwerk“.³ „Denn es muß ihr auf der anderen Seite etwas entsprechen, dort, wo, die Tatsachen sind. Zuerst muß etwas da sein, damit eine Wahrheit sein kann. Allein kann sie nicht sein“.⁴ Folglich entstammt die Wahrheit der Transzendenz und gehört ihr zudem halb an. Dieser Umstand bedingt zum einen die von dem Gesetzesvertreter an den Tag gelegte Verehrungsbereitschaft der Wahrheit – sie stellt für ihn, wie Habel richtig erkennt, nicht nur einen „absoluten Wert“, sondern auch die höchste „Instanz“ dar⁵ –, zum anderen aber auch die Unerreichbarkeit der Wahrheit für den Menschen im Allgemeinen: Obwohl der Mensch laut Bachmann scheinbar ohne dies verhindern zu können nach den „reinen Größen“ verlangt, ist es ihm unmöglich sie zu erreichen: Sobald er sich nähert, entziehen sie sich ihm.⁶ Denn jedes Individuum bleibt zu Lebzeiten in der Immanenz verhaftet und kann deshalb nur für Sekundenbruchteile, im Zuge sogenannter Epiphaneerlebnisse, den Himmel schauen.

Während der Richter in seiner Kindheit noch glaubt, die Wahrheit suchen und natürlich auch finden zu können⁷, wird ihm im Gegensatz dazu im Alter bewusst, dass er die Qualität der Wahrheit, nach der er strebt, nicht zu erlangen vermag⁸, aber auch nachdem er um deren Unerreichbarkeit weiß, ist er dennoch zur „Hingabe an das Unmögliche“ bereit.⁹ Wenngleich die Wahrheit für den Knaben Anton ausschließlich positiv konnotiert ist – er bezeichnet sie explizit als etwas „Herrliches“¹⁰ –, wird sie für ihn auch wegen ihrer Unerreichbarkeit mit zunehmendem Alter ambivalent: Obwohl er ihrer weiterhin vergleichbar einem Süchtigen habhaft werden will, also auch nicht aufgehört hat, sie zu begehren, empfindet er sie dennoch als etwas „Furchtbares“.¹¹ Denn anscheinend hat seine Lebenserfahrung ihn gelehrt, dass die Art von Wahrheit, nach der er verlangt, nicht erreichbar ist.

Obwohl er das Ziel, das ihm persönlich erstrebenswert scheint, nicht erlangen kann, weiß er, dass andere Varianten von Wahrheit erreichbar sind. Allerdings erachtet er diese realisierbaren Arten von Wahrheit als unzureichende. Eine solche mindere Qualität von Wahrheit umschreibt der Oberlandesgerichtsrat als „billiges Übereinstimmen von Gegenstand und Wort, Gefühl und Wort, Tat und Wort“.¹² Diese Variante der Wahrheit sieht er ohne

¹ vgl. Habel (1992), S. 58

² vgl. Bachmann (2005), S. 171

³ vgl. Bachmann (2005), S. 171

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 171

⁵ vgl. Habel (1992), S. 64

⁶ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 247

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 155

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 160

⁹ vgl. Schulz (1979), S. 95

¹⁰ vgl. Bachmann (2005), S. 153

¹¹ vgl. Bachmann (2005), S. 175 und Schulz (1979), S. 95

¹² vgl. Bachmann (2005), S. 174

Zweifel als defizitär an und strebt selbst offensichtlich nach einer im Vergleich dazu in irgendeiner Weise höherwertigen. Neben der „billigen“ Art von Wahrheit gibt es für den Gesetzeshüter nur noch „Meinungen“, was, nach meinem Erachten, nicht nur auf seine völlige Desillusionierung hinsichtlich seinem Streben der Wahrheit - „und auch dies ist schlimm, diese hohe Meinung, die ich von der Wahrheit hatte und daß ich jetzt keine mehr habe seit sie für mich zu Ende ist“ – zum Ausdruck bringt, sondern auch auf einen erheblichen Zweifel am Medium Sprache, den er empfindet, hinweist.¹ Offensichtlich nimmt er an, dass dem „Wort“, also jeglicher sprachlichen Äußerung etwas Konkretes entsprechen muss, nämlich entweder ein „Gegenstand“, ein „Gefühl“ oder eine „Tat“, um wenigstens „billiges Übereinstimmen“, eine geringe Qualität der Wahrheit, erreichen zu können.² Wenn allerdings Worte über Worte gemacht werden, dann werden nicht einmal minderwertige Wahrheiten produziert, sondern nur „Meinungen“, welche er erstaunlicherweise, meiner Ansicht nach, allerdings nicht explizit als „Lügen“ identifizieren müsste: „Denn die Lügen sind Menschenwerk und die Wahrheit ist nur zur Hälfte Menschenwerk, denn es muß ihr auf der anderen Seite etwas entsprechen, dort, wo die Tatsachen sind. Zuerst muß da etwas sein, damit eine Wahrheit sein kann. Allein kann sie nicht sein“.³

Während der Oberlandesgerichtsrat Lügen und damit auch „Meinungen“ negativ bewertet, verehrt er geradezu die einzige sich in der Immanenz zeigende, ‚echte‘ Art der Wahrheit: Obschon es dem Gesetzeshüter nicht gelingt, rational zu einer ihn befriedigenden Qualität von Wahrheit aktiv vorzudringen, scheint ihm, nach meinem Erachten, bewusst zu sein, dass er in Momenten der Gnade Einblick in das Mysterium der Wahrheit bekommt: Sie zeigt sich.⁴ Denn „nur mit der Tat kam die Wahrheit blutig daher, mit der Axt, mit dem Messer, mit der Schußwaffe. Mit tausend Kleinigkeiten kam sie daher. Aber auf die Frage ‚Warum‘ kam sie nicht dahergeschossen“.⁵

Für diese Form der Wahrheitserfahrung schafft der Richter zwar keine Begrifflichkeit, allerdings könnte man sie neutral formuliert sowohl als ursprünglich oder unzivilisiert bezeichnen. Meiner Meinung nach handelt es sich bei dieser Art von Wahrheit aus der Sicht des Gesetzeshüters um die höchste für den Menschen erreichbare Stufe der Wahrheit. Beachtenswerterweise beurteilt er die Qualität der Wahrheit sehr wohl als positiv und erachtet sie vielleicht sogar als bewunderungswürdig, jedoch nur wenn er Beobachter ist, wenn er gleichsam Zeuge dieses Naturwunders oder Naturschauspiels der Wahrheit wird. Diese Feststellung korrespondiert ohne Zweifel mit der vorne ausführlich nachgewiesenen konstant vorhandenen Sympathie, welche der Oberlandesgerichtsrat trotz der von ihm eingenommenen Funktion als vorsitzender Richter in dem Fall ‚Wildermuth‘ sowohl für den Angeklagten als auch für dessen grausames Verbrechen aufbringt. Der Richter könnte angesichts seiner oben zitierten Aussage, dass die Wahrheit ausschließlich mit der Tat blutig

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 175

² vgl. Bachmann (2005), S. 174

³ vgl. Bachmann (2005), S. 171

⁴ vgl. Wittgenstein (2003), S. 111

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 172

daher komme, „mit der Axt, mit dem Messer, mit der Schusswaffe“¹ annehmen, dass sein Namensvetter das Motto der Wildermuths, die Wahrheit zu wählen, in idealer Art und Weise umgesetzt hat. Denn schließlich handelt der Landarbeiter ohne sich von den gültigen Normen und Regeln der ihn umgebenden Gesellschaft in seinem Empfinden, Denken und Verhalten einschränken zu lassen und zwar ohne Rücksicht auf die Konsequenzen. Wenngleich sich Joseph Wildermuth nach seiner Tat bereitwillig stellt und sich somit dem geltenden Recht und den es vertretenden Autoritäten unterordnet, ändert er auch nach seiner extremen Normverletzung sein Gebaren dennoch nicht wesentlich. Denn anscheinend macht er keinen Versuch, sein normverletzendes Verhalten vor der Polizei beziehungsweise dem Gericht zu leugnen oder in irgendeiner Weise zu beschönigen beziehungsweise zu entschuldigen. Folglich kann ihm offenkundig weder daran gelegen sein, für sich selbst wenn nicht wenigstens mildernde Umstände zu erwirken, noch zumindest in der Öffentlichkeit einen, soweit dies unter den gegebenen Umständen überhaupt möglich ist, positiven Eindruck auf seine Mitmenschen zu machen. Erstaunlicherweise werden im Text nicht nur keinerlei verteidigende oder rechtfertigende Aussagen des zu Verurteilenden erwähnt, es wird zudem in Bezug auf den Angeklagten - im Gegensatz zu dem Richter - nicht einmal andeutungsweise von Reue oder Scham gesprochen. Meiner Meinung nach deutet das Nichtvorhandensein jeglicher Gewissensbisse bei gleichzeitigem Betonen der Aufrichtigkeit des Täters darauf hin, dass der Arbeiter mit sich selbst vollkommen im Reinen ist. Dies kann er aber nur sein, wenn sein Gewissen nur ihm selbst, das heißt seinem Gefühl verpflichtet ist. Insofern handelt Joseph Wildermuth in absoluter Autonomie. Wenngleich das Gebaren, das er an den Tag legt, einerseits positiv als ganz und gar selbstbestimmt gesehen werden kann, so ist es dennoch andererseits im negativen Sinn als entgrenzt und deshalb als asozial einzustufen; wobei zu beachten ist, dass der Arbeiter zwar in erster Linie seinen Vater erheblich schädigt, allerdings aber auch selbst in Folge seiner Tat leidet, denn er muss die negativen Konsequenzen tragen. Indem sich der junge Mann bei der Anwendung von Gewalt gegen seinen Vater ausschließlich von seinen augenblicklich empfundenen Emotionen leiten lässt, kann er eine hochgradige Normverletzung begehen und wird dafür von der Gesellschaft, in der er lebt, vermutlich in zweifacher Weise zur Rechenschaft gezogen. Zunächst wird er ungeachtet seiner schweren Kindheit beziehungsweise Jugend mit Sicherheit eine langjährige Haftstrafe verbüßen müssen, aber auch nach Beendigung dieser Separierung wird er sich kaum je wieder in irgendeine menschliche Gemeinschaft integrieren können. Denn sobald seine Mitmenschen von seiner Tat erfahren, werden sie ihn vermutlich ausgrenzen. Insofern hat sich Joseph Wildermuth im Zuge des Mordes an seinem Vater auf immer nicht nur aus seinem, sondern wahrscheinlich aus jeglichem sozialen Miteinander ausgeschlossen. Nach meinem Erachten ist seine zukünftige Position im gesellschaftlichen Abseits ebenso irreversibel wie die Tat, die diese extreme Folge nach sich zieht.

Meiner Meinung nach ist dem Oberlandesgerichtsrat bewusst, dass eine derart positive Sichtweise dieser Qualität von Wahrheit und somit des Verbrechens des Landarbeiters mit seiner beruflichen Position als Repräsentant der gesellschaftlichen Normen und Regeln

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 172

(eigentlich) unvereinbar ist. Meiner Ansicht nach gelingt es dem Richter bis zu seinem Zusammenbruch im Gerichtssaal, sich dem unvermeidlichen inneren Konflikt, der sich aus dem Antagonismus der für ihn wünschenswerten Wahrheit und dem Gesetz ergibt, weitgehend vermeiden zu können. Zudem versucht er sich nach seinem ‚Fall‘, eine Strategie zurecht zu legen, die ihn zwar nicht davor bewahren kann, sich nun mit seinem Problem auseinandersetzen zu müssen, weil auch sie sein persönliches Dilemma nicht lösen kann, allerdings sehr wohl eine Art von beschwichtigender Ausrede beziehungsweise Entschuldigung sich selbst gegenüber darstellt. So bekundet er nach seinem Schrei(en) im Prozess Wildermuth explizit, dass er die Wahrheit nicht für sich beanspruche: „Sie muß nicht mit mir zu tun haben. Nur ich habe mit ihr zu tun“.¹

Obschon er sich also gestattet, als Außenstehender beziehungsweise Nichthandelnder eine solche Übereinstimmung von Gefühl und Tat als erstrebenswertes Erreichen der höchsten Qualität von Wahrheit ansehen zu dürfen, lehnt er es bemerkenswerterweise aber gleichzeitig, definitiv im Widerspruch zu seinem Wahlspruch, für seine Person ab, derart wahrhaftig zu handeln. Der Mann verfährt so, da er, meiner Meinung nach, begreift, dass die ihm verehrungswürdig erscheinende Art von Wahrheit und die gesellschaftlichen Normen und Regeln, die er als Vorsitzender des Gerichts in der Öffentlichkeit verkörpert, nicht miteinander kompatibel sind², denn er fragt schließlich mit Recht rhetorisch „wie kann das Gesetz in der Wahrheit sein?“.³ Insofern ist er in der Lage zu reflektieren, dass das Ausleben der individuellen Wahrheit, verstanden als völlige Entsprechung von Emotion und daraus resultierender Handlung, zwangsläufig zu erheblichen Normverletzungen führen muss. Denn schließlich befindet sich das Wollen des Einzelnen selten ohne Selbstzensur im Einklang mit den gesellschaftlichen Normen und Regeln. Wenn sich das Individuum aber nicht (mehr) den Gesetzen seines sozialen Umfelds verpflichtet fühlt, sondern vielmehr vollkommen autonom und damit absolut frei handelt, dann wirkt es - wie der Fall ‚Wildermuth‘ exemplarisch vor Augen führt - zerstörerisch sowohl gegen andere als auch gegen sich selbst.

Wenngleich Anton Wildermuth Junior, meiner Meinung nach, um die Unvereinbarkeit des von ihm als Optimum verehrten Wahrheitsbegriffs mit den gesellschaftlichen Normen und Regeln weiß, kann der von ihm gefundene Ausweg, seinen Wahlspruch dergestalt umzudeuten, sodass die Wahrheit nicht mehr mit ihm selbst zu tun haben muss, sondern er dem direkten Anspruch des Satzes entzogen ist, die Kollision der ihn bestimmenden Werte - der Wahrheit und des Gesetzes - nicht verhindern. Obwohl sein Motto auf den ersten Blick mit seinem Beruf korrespondiert, ist es letztendlich nicht damit vereinbar. Folglich macht ihm die Beschäftigung mit dem Verbrechen des gleichnamigen Landarbeiters die Inkompatibilität der Wahrheit mit dem Gesetz, und damit auch der Wahrheit mit seinem Beruf bewusst und entlarvt seinen Glauben an deren Vereinbarkeit als seine zentrale Lebenslüge. Paradoxaerweise führt den Oberlandesgerichtsrat die vermeintliche Suche nach der Wahrheit sowohl beruflich als auch persönlich weg von dem, was er sich idealerweise darunter vorstellt, und zwar in die Selbstverleugnung beziehungsweise Lüge. Denn zum einen tut

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 161

² vgl. Weber (1986), S. 35

³ vgl. Bachmann (2005), S. 171

der Mann in seiner Funktion als Richter im Sinne seiner eigenen Definition nur „Meinungen“¹ auf der Basis von Aussagen über die ihm vorgetragene Verbrechen Kund - letztendlich wägt er nur ab, welche der gehörten Äußerungen er für plausibel oder für eher unwahrscheinlich hält, woraus sich ergibt, was wahr oder falsch ist -, und kann also, auch nicht zuletzt wegen der oft notwendigen Rücksichtnahme auf die Interessen der sozialen und politischen gesellschaftlichen Eliten, keine für ihn selbst verehrungswürdige Qualität von Wahrheit produzieren. Zum anderen will er auffallenderweise in Bezug auf seine eigene Person die (ganze) Wahrheit gar nicht (mehr) wissen. So bekennt er nach seinem ‚Fall‘ in der Verhandlung gegen den Landarbeiter einerseits, dass er mit der Wahrheit „seit er geschrien habe“, aber auch „schon oft“ vorher nicht mehr weiter kommen wollte², was, meiner Ansicht nach bedeutet, dass er keinen tiefergehenden Einblick in das Wesen der Wahrheit, was er eindeutig als Eindringen in ein (göttliches) Mysterium identifiziert, wünscht.³ Er will nicht mehr „weiterkommen“ mit der Wahrheit „bis nach Buxtehude, bis hinter die Dinge, hinter den Vorhang, bis in den Himmel oder nur hinter die sieben Berge“, da ihm nämlich bezeichnenderweise „der Glaube“ an die Wahrheit längst abhanden gekommen ist.⁴ Neben der Tatsache, dass das einst Wunderbare seiner Knabenzeit bereits mit dem Ende seiner Kindheit schrittweise seinen Zauber für ihn verloren hat - „Und auch dies ist schlimm,/ diese hohe Meinung, die ich von der Wahrheit hatte / und daß ich jetzt keine mehr von ihr habe / seit sie für mich zu Ende ist“⁵ - , gibt er andererseits zu, dass er die Wahrheit, wo er sie im direkten Wortsinn am eigenen Leibe erfährt, gar nicht brauchen kann.⁶

2.6.8. Die Flucht in und vor der Wahrheit des Fleisches

Nachdem er bereits in jungen Jahren erhebliche Zweifel an der tatsächlichen Auffindbarkeit der Wahrheit hat, sodass er desillusioniert feststellen muss, dass „nichts mehr die Wahrheit sagen wollte, mein Geist sich nicht aussprach, die Welt sich nicht aussprach“, versucht er die letzte für ihn denkbare Möglichkeit, zur Wahrheit durchzudringen, zu erproben: Er will seinem „Fleisch“ „eine Beichte“ abzwängen⁷, was, meiner Ansicht nach, nicht wie Habel annimmt, als ein „Schuldbekennnis“⁸, sondern von Wildermuth Junior selbst als legitimerweise nutzbares Mittel zum Zweck der Erkenntnis von Wahrheit erachtet wird. Während das „Fleisch“⁹, wie bereits erwähnt, eine Bezeichnung „mit deutlich biblischem Hintergrund“¹⁰, in der Erzählung „Alles“ als „Gegenbegriff

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 170 und 175

² vgl. Bachmann (2005), S. 160

³ vgl. Bachmann (2005), S. 160

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 160

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 175

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 167/175

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 162/163 und Müller-Dietz (1999), S. 185

⁸ vgl. Habel (1992), S. 124

⁹ vgl. Bachmann (2005), S. 162/163

¹⁰ vgl. Weber (1986), S. 174

des Utopischen“ fungiert und somit auf den „Konnex“ des Menschen verweist, wird es, da es „Zeichen einer dumpfen der Sprachlosigkeit und Rationalität vorausliegenden Materie des Menschseins“ ist, in „Ein Wildermuth“ zum „Ort der Offenbarung“. ¹ Weber macht auf den Umstand aufmerksam, dass die „biblische Analogie für dies Offenbarwerden des Absoluten im Fleisch“ ² die Bibelstelle „Und das Wort ist Fleisch geworden“ ³ darstelle.

Denn ich fühlte ja, seit früher Zeit, daß eine Begierde in ihm war, die über die Begierde nach der Frau hinausging. Ich hatte meinen Körper im Verdacht, auf eine Wahrheit aus zu sein, und ich traute ihm zu, daß er mir etwas sehr Einfaches und Wunderbares mitteilen könne. Ich schickte meinen Körper in die Fremde, zu den Frauen, ließ ihn belehren und belehrte mit ihm einen anderen Körper. Ich versuchte mit diesem Körper ehrlich zu sein, aber das war das allerschwerste und mindestens so schwer, wie mit dem Kopf ehrlich zu sein. ⁴

Offensichtlich empfindet Anton Wildermuth Junior zu diesem Zeitpunkt seines Lebens seinen Körper und Geist nicht als harmonische Einheit, sondern vielmehr als zwei voneinander getrennte Systeme, wobei beachtenswerterweise der Geist den Leib eindeutig zu dominieren scheint. Dennoch müssen aber Fleisch und Geist miteinander in einer gewissen Verbindung stehen und zumindest bedingt miteinander kommunizieren können, denn der Richter traut seinem Körper dezidiert zu, ihm im Zuge der Ausübung seiner Sexualität mit einer Frau eine von ihm explizit einfach und wunderbar genannte Wahrheit, also, meiner Ansicht nach, gerade die ursprüngliche unverfälschte Qualität von Wahrheit, bei der Gefühl und Handlung völlig zur Deckung kommen, und die er als erstrebenswertes Optimum erachtet, zu Tage befördern zu können. ⁵ Er hofft folglich, dass seine „Suche nach Übereinstimmung“ „für einen Moment“ in einem „einzigartigen, orgasmischen Erreichen von Transzendenz“ ⁶ kulminiert. Wildermuth Junior scheint anzunehmen, dass die „körperliche Ekstase das Bewußtsein“ ausschalte und „so den Körper ungehindert seine ‚Wahrheit‘ sagen lasse und Authentizität“ herstelle. ⁷ Folglich hält er das Bewusstsein für ein „Hindernis der Selbsterkenntnis“. ⁸

Wenn der spätere Oberlandesgerichtsrat zu diesem Zeitpunkt seines Lebens derart große Erwartungen an sein Fleisch, das heißt an seinen sexuellen Instinkt, stellen kann, so darf, meiner Meinung nach, daraus zum einen gefolgert werden, dass sein Körper ihm nicht in dem Maße wie Charlotte aus „Ein Schritt nach Gomorrha“ gänzlich entfremdet ist, und zum anderen, dass er anders als der namenlose Ich-Erzähler aus „Alles“ nach der Geburt seines Kindes zu seinem Fleisch und seiner Sexualität wenigstens vor seinem Experiment ein durchaus positives Verhältnis hat. Folglich kann er den Versuch, anstelle des Geistes, seinem Körper speziell in erotischen Belangen die Führung zu überlassen, wagen. Im Zu-

¹ vgl. Weber (1986), S. 174

² vgl. Weber (1986), S. 175

³ vgl. Johannes 1,14

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 163

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 163

⁶ vgl. Pilipp (2001), S. 109

⁷ vgl. Eberhardt (2002), S. 199

⁸ vgl. Eberhardt (2002), S. 199

ge dieses Selbstversuches schafft es der Mann im Gegensatz zu dem Vater der dritten Erzählung des Sammelbandes, nach meinem Erachten, wenigstens einmalig seinen Geist fast vollständig zu unterdrücken, sodass es ihm gelingen kann, beinahe nicht mehr zu denken und deshalb in Epiphanie, nämlich in fast uneingeschränkter Wollust, zu schwelgen.¹

Mit lediglich einer seiner ehemaligen Sexualpartnerinnen, welche er, meiner Meinung nach, degradierenderweise als ‚Studienobjekte‘ im Zuge seiner Wahrheitssuche missbraucht, verfällt der Gesetzeshüter in eine solche Ekstase. Wenigstens rückblickend weist er dieser explizit eine Sonderstellung zu: Wanda. Obwohl er zu diesem Zeitpunkt bereits mit seiner späteren Frau Gerda verlobt ist, geht er mit dieser Frau in der vagen als ‚K.‘ bezeichneten Stadt² eine völlig unverbindliche Liaison ein. Trotzdem der nämliche Sommer, in dem er diese für ihn besondere Affäre hat, viele Jahre zurückliegt, kann er ihn, seinen eigenen Angaben zu Folge, nicht vergessen, denn es widerfährt ihm im Zusammenhang des Beischlafs mit Wanda dezidiert das einzige Mal, dass er sich „beinahe aus den Augen verlor und beinahe an diese Wahrheit geriet“³, was bedeutet, dass „in der stummen Vereinigung Wildermuths mit Wanda“ die „reine Größe Wahrheit“ aufleuchtet, die „sein Fleisch überfällt und verheert“.⁴

Während sich Anton Wildermuth Junior nur noch ungenau an den Anlass erinnert, bei dem er die Frau kennenlernt - vermutlich im Zusammenhang mit „Streitigkeiten über die Vaterschaft zu einem unehelichen Kind“⁵ -, hat sich ihr Anblick umso deutlicher in sein Gedächtnis eingebrannt:

Nur in Umrissen steht das Protokoll noch vor mir, stünde längst nicht mehr da in der Erinnerung, wenn nicht das unauslöschliche Bild von Wanda noch da wäre: die aufgelösten schwarzen Haare, der feuchte sagenhafte Mund, das Haar über die Brust geworfen, das Haar hinter sich geworfen, das Haar überall im Weg, aus dem Weg, einem Körper im Weg, der jede Möglichkeit, sich auszubreiten, zu krümmen, zu bewegen, die es nur geben kann, erleben wollte; ihre Arme sind in dem Bild, die in jedem Augenblick Arme sein wollten, ihre Finger, die wirklich zehn Finger waren, und jeder einzelne davon konnte die Haut anzünden, sich verkrallen oder eine Nachricht übermitteln aus ihrem Körper, der keine Verstellung kannte in der Suche, im Kampf, in seiner bitterlichen Geschlagenheit.⁶

Indem Wanda dem jungen Richter einmalig bleibende sexuelle Erlebnisse ermöglicht, verschafft sie ihm im Ausleben bislang unbekannter Seiten seiner Sexualität nicht nur einen bisher nicht erlebten Lustgewinn, sondern auch, was, meiner Ansicht nach, entscheidender für ihn ist, einen maßgeblichen Erkenntniszuwachs primär über die eigenen sexuellen Vorlieben und damit sekundär über seine Persönlichkeit. Denn, wie Weber richtigerweise feststellt, verweist die Liebe im Allgemeinen, also auch speziell die körperliche, insofern

¹ vgl. Schulz (1979), S. 92 und Pilipp (2001), S. 109

² vgl. Bachmann (2005), S. 165

³ vgl. Bachmann (2005), S. 164/165

⁴ vgl. Weber (1986), S. 174 und Schulz (1979), S. 91 und Müller-Dietz (1999), S. 185

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 165

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 165

in den Bereich von Wahrheit, „als dass sie das wahre Wesen einer Person hervorbringt“.¹ So gerät der Richter im Zuge des Geschlechtsverkehrs in einen „auratischen Zustand“ der Selbstoffenbarung“.² Dementsprechend reflektiert der spätere Oberlandesgerichtsrat im Zuge seiner sexuellen Begegnungen mit Wanda, dass lediglich diese Kellnerin oder eine ihr ähnliche Frau - „ein Geschlecht von dunkelhaarigen blassen Frauen mit trübem großem Blick, kurzsichtigen Augen, fast ohne Sprache, Gefangene fast ihrer Sprachlosigkeit“ - „seinen Körper zu seiner Wahrheit bringen“ könne.³

Dieses Wissen muss bereits als Ahnung vor dem ersten sexuellen Kontakt mit Wanda vorhanden gewesen sein, denn der Gesetzeshüter folgt der Frau instinktiv des Nachts zu deren Schlafstätte.

Um Mitternacht, als alles um mich herum schon betrunken war und ich, ohne aufzufallen, aus dem Haus und in die frische Luft gehen konnte, sah ich sie vor dem Tor stehen, und ich blieb stehen neben ihr in dem wenigen Licht, das im Wind schwankte, während auch das Haus hinter uns schwankte von der Musik, den Lachsalven, dem Singen und Stampfen. Ich sah in ihr Gesicht, wie ich sonst nie jemand ins Gesicht gesehen habe, sah sie an, als würde ich nie mehr wegschauen können, und sie sah mich an, ebenso endgültig. Wie an das Starren eines düsteren ernstesten Raubvogels erinnere ich mich an ihr Starren und wie an etwas fürchterlich Feierliches, als unsere Augen nicht mehr weiter konnten und wir miteinander weggingen, ohne ein Wort, ohne uns zu berühren. Ganz langsam gingen wir, in einem Abstand, den wir uns selber eingaben vom ersten Schritt an. Ihr Rock durfte mich nicht berühren, auch im Wind nicht, sie durfte sich nicht umsehen, ich durfte nicht zurückschauen, nicht hasten, sie nicht einholen, nur gehen, hinter ihr gehen, die Straße hinunter, den Weg hinauf, in das dunkle Haus, die Treppe hinauf. Nicht fragen, nichts sagen. Als wir das Zimmer erreicht hatten, war ich fast bewußtlos. Ich hätte keinen Schritt mehr gehen können. Ich erkannte meinen Körper nicht wieder und begriff ihn ein einziges Mal.⁴

Anders als Mara, die Charlotte nur mittels ihrer Überredungskünste und unter Zuhilfenahme ihrer Hände, die der Pianistin sogar zunehmend lästig werden, dazu bewegen kann, ihr in ein Nachtlokal zu folgen⁵, bedarf Wanda auffälligerweise keinerlei Zwang, weder Worte noch Körperkontakt, um den jungen Richter ihr folgen zu machen. Trotzdem das sexuelle Verlangen nacheinander sowohl bei Anton als auch bei Wanda sehr groß ist, haben es die beiden beachtenswerterweise im Unterschied zu Mara und Charlotte aus „Ein Schritt nach Gomorrha“ gerade nicht eilig, ihr Ziel, das Bett der Kellnerin, zu erreichen, was, meiner Meinung nach, darauf hinweist, dass sie, im Vertrauen auf das Fortdauern ihrer Begierde, durch das absichtliche zeitliche Hinauszögern der körperlichen Vereinigung absichtlich eine Art Vorspiel schaffen, welches ihre Lust derart ins Unermessliche steigen lässt, dass zumindest der junge Richter fast ‚bewusstlos‘, das heißt ohne jegliches Vermögen, vernünftig denken und handeln zu können, im Zimmer der Frau ankommt. Während sich in „Ein Schritt nach Gomorrha“ eindeutig nur das Mädchen von der Frau sexuell angezogen fühlt, wohingegen letztere, wie sich im Verlauf der Handlung heraus-

¹ vgl. Weber (1986), S. 107

² vgl. Nagy (2007), S. 256

³ vgl. Bachmann (2005), S. 166

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 167/168

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 112/113

stellen wird, den Gefühlen ihrer Verehrerin nichts entgegensetzen kann, sodass Mara aufgrund des Mangels an Erotik zwischen sich und der Pianistin verzweifelt versucht, durch die Ausübung von massiven Druck auf die Musikerin, künstlich eine sexuell anregende Situation herbeizuführen, besteht zwischen Anton und Wanda dagegen eine natürlich vorhandene sexuelle Anziehungskraft. Diese ist zudem so stark ausgeprägt, dass beide sich erstens gegenseitig nicht erklären müssen und dass zweitens speziell der Richter, der, wie der Text an anderer Stelle deutlich macht, ansonsten seine Gefühle durchaus zu kontrollieren vermag¹, nicht anders kann, als seinem Trieb nachzugeben, wobei er wahrscheinlich gar nicht versucht hat, ihn zu unterdrücken.

Gelacht haben wir nie, geredet das Notwendigste, manchmal gelächelt, ein untergehendes Lächeln, die wenigen Male, die ich noch bei ihr war, wenn ich nach K. kam. Ernst und düster ist alles zwischen uns geblieben, verzweifelt ernst, aber wie hätte es anders meinem Begehren entsprechen können? Wie hätte eine Liebe für mich sonst Wert haben können, wenn sie sich nicht erschöpft hätte in der Suche nach Übereinstimmung. Ich habe mit diesem bleichen geduldigen Körper Wandas so übereingestimmt, so die Liebe vollzogen, daß jedes Wort sie gestört hätte und kein Wort, das sie nicht gestört hätte, zu finden war.²

Wenngleich der Gesetzeshüter und die Kellnerin beinahe nicht miteinander reden, sprechen sie offensichtlich trotzdem die gleiche Sprache. Metaphorisch ausgedrückt verstehen sie einander blind. Wahrscheinlich sind sie über die Gefühle beziehungsweise die Begierde des jeweils anderen im Bilde, weil sie exakt das Gleiche empfinden, sodass sie das jeweilige Gegenüber praktisch instinktiv zu lesen verstehen und keiner klärenden Worte bedürfen. Gerade weil sich der Richter und Wanda, ohne sich vorher absprechen zu müssen, fast stumm lieben, kann Wildermuths Körper auf nie mehr erreichte Art und Weise mit Wandas Leib interagieren und somit, wie er formuliert, eine „Übereinstimmung“ erzeugen, welche Weber richtigerweise als „Einheitserfahrung“ umschreibt³, die er nicht wieder erlangen können wird.⁴ Insofern konstatiert Pilipp zu Recht, dass Wanda „komplementär zu ihrer Sprachlosigkeit“ eine „unreflektierte, unverfälschte und zugleich hemmungslose Körperlichkeit“ kennzeichne, die sie dazu befähige, mit Wildermuth Junior auf „emotionaler Ebene“ zu kommunizieren.⁵

Zumindest Anton Wildermuth Junior scheint bewusst zu sein, dass sowohl für die im Sinne Wittgensteins mystisch zu nennende Situation, die zwischen ihnen entsteht, als auch für die sich daraus ergebende sexuell höchst erfüllende Vereinigung wesentlich, wenn nicht gar allein das Nichtstattfinden von sprachlicher Kommunikation verantwortlich ist.⁶ Zumindest aus der Retrospektive beurteilt der Gerichtsvorsitzende nämlich in Analogie zu Ingeborg Bachmanns bereits eingangs vorgestellter, persönlicher, skeptisch-negativer Auffassung von Sprache dieses ihm zur Verfügung stehende Kommunikationsmedium eindeu-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 142

² vgl. Bachmann (2005), S. 168

³ vgl. Weber (1986), S. 92

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 168

⁵ vgl. Pilipp (2001), S. 107

⁶ vgl. Pilipp (2001), S. 107 und Schulz (1979), S. 94

tig als schlecht, da es aus seiner Sicht insbesondere in sexueller Hinsicht der körperlichen „Übereinstimmung“, also der Erfahrung der ihm erstrebenswert erscheinenden Qualität von Wahrheit, nicht nur im Wege steht, sondern deren Erreichen vielmehr verunmöglicht. Folglich reflektiert der Richter, dass es zwischen ihm und Wanda nicht nur keinerlei Worte, also auch keiner sprachlichen Hilfestellung zur Klärung der gegebenen Situation oder einer Reflexion des Geschehens bedarf, sondern dass zudem „jedes Wort“ den Vollzug der Liebe gestört hätte, denn er geht davon aus, dass es keine sprachliche Äußerung gibt, die den Beischlaf nicht behindern würde.¹ Da die existierende Sprache aus der Perspektive des Gesetzeshüters vor allem in Bezug auf die Liebe nicht nur unangemessen, sondern sogar kontraproduktiv zu sein scheint, ist es folglich am empfehlenswerten, beim Praktizieren von Sexualität gänzlich zu schweigen.² Insofern kann, meiner Meinung nach, Bartsch' Feststellung bezüglich „Ein Schritt nach Gomorrha“, „Sprachgebrauch und sexuelle Beziehungen“ würden von Ingeborg Bachmann als Interaktionen verstanden, die von der konventionellen Normierung durch die Gesellschaft zu befreien wären³, mit der gleichen Berechtigung auf „Ein Wildermuth“ Anwendung finden.

Da Wildermuth Junior eindeutig Wandas Stummheit zum einen der „Blumensprache“ seiner Frau Gerda, zum anderen aber auch jedem sinnlosen „Vergleichen, Informieren, Konstatieren, auf dem wir dann die Meinungen aufbauen“ vorzieht, sieht Weber die Erzählung „Ein Wildermuth“ als „Extremposition“ in Bachmanns Werk, nämlich als „Plädoyer für die Stummheit“ und damit als „Absage an die Sprache überhaupt“ an.⁴ Angesichts der in dieser Arbeit vor allem im Zusammenhang mit den hier gewonnen Erkenntnissen aus den Analysen der Stücke „Alles“ und „Ein Schritt nach Gomorrha“ muss einschränkend im Einklang mit Weber hinzugefügt werden, dass die sechste Erzählung innerhalb des Gesamtbandes lediglich eine „Durchgangsstation“ auf der Suche nach einem neuen Kommunikationsmedium darstellt, welche aber freilich „inmitten der schlechten, alten Sprache“ beginnen muss.⁵ Vor diesem Hintergrund wird umso verständlicher, warum es ausgerechnet einer Frau, die der Sprache beinahe nicht mächtig ist, folglich überhaupt nicht in der Lage ist, dieses Kommunikationsmittel virtuos zu gebrauchen und deshalb wahrscheinlich im Allgemeinen zur Stummheit tendiert⁶, gelingt, dem Gerichtsvorsitzenden wenigstens zu einem Anflug eines körperlich vermittelten Wahrheitsrausches zu verhelfen.

Nicht nur aufgrund ihrer Sprachlosigkeit mutet die Kellnerin, nach meinem Erachten, mehr noch als das Mädchen des fünften Stückes - was auf die chronologische Nähe von „Ein Wildermuth“ zu „Undine geht“ zu rekurrieren scheint - als Undine-ähnliche Figur an. Wanda können alle femininen Eigenschaften, mit denen das Element ‚Wasser‘ klassifiziert werden kann, zugesprochen werden: Sie ist „still und dunkel, fließend und nachgiebig,

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 168

² vgl. Weber (1986), S. 92

³ vgl. Bartsch (1983), S. 91

⁴ vgl. Weber (1986), S. 92

⁵ vgl. Weber (1986), S. 92

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 166

sinnlich und mysteriös“.¹ Schmid-Bortenschlager charakterisiert solche (Frauen-)Figuren folgender Maßen:

Ihnen allen gemeinsam ist eine spezifische Aura, ein magisches Verhältnis zur Realität; ihre Erlebnisweise ist umfassend, ungeteilt, total, einheitlich; sie sind gekennzeichnet durch die Fähigkeit zur totalen Hingabe, zur Liebe, ohne irgendwelche Rücksicht auf soziale Konventionen; sie leben in jedem Augenblick voll, ohne Berechnung, ohne einen Gedanken an das Nachher oder Vorher; ihre Existenz realisiert sich in der Liebe; die Sprache steht ihnen nur ansatzweise für den Ausdruck ihres Seins zur Verfügung, das symbolische System ist ihrem Erleben nicht gewachsen, sie drücken sich gleichzeitig ganzheitlicher und reduzierter aus.²

In Anbetracht von Bachmanns vorne in Auszügen zitiertem Reflexionsvermögen hinsichtlich der Namenswahl bei literarischen Gestalten ist davon auszugehen, dass die Dichterin diese Frauenfigur nicht ohne Grund mit dem Vornamen „Wanda“ bedacht hat. Zweifels- ohne stellt die Schriftstellerin bereits durch die Namensgebung eine Verbindung zu ihren Figuren Mara und Milan, die beide ebenfalls Rufnamen slawischen Ursprungs tragen, her. Wie schon erwähnt sind bei Bachmann, die sich selbst als Slawin apostrophiert hat³, Gestalten slawischer Herkunft insofern positiv konnotiert, als dass sie stets als „ursprünglich“, „naturnah“, aber mitunter auch als „primitiv“ charakterisiert werden.⁴ Im Allgemeinen steht das „Bedeutungsfeld des Slawischen“ in Bachmanns Werk einerseits „für einen in der Vergangenheit gelegenen menschlichen Zustand der Ursprünglichkeit und Natürlichkeit; es bezeichnet andere Male einen unbestimmten Zustand menschlicher Ganzheit und Eintracht mit den Mitmenschen“⁵, sodass diese Figuren genauso wie das Gebiet, aus dem sie stammen, als Chiffren eines vorbildlich zu erachtenden Zustands anzusehen sind.⁶ Sowohl Milan und Mara als auch vor allem Wanda sind Gestalten, die mehr Gefühl als Geist beziehungsweise Verstand und Vernunft besitzen, wobei sie dieses Defizit jedoch offenkundig zu sexuell erfüllenden Erlebnissen befähigt und sie somit auch für eine zumindest in sexueller Hinsicht beglückende Partnerschaft prädestiniert. Meiner Meinung nach ist bei der Figur Wanda im internen Vergleich der drei ähnlich konstruierten Gestalten die Dominanz der Körperlichkeit gegenüber der Geistigkeit am stärksten ausgeprägt. Im Unterschied zu Mara, die, meiner Ansicht nach, ihren Körper soweit unter Kontrolle zu haben scheint, dass sie ihn bewusst zur Manipulation ihres Gegenübers einzusetzen versteht, kennt nach Aussage Anton Wildermuths Junior der Leib der Kellnerin „keine Verstellung“, sodass ihre Gefühle und insbesondere ihre sexuellen Wünsche unmittelbar und ungehemmt nach außen gelangen.⁷ Insofern spricht ihr Fleisch zwar eine primitive, unkultivierte und undomestizierte, allerdings damit auch im positiven Sinn eine ursprüngliche

¹ vgl. Goodbody (2008), S. 251

² vgl. Schmid-Bortenschlager (1985), S. 41

³ vgl. Nagy (2006), S. 227 und Hapkemeyer (1984), S. 48

⁴ vgl. Hapkemeyer (1984), S. 49

⁵ vgl. Hapkemeyer (1984), S. 49

⁶ vgl. Schmid-Bortenschlager, (1984), S. 25 ff.

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 165

und unverfälschte Sprache, die dem Gesetzeshüter deshalb wenigstens zunächst echt und rein erscheint und für ihn vor allem sexuell in nie gekanntem Ausmaß anziehend ist.

Entsprechend der ihr eigenen Natürlichkeit beziehungsweise Körperbetontheit wird Wanda ebenso wie Milan und Mara ins Tierähnliche gerückt. Ausdrücklicher als Milan, der lediglich indirekt aufgrund seines Namens mit einem Vogel korreliert werden kann, und als Mara, deren Mund Charlotte an das Maul einer Katze erinnert¹, wird Wanda mit einem Raubvogel in Verbindung gebracht.² So muten bezeichnenderweise ausgerechnet die Augen der Frau zumindest aus der Retrospektive als diejenigen eines Raubvogels an.³ Da gemeinhin Augen als Fenster zur Seele angesehen werden, weist eine derartige Korrelation darauf hin, dass Wanda, genauso wie Undine, welcher nachgesagt wird, einem Tier gleich keine Seele zu haben, aus der Perspektive des Richters eine geradezu animalische Aura zu besitzen scheint.

Entsprechend ihrem ungezügelten Wesen führt die Kellnerin einen aus gesellschaftlicher Sicht moralisch nicht einwandfreien Lebenswandel. Nach meinem Erachten lebt die Frau höchstens am Rande, wenn nicht schon außerhalb der sie umgebenden sozialen Gemeinschaft, legt sie doch eine gesellschaftlich vielleicht gerade noch tolerierte, allerdings sicherlich geringgeschätzte Existenzweise an den Tag. So arbeitet sie zum einen als Kellnerin, was zu der Zeit, in welcher die Erzählung situiert ist, ein gesellschaftlich generell wenig angesehener Beruf ist. Erschwerend kommt hinzu, dass Wanda nachts tätig ist und deshalb, wie das dritte Stück des Sammelbandes nahelegt, beruflich ausschließlich mit Männern zu tun hat, da diese in der Regel allein, ohne ihre unter Umständen vorhandenen Ehefrauen, die entsprechenden Lokalitäten aufzusuchen pflegen, was dazu führt, dass Wanda zeitweise sogar die einzige Frau unter (angetrunkenen) männlichen Gästen im Wirtsraum ist. Aufgrund dieser gegebenen Konstellation haftet ihrer Tätigkeit - sie bedient nicht nur des Nachts, sondern trägt dabei wahrscheinlich auch beträchtlich zur Unterhaltung der anwesenden, durch den Alkoholgenuss enthemmten Männer bei - von Haus aus etwas Anrühiges an.

Allerdings hat, wie schon vorne angedeutet, das klischeehafte Vorurteil der Promiskuität und leichten sexuellen Verfügbarkeit, das die Gesellschaft gegenüber weiblichem Nachtlokalpersonal mitunter selbst heute immer noch hat, in ihrem Fall durchaus seine Berechtigung. Denn zum einen wird im Text beiläufig indirekt erwähnt, dass sie bereits ein uneheliches Kind hat⁴, zum anderen entsteht der Eindruck, als übe sie, wie ohnehin von der Gesellschaft zumeist unterstellt, keine anständige Arbeit, sondern eine zumindest stark sexuell gefärbte und damit eine ehrenrührige Tätigkeit aus. Entsprechend erinnert der junge Richter die Kellnerin bei der Arbeit inmitten grölend lachender, durcheinander redender Männer, wobei sich gleich zwei von ihnen offensichtlich herausgefordert fühlen, ihren jeweiligen mehr oder weniger berechtigten Besitzanspruch auf Wanda konkret demonstrieren zu müssen, indem sie beide Körperkontakt zu ihr herstellen: „Einer hielt sie am

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 119

² vgl. Bachmann (2005), S. 167

³ vgl. Bachmann (2005), S. 167

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 165

Arm, ein anderer legte ihr die Hand auf die Schulter“¹. Folglich wird hier eine archaisch anmutende Szene - das konkrete, nonverbale, körperliche Zurschaustellen eindeutig sexuellen Interesses an Wanda zu verstehen als Besitzanspruch gegenüber der Frau und als Drohgebärde in Bezug auf den männlichen Konkurrenten - beschrieben, die, meiner Ansicht nach, sexuelle Ausschweifungen, vielleicht gar derlei wie in Sodom und Gomorrha, präsupponiert.

Konkret überschreitet die Frau in sexueller Hinsicht deutlich die bestehenden gesellschaftlichen Normen und Regeln, indem sie offenbar allzu bereitwillig, ohne auf irgendeine Weise manipuliert oder gezwungen worden zu sein, auf völlig unverbindlichen Geschlechtsverkehr mit Anton Wildermuth eingeht. Beachtenswerterweise wird sie im Gegensatz zu der kurzzeitigen Geliebten des Ich-Erzählers aus „Alles“ nicht aus Opportunismus mit dem Richter intim. Der Text erwähnt jedenfalls in keiner Weise, dass sie sich aufgrund des Beischlafs Hoffnung auf eine spätere Hochzeit machen würde, noch kommen anderweitig denkbare Vergünstigungen ihres Körpereinsatzes, wie Geld, Geschenke oder ein sie im Unterhaltstreit begünstigendes Urteil, zur Sprache. Folglich kann passend zu ihrer sonstigen charakterlichen Disposition davon ausgegangen werden, dass sie ausschließlich aus spontan empfundener Lust mit dem Mann Geschlechtsverkehr hat und somit allein ihrem ausgeprägten Sexualtrieb folgt.

Wenngleich sich die Frau im Ausleben ihres sexuellen Verlangens selbst verwirklicht, begeht sie doch durch ihren damit verbundenen Hang zur Promiskuität, welche der Text, meiner Meinung nach, suggeriert, erhebliche Normverletzungen. Spätestens die Existenz ihres unehelichen Kindes dürfte neben ihrer moralisch fragwürdigen Tätigkeit zu einer Stigmatisierung seitens der sie umgebenden sozialen Gemeinschaft geführt haben. Wenngleich die Frau anders als Joseph Wildermuth nicht den Tod eines anderen zu verantworten hat, sondern im Gegenteil gerade Leben hervorgebracht hat, wird ihre Normverletzung wahrscheinlich als fast ebenso folgenschwer und irreversibel wie diejenige des Landarbeiters angesehen. So gilt Wanda wenigstens seit ihrer außerehelichen Schwangerschaft beziehungsweise Niederkunft im übertragenen Sinn als gefallenes Mädchen, das keine gesellschaftliche Reputation mehr hat, sodass es jedem Mann verunmöglicht wird, sich, ohne negative gesellschaftliche Folgen fürchten zu müssen, ernsthaft mit ihr einlassen zu können. Da sich die Frau im Grunde um der Liebe willen aus der sie umgebenden Gemeinschaft bewegt hat, ist insofern Weigel zuzustimmen, welche unter anderem im Allgemeinen konstatiert, dass das „Phänomen Liebe“ das Andere der bürgerlichen Ordnung sei, „ein Zustand, der nicht faßbar“ sei, „etwas außerhalb der Raum- und Zeitkoordinaten der sozialen Existenz, ohne Ort im Sozialen beziehungsweise Symbolischen und ohne Zukunft“.²

Meiner Ansicht nach hat Wanda in ihrer Tätigkeit als Bedienung in einem Wirtshaus, wobei unerheblich ist, ob sie diese schon vor ihrem ‚Fall‘ oder erst danach beginnt auszuüben, eine Art Nische gefunden, die ihr ein einigermaßen angenehmes Auskommen ermöglicht. So erweist es sich, nach meinem Erachten, als durchaus praktisch, dass sie des

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 167

² vgl. Weigel (1987), S. 220

nachts arbeitet, denn auf diese Weise ist sie vom alltäglichen Miteinander der sie umgebenden sozialen Gemeinschaft ausgeschlossen, da sie die Tage vermutlich weitgehend verschlafen dürfte, sodass sie folglich sicherlich auch weniger Häme und Anfeindungen erfährt. Zwar wird sie in Folge ihres gesellschaftlich nichtakzeptablen Verhaltens bestimmt von ihren Mitmenschen gemieden, allerdings ist sie aufgrund ihres Berufs nicht wirklich einsam und allein, befindet sie sich doch ständig wenigstens in männlicher Gesellschaft. Allerdings wird sie in dieser besonderen Wirtshausgesellschaft, meiner Meinung nach, weder tatsächlich geachtet noch ist sie in diese Gemeinschaft voll integriert. Denn es ist, meiner Ansicht nach, davon auszugehen, dass sie von den Männern nicht als ihnen gleichwertiges Subjekt, sondern nur als potenziell leicht verfügbare Sexualpartnerin wahrgenommen wird. So kommt Wanda um den Preis eines äußerst selbstbestimmten, autonomen Lebens, das sie vermutlich ähnlich dem Landarbeiter ohne Reue und Scham führt, vorwiegend aufgrund ihrer ungehemmt ausgelebten Triebhaftigkeit selbstverschuldet dahin, dass sie von den Männern nicht als ebenbürtige, potenzielle Gattin und zu ehrende Frau und somit als Subjekt betrachtet, sondern stattdessen als eine Art Hure, die leichter als eine bezahlte Prostituierte zu haben ist, da sie ohne finanzielle Gegenleistung, sondern vielmehr lediglich um des persönlichen Lustgewinns willens sexuell entgegenkommend ist, angesehen wird und somit zum nichtrespektablen Objekt der Begierde degradiert wird.

Obwohl Wandas Mangel an Geist und ihr daraus resultierender ausschweifender Lebensstil sowohl ihr selbst als auch vermutlich jeglichem Sexualpartner von ihr in sexueller Hinsicht zum Vorteil gereicht - da ihr Körper gewillt ist, „jede Möglichkeit, sich auszubreiten, zu krümmen, zu bewegen, die es nur geben kann“¹ zu erleben, ist er in der Lage, dem Mann, der mit ihr intim ist, höchste sexuelle Lust zu vermitteln -, erweist sich ihre normverletzende Triebhaftigkeit letztendlich als schlecht für die Frau. Denn schließlich gerät sie aufgrund ihrer sexuellen Freizügigkeit mindestens an den Rand ihrer sozialen Gemeinschaft, wenn nicht sogar gänzlich ins gesellschaftliche Abseits.

Nicht nur für die Kellnerin selbst, sondern auch insbesondere für den späteren Oberlandesgerichtsrat erweist sich Wandas unkultivierte Triebhaftigkeit als ambivalent. Wenn gleich das Animalische der Frau auf Anton Wildermuth in erster Linie sexuell erregend wirkt, ist gleichzeitig gerade dieser Wesenszug der Kellnerin der Grund dafür, dass er sich nicht dauerhaft an sie binden kann. Zum einen ist ihm offensichtlich bewusst, dass eine legitimierte Beziehung mit dieser Frau eine für ihn unstandesgemäße Verbindung darstellen würde, denn er weiß, obschon er das Gegenteil behauptet, dass eine Ehe mit der Kellnerin für sein soziales Prestige eine erhebliche Belastung bedeuten würde. Dieser von ihm durchaus als negativ reflektierte Umstand führt aber seiner Meinung nach nicht dazu, dass aus der unverbindlichen Liaison keine feste Bindung wird. So gibt der Richter an, vor Jahren sehr wohl den notwendigen Mut gehabt zu haben, „mit Wanda zu leben und Gerda die Heirat auszureden, mich mit einer Frau zu belasten vor der die Welt, die stumm war, mit

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 165

dieser Welt nichts anzufangen gewußt hätte und von meinen Leuten nur geduldet worden wäre“.¹

Obschon der Gesetzeshüter einräumt, dass die primitive Art der Kellnerin ihn sexuell zwar angezogen, ansonsten aber angewidert habe - vor allem ihre derbe Wortwahl und ihr lautes, häßliches Lachen stoßen ihn ab² -, besteht der Hauptgrund, weshalb er sich „sofort“ gegen Wanda und stattdessen für seine spätere Gattin Gerda entscheidet, nach meinem Erachten, darin, dass er beinahe instinktiv zu wissen scheint, „daß es für mich überhaupt nicht in Frage kam, mit ihr zu leben, niemals mit ihr, und daß ich die Wahrheit nicht hätte ertragen können, die damals mein Fleisch überfallen und verheert hatte“.³ Wenngleich es doch seine erklärte Absicht gewesen ist, seinem Leib eine Beichte abzurufen, übersieht er anscheinend, dass er für diese Art von Wahrheit, die sich ihm körperlich zeigt, eine gewisse Stärke gebraucht hätte. Offenkundig kann er also wenigstens zum damaligen Zeitpunkt nicht genug Kraft für eine derartige Offenbarung aufbringen, sodass der Mann, wenngleich er den sexuellen Kontakt zu der Kellnerin zunächst als außerordentlich positiv erachtet, überaus schnell seine Bewertung des Epiphanieerlebnisses ändert: So sieht er die durch Wanda vermittelte Ekstase nicht länger als eine erstrebenswerte Gnade an, vielmehr wird sie für ihn zu einem Angst machenden Schrecknis.

Meiner Ansicht nach schließt der spätere Oberlandesgerichtsrat folglich eine Zukunft mit der Kellnerin hauptsächlich deshalb aus, weil sie ihm im Zuge des Geschlechtsverkehrs ihm bislang unbekanntes Seiten seiner Persönlichkeit erschließt, was bei ihm allerdings anscheinend nicht Freude, sondern Furcht auslöst. Im Grunde lehnt der Mann also nicht Wanda als Person, sondern mehr die ihr speziell in Bezug auf seine Person eigene katalysatorische Wirkung, welche ihm bisher verborgenen Anteile seiner Psyche, die, meiner Meinung nach, der von ihm sogenannten „dunklen Hinterbühne“⁴ zuzuordnen sind, hervorbringt, ab. Da er es offenkundig auch weiterhin bis zu seinem Zusammenbruch im Gericht vermieden hat, sich mit den Untiefen der eigenen Seele und damit mit seiner gesamten Persönlichkeit auseinanderzusetzen, muss er sogar im letzten Drittel seines Lebens noch zugeben, dass er die von ihm (vielleicht) als schlecht anzusehenden Seiten seines Selbst immer noch nicht kenne. So hat er lediglich den „Verdacht“, „lasterhafte Anlagen zu haben“.⁵ Allerdings hat er aber weder in der Phase mit Wanda noch jemals danach, „Gebrauch“ von diesen erahnten „Anlagen“ gemacht, weil ihm, wie schon betont, primär der „Mut“, später die „Zeit“ fehlte, „und es mir dann nicht mehr wichtig schien, sie entwickeln zu müssen“.⁶

Beachtenswerterweise hat es dem Mann aber nicht prinzipiell an Mut gemangelt. Angeblich wäre er durchaus in der Lage gewesen, genug davon gegenüber der ihn umgebenden Gesellschaft aufzubringen, um eine Beziehung mit Wanda leben zu können. Allerdings wäre seiner Meinung nach nicht sehr viel davon vonnöten gewesen, denn er mutmaßt, dass

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 167

² vgl. Bachmann (2005), S. 165 und 167

³ vgl. Bachmann (2005), S. 167

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 154

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 161

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 161

es ihm nicht tatsächlich „verboten“ gewesen wäre, Frauen von Wandas Art zu lieben, dass ihm ein offenes Bekenntnis zu ihr nicht allzu übel angemerkt worden wäre, er also auch nicht zu sehr gesellschaftlich zu leiden gehabt hätte.¹

Während der ihm damals zur Verfügung stehende Mut, seiner Ansicht nach, in die Lage versetzt hätte, offen zu Wanda zu stehen, scheint er dennoch in Bezug auf die eigene Person nicht ausgereicht zu haben. Denn er glaubt, zwar die Kraft gehabt zu haben, öffentlich zu seiner Mesalliance zu stehen, aber nicht zu den bisher verborgenen, unrealisierten Seiten seiner Persönlichkeit. So ist er anscheinend lediglich nach außen hin eine starker, gefestigter, autonomer Mann, jedoch eröffnet ihm die Liaison mit der Kellnerin, dass er es nach innen, sich selbst gegenüber nicht ist. Folglich fehlt ihm anscheinend der Mut, die hellen Seiten seiner Persönlichkeit, die er seit seiner Pubertät ausschließlich der Öffentlichkeit preisgibt, mit den dunklen, die er entweder lediglich heimlich, unbeobachtet auszuleben oder aber, wie seine Gedanken bezüglich der Affäre mit Wanda ans Licht bringen, größtenteils zu unterdrücken pflegt, zu vereinen. Insofern steht sich der Richter, nach meinem Erachten, in ähnlicher Weise wie Charlotte aus „Ein Schritt nach Gomorrha“ selbst im Weg: Primär ein Mangel an Mut, dann aus Zeit und schließlich aus Bequemlichkeit hindert ihn daran, die Wahrheit, die ihm sein Leib, so wie er es von ihm gehofft hatte, geöffnet hat, anzunehmen und die Konsequenzen für seine Lebensplanung - ein Leben in Wahrheit verstanden als völlige Entsprechung von Gefühl und Handlung - zu ziehen. Angesichts dieses Unvermögens fühlt er allerdings „nur eine kleine, sehr erstaunte Trauer“, „daß ich die Wahrheit, dort, wo sie aufkommt, nicht brauchen kann“.²

Weil er offensichtlich davor zurückscheut, sich mit einer für ihn anscheinend unangenehmen Wahrheit über sich die eigene Person auseinandersetzen zu müssen, vertieft er die Beziehung mit der Kellnerin nicht, indem er sich bewusst gänzlich von ihr zurückzieht. Stattdessen intensiviert er seinen Kontakt zu seiner damaligen Verlobten und verleiht dieser Verbindung in Form einer Eheschließung Dauer. Obwohl oder vielmehr gerade weil Gerda das Gegenteil zu Wanda ist, erachtet er sie anders als die Kellnerin als Lebenspartnerin für äußerst geeignet. So steht für ihn von Anfang an fest, dass für ihn als Gattin „nur eine Frau wie Gerda in Frage“ komme.³ Erstaunlicherweise ist er auch nach seinen einschneidenden intimen Erlebnisse mit Wanda, welche er, da die Beziehung mit der Kellnerin und mit Gerda zeitweise parallel geführt werden, umso besser mit denjenigen mit seiner Verlobten vergleichen kann, weiterhin geneigt, Gerda zu heiraten und zwar obwohl er einräumt, gewusst zu haben, dass der im Zuge des Geschlechtsverkehrs mit seiner zukünftigen Frau niemals in solche Sphären wie mit Wanda gelangen können werde.⁴ Die wenig euphorische Vorstellung, die er sich vor der Heirat von der zukünftigen ehelichen Intimität macht, holt ihn als im Vergleich dazu viel negativere Realität ein: Die Sexualität mit Gerda befriedigt den Richter nicht nur nicht, sie widert ihn sogar in zunehmendem Maße an.

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 166

² vgl. Bachmann (2005), S. 166/167

³ vgl. Bachmann (2005), S. 166

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 166

Und doch gibt es Momente, in denen mir unsere Gespräche und Umarmungen wie etwas Entsetzliches vorkommen, etwas Schandbares, Unrechtmäßiges, weil ihnen etwas fehlt, ja also doch die Wahrheit. Weil wir unser System von Zärtlichkeiten haben, nicht weiter suchen, nichts darüber hinaus, weil alles tot und gestorben ist, für immer gestorben. Nicht, daß es mir an Überraschung fehlt, wenn ich Gerda an mich ziehe, weil ich ihre und meine Gesten in- und auswendig kenne – nein, die Überraschung ist da, ist ja eben dies, daß kein Blitz zwischen uns fährt, daß wir nicht vom Donner gerührt werden, daß sie nicht aufschreit und ich sie nicht niederschlage, daß wir beide nicht wüten gegen diese gute glückliche Verbindung, in der unsere Körper abstumpfen, verdorren – so sehr, daß keine Untreue, keine Wunschvorstellung, keine ausschweifende Fantasie ernstlich an diesem Erstorbensein noch etwas ändern könnten. Zu unseren Körpern, zu dem, was unsere Körper unter Liebe verstanden, fällt uns beiden nichts mehr ein.¹

Obschon der Gesetzeshüter darum weiß, dass er mit seiner späteren Gattin niemals sexuelle Ekstase erleben wird, mit Wanda dagegen umso wahrscheinlicher erneut, wählt er in vollem Bewusstsein dieses Umstandes diejenige der beiden Frauen, von der er annimmt, dass er mit ihr kein erfüllendes Sexualleben haben wird. Er verfährt so, weil er vermutlich wähnt, dass er mit Gerda das, was man gemeinhin eine glückliche Ehe nennt, führen können wird. Aber gerade diese Harmonie, die der Mann folglich mehr als ein erfülltes, ihn allerdings gleichzeitig in Angst versetzendes Sexualleben wertschätzt, lässt der Leidenschaft der beiden keinerlei Raum, sodass der Oberlandesgerichtsrat sich selbst aber auch seine Frau deprimiert als in sexueller Hinsicht „tot“ erachtet.² Ebenso wie Charlotte und der ihr Angetraute aus „Ein Schritt nach Gomorrha“ haben die Eheleute Wildermuth ein individuelles „System von Zärtlichkeiten“³ ausgebildet, welches ihr unrealisiertes Sexualpotential nicht nur brach liegen, sondern derart verkümmern lässt, dass sie gänzlich die Lust an der Lust verloren haben und zwar anscheinend endgültig, denn sie haben nicht einmal mehr Ambitionen, außerhalb der Ehe zu suchen, was sie in sexueller Hinsicht in der ehelichen Gemeinschaft vermissen.⁴ So scheint diese Ehe zum einen genauso wie diejenige von Charlotte und Franz „Ekstase, Tiefe, Auslieferung und Genuß“ auszuschließen.⁵ Darüber hinaus trifft Schuschengs Feststellung hinsichtlich der Protagonistin der fünften Erzählung, die Institution Ehe habe alle subversive Kraft in ihr erstickt⁶, nach meinem Erachten, auch in gleicher Weise aus ähnlichen Gründen auf Anton Wildermuth zu.

Schuld an dem jede Leidenschaft verunmöglichenden Zustand dieser Ehe ist aus der Sicht des Richters zu einem beträchtlichen Teil die von ihm sogenannte „Blumensprache“ seiner Frau.⁷ Denn spätestens durch seine Liaison mit Wanda hat er gelernt, dass das Schweigen der Akteure nicht nur Indikator eines erfüllten Liebeslebens, sondern auch dessen wesentliche Voraussetzung ist. Folglich weiß er, dass jede Frau, die beim Akt kommuniziert, oh-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 164

² vgl. Bachmann (2005), S. 164

³ vgl. Bachmann (2005), S. 129 und 164

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 164

⁵ vgl. Schuscheng (1987), S. 67

⁶ vgl. Schuscheng (1987), S. 68

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 168

nehin nicht „gegen dieses Schweigen von damals“ aufkommen kann.¹ So erscheinen ihm, wie schon vorne betont, im Allgemeinen sprachliche Äußerungen beim Geschlechtsverkehr lusthemmend, die besondere Art und Weise seiner Gattin zu formulieren scheint er aber insofern besonders stark negativ zu empfinden, als dass sie auf ihn zum einen in sexueller Hinsicht destimulierend wirkt und zum anderen eine Distanz zwischen sich und ihr entstehen lässt.² Insofern meint er offenkundig, dass sich seine Ehe maßgeblich verbessern würde, wenn er „diese Sprache“, „mit der sie mich so entfernt von sich“ „bloß austilgen, ihr abgewöhnen“, könnte.³

Störend findet er an der Sprache seiner Frau beachtenswerterweise, dass sie stets „untadelig“ „nie aus der Rolle fallend“ und niemals „vulgär“ formuliert, weshalb bei ihm der Eindruck entsteht, als wäre jedes ihrer Worte „in rosa Schrift“ geschrieben.⁴ Wengleich der Gesetzeshüter die Ausdrucksweise seiner Gattin in sexueller Hinsicht als abstoßend und lusttötend empfindet, so ist es doch, nach meinem Erachten, gerade die sie ausmachende ungewöhnliche Sprache, die für ihr erhebliches gesellschaftliches Ansehen verantwortlich ist. Denn Gerda ist offensichtlich vor allem bei den männlichen Bekannten und Freunden ihres Gatten aufgrund der ihr eigenen Art zu kommunizieren geschätzt und beliebt.

Folglich manifestiert sich der für Wildermuth entscheidende Unterschied zwischen Gerda und Wanda in ihrem jeweiligen Sprachgebrauch, wobei jedoch die Ausdrucksweise beider Frauen für den Richter beachtenswerterweise ambivalent ist. Obwohl er die „Blumensprache“ seiner Gattin im privaten, intimen Bereich negativ, weil sie lusthemmend wirkt, ansieht, müsste er sie, meiner Meinung nach, dennoch insofern positiv erachten, weil nur eine derartige Ausdrucksweise in seinem gehobenen sozialen Umfeld öffentlich angebracht und erwünscht ist. Wandas derbe und grobe Sprache dagegen ist nicht nur in den Kreisen, in denen der Richter verkehrt verpönt, auch ihn selbst widert die ungehobelte Ausdrucksweise der Kellnerin im offiziellen Umgang miteinander an.⁵ Wenn er allerdings mit ihr intim wird, empfindet er ihren vulgären Sprachgebrauch beziehungsweise ihre Stummheit völlig anders als in Gesellschaft: Als Privatmann erregt ihn gerade das an Wanda, was er an ihr, wenn er in der Öffentlichkeit steht, peinlich und widerlich gefunden hat. Umgekehrt stößt ihn ausgerechnet Gerdas publikumswirksame Eloquenz, durch welche sie für ihn sozialprestigesteigernd wirkt, privat, in sexueller Hinsicht ab.

Mit Sicherheit wählt Anton Wildermuth seine zukünftige Ehefrau vor allem nicht nach ihrer sexuellen Attraktivität für ihn selbst, also gerade nicht als Privatperson aus. Nach meinem Erachten dürften im Gegenteil vorwiegend rationale Überlegungen und insbesondere Gedanken an die Öffentlichkeit bei seinem Entschluss für Gerda eine entscheidende Rolle gespielt haben. Denn wengleich der Oberlandesgerichtsrat, wie bereits erwähnt, vorgibt, bereit gewesen zu sein, die, seiner Meinung nach, nicht allzu schwerwiegenden gesellschaftlichen Konsequenzen einer offen gelebten Beziehung zu Wanda zu tragen,

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 168

² vgl. Bachmann (2005), S. 168

³ vgl. Bachmann (2005), S. 168

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 168

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 165

wählt er dennoch auffälligerweise in Gerda eine Frau, die sich, meiner Ansicht nach, neben der zu erwartende Harmonie in der Ehe hauptsächlich dadurch für ihn als Gattin prädestiniert, weil sie, anders als Wanda, das gesellschaftliche Prestige Anton Wildermuths steigern kann. Der grundlegende Unterschied zwischen der späteren Ehefrau und der zwischenzeitlichen Geliebten besteht eindeutig darin, dass Gerda im Unterschied zu Wanda - ersichtlich an ihrem jeweiligen Sprachgebrauch - überaus kultiviert und in keiner Weise primitiv ist. Wenngleich man nichts über ihren familiären Hintergrund erfährt, so ist vielleicht gerade aus diesem Mangel an Information und dem Satz, dass nur eine Frau wie Gerda für den Richter als Partnerin in Frage gekommen ist¹, zu ersehen, dass sie für den Oberlandesgerichtsrat mindestens eine standesmäßig akzeptable, wenn nicht gar die optimale Partie ist. Entsprechend ihrer mutmaßlichen Herkunft aus dem gehobenen Mittelstand ist ihr ganzes Wesen geziert. Während die Kellnerin es nicht gelernt hat, sich entsprechend der Etikette der gehobenen Gesellschaft zu benehmen und vor allem zu kommunizieren, scheint Gerda ganz genau zu wissen, wie sie sich in der Öffentlichkeit präsentieren muss, um wertgeschätzt und bewundert zu werden. So lacht sie beispielsweise nicht abstoßend grob und derb wie Wanda, sondern „herrlich“.² Da sie nämlich nicht lacht, „weil sie lachen muß, sondern sie lacht, um die anderen mit ihrem Lachen einzunehmen“.³ Generell ist sie nach Wildermuth Juniors Aussage eine Frau, die viele „gern“ „mögen“, die innerhalb ihrer eigenen Familie sogar „vergöttert“ wird und deren Gesellschaft die Freunde des Oberlandesgerichtsrates der seinigen vorziehen.⁴ Der „Zauber“, der sie so besonders erscheinen lässt und der sie vermutlich zum strahlenden Mittelpunkt jeder Gesellschaft werden lässt, besteht in ihrem Vermögen, „aus der geringfügigsten Begebenheit, aus dem nebensächlichsten Erlebnis eine Geschichte machen“ zu können.⁵

Sie unterhält sich und die anderen ununterbrochen auf Kosten der Wahrheit. Ich habe sie noch nie dabei ertappt, daß sie einen Vorfall genau berichtet hätte. Sie verwandelt alles sofort, eine Reise, einen Gang zum Milchgeschäft, ein Gespräch beim Friseur, in ein kleines Kunstgebilde. Alles, was sie erzählt, ist sinnreich oder ist verwunderlich, hat eine Pointe. Man muß unweigerlich lachen, verdutzt sein oder den Tränen nahe kommen, wenn sie etwas zum Besten gibt. Sie macht Beobachtungen, die ich nie machen könnte, sie redet und redet daher, als könnte sie nie jemand zur Rechenschaft ziehen. Sie lügt, und ich weiß nicht einmal, ob sie, von wenigen Ausnahmen abgesehen, sich darüber im klaren ist. (...) Ich habe nur einen Lebenslauf zu berichten, aber Gerda muß deren mehrere haben, denn obwohl ich im großen und ganzen ihre Vergangenheit kenne, genug Leute kenne, die sie von kleinauf kennen, gibt es, wenn sie von sich erzählt, unendlich viele Abweichungen, ja nicht einmal Abweichungen, da keine Linie da ist, von der sie abweichen könnte, sondern einfach viele Fassungen und Interpretationen ihres Lebens.⁶

Gerdas Zauber, der sie zu einer einmaligen Frau werden lässt und sie wahrscheinlich von den Frauen ihres Bekanntenkreises in positiver Weise abhebt, besteht, meiner Meinung

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 166

² vgl. Bachmann (2005), S. 167

³ vgl. Bachmann (2005), S. 167

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 158

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 158

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 158/159

nach, darin, dass sie sowohl sich selbst als auch beachtenswerterweise „alles“ andere in einer gesellschaftlich nicht nur geduldeten, sondern vielmehr bewunderten Weise immer wieder neu erschafft. Denn laut Anton Wildermuth Junior hat sie die seltene Gabe, „alles zu verwandeln“¹, was, meiner Meinung nach, bedeutet, dass sie im ursprünglichen Wort-sinn in der Lage ist, zu (ver-)zaubern. Obwohl die sie am meisten ausmachende Gewohnheit, bestehende Fakten zu immer neuen und deshalb anderen Realitäten zu kombinieren, zwar durchaus eine kapriziöse Unangepasstheit darstellt, gelingt es ihr trotz dieses Verhaltens die Grenze des gesellschaftlich Akzeptierten nicht zu überschreiten. Offenkundig weiß sie genau, wie viel Wunderbares ihre Erzählungen enthalten müssen beziehungsweise dürfen, um nicht als verrückte Phantastin, sondern als amüsante Unterhalterin angesehen zu werden.

Wenngleich ihr eigener Mann ihre Manier sich auszudrücken insbesondere in sexueller Hinsicht als lusthemmend empfindet, so muss sie dennoch hauptsächlich aufgrund ihrer Ausdrucksweise einen Charme haben, dem, da sie speziell beim männlichen Geschlecht als „zauberhaft“² gilt, eine gewisse erotische Ausstrahlung inne zu wohnen scheint. Auf jeden Fall handelt es sich bei Gerda, meiner Ansicht nach, um eine Frau, die anderen Männern - ansonsten würde sie nicht wiederholt als „zauberhaft“ bezeichnet werden - auffällt und zwar als interessant und deshalb begehrenswert. Die Verehrung, die ihr zuteil wird, hat kaum mit ihrem Aussehen, über das man im Text ohnehin nichts erfährt, zu tun, sondern lediglich mit ihrer Art zu erzählen. So sind Gespräche mit ihr offenkundig nie langweilig, sondern stets überraschend und in irgendeiner Weise emotional aufwühlend, sodass Unterhaltungen mit ihr allen zum reinen Vergnügen werden. Denn sie schafft es, nach meinem Erachten, aufgrund ihrer exaltierten Erzählweise ihren jeweiligen Gesprächspartner zumindest ein Stück weit aus der Realität zu entführen und weckt dabei sowohl positive Gefühle wie Freude, aber auch negative, wie Schmerz und Angst, sodass sie, ähnlich einem Animateur, ihr jeweiliges Gegenüber unterhält und dieses deshalb in der Folge der Kommunikation mit Gerda eine Art Katharsis erfährt.

Obwohl Frau Wildermuth im Gegensatz zu Wanda kein sexuelles Bedürfnis des anderen Geschlechts befriedigt, ist sie den Männern, meiner Ansicht nach, doch in vergleichbarer Weise wie die Kellnerin zu Diensten. Denn sie entführt ihre Gesprächspartner aus der Realität, lässt sie für einen Augenblick „alles“ vergessen und trägt somit zum geistigen Wohlbefinden ihrer Zuhörer bei. Insofern stillt sie nicht wie Wanda körperliches Verlangen, sondern wird seelischen Bedürfnissen gerecht, wobei ihr ihre spezielle Dienstleistung am Mann im Unterschied zu derjenigen der Kellnerin ein erhebliches gesellschaftliches Ansehen einbringt. Anders als Wanda ist Gerda keine Frau, für die sich der Richter in der Öffentlichkeit schämen muss. Statt wie Wanda das soziale Prestige zu einem beträchtlichen Teil zu schmälern, steigert Gerda das gesellschaftliche Ansehen. Während also eine Verbindung mit der Kellnerin den Gesetzeshüter zumindest seinem gewohnten sozialen Umfeld entfremdet, wenn ihn nicht gänzlich aus der Gesellschaft geführt hätte, erhält die mit Gerda eingegangene Beziehung nicht nur den von ihm selbst in Folge seiner Tätigkeit

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 158

² vgl. Bachmann (2005), S. 158

als Richter erreichten sozialen Status, sondern verbessert seine gesellschaftliche Position noch. Dass sie von „vielen“ nicht nur geliebt, sondern auch bewundert und sogar vergöttert wird¹, beweist, dass sie, unabhängig von der berufsbedingten gesellschaftlichen Reputation ihres Mannes, ein hohes eigenes, ausschließlich persönlich-privates Ansehen genießt, sodass sie für Anton Wildermuth Junior nicht nur ein richtiggehendes Statussymbol, sondern darüber hinaus zum personifizierten charmanten Türöffner zur Gesellschaft werden kann: Gerda fungiert folglich sowohl als Schmuck ihres Mannes als auch als dessen Verbindung zur (gehobenen) Gesellschaft.

Wie bereits erwähnt besteht ihr persönlicher Zauber konkret darin, Tatsachen zu immer neuen Varianten von Erlebnissen und Umständen zu kombinieren. Wenngleich sie ihre Geschichten auf Tatsachen aufbaut, die jeweils sehr wohl ihre Richtigkeit haben, führt sie mit der ihr eigenen ungewöhnlichen Kombination und Aufbereitung von Einzelheiten doch, was allerdings anscheinend von ihren Zuhörern weder bemerkt noch bemängelt, sondern stattdessen geliebt, bewundert und vergöttert wird, exemplarisch vor Augen, wie leicht und schnell aus Tatsachen „Meinungen“ und damit „Lügen“ werden.² Im Gegensatz zu der sie umgebenden Gesellschaft ist der Richter, spätestens nach seinem Zusammenbruch im Prozess ‚Wildermuth‘, nicht mehr für den Zauber seiner Gattin empfänglich. Mit der rhetorischen Frage, ob sie selbst wisse, „wieviel, wie wenig davon übereinstimmt mit dem, was sie sagt, und dem, was sie fühlt“³, beweist er, nach meinem Erachten, dass er seine Frau völlig anders als die sie umgebende Gemeinschaft einschätzt: Er erachtet ihre Art des Erzählens nicht als positiven Eskapismus vor der Wirklichkeit, sondern, da sie die Wirklichkeit verdreht und damit Unwahrheit schafft, als negativen, „faulen“ Zauber.⁴

Manchmal, in einer Art Aberglauben, kommt es mir vor, als wäre es jedem von uns zgedacht, genau das ertragen zu müssen, was man am wenigsten erträgt, sich mit dem Menschen ganz einlassen zu müssen, an dem man zuschanden wird mit seinem tiefsten Verlangen. Gerda, deren Zauber jeder rühmt, ist genau die Frau, von der ich sicher hätte sein können, daß ich sie nicht ertragen kann. „Ihre zauberhafte Frau...“ wagt mir noch dieser Kaltenbrunner zu schreiben, für den sie wohl den richtigen Zauber hätte, einen, der zu seinem Zauber passen würde, dem faulen, den ich in meinem Ingrim und in meiner Ohnmacht mit der Wurzel ausreißen möchte.

Aber wie gut lebt Gerda, wie gut sogar neben mir, wie gut lebe ich neben ihr! Es geht ohne die Wahrheit vorzüglich, das hat mich am meisten verblüfft.⁵

Während Wanda eindeutig mit der Wahrheit in Verbindung gebracht werden muss, kann Gerda folglich im Gegensatz dazu mit der Lüge korreliert werden⁶. Dies reflektiert der Oberlandesgerichtsrat wenigstens nach seinem Ausrasten im Gerichtssaal und der sich anschließenden Einkehrphase. Obgleich der Mann nicht das Sprichwort, „Wer die Wahrheit liebt, muss die Lüge heiraten“ zu seinem Motto erklärt, hat er es paradoxerweise anschei-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 158

² vgl. Bachmann (2005), S. 171

³ vgl. Bachmann (2005), S. 168

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 159

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 159

⁶ vgl. Eberhardt (2002), S. 197

nend in die Tat umgesetzt. Mit seinem explizit zum Wahlspruch ausersehenen Satz, „Ein Wildermuth wählt immer die Wahrheit“, dagegen bricht er definitiv mit seiner Abwendung von der Kellnerin und seiner Verbindung mit Gerda, auch wenn er dies nicht deziert als Wendepunkt seines Lebens reflektiert. Damals hat sich im Zuge der Intimität mit Wanda die von ihm verehrte und stets gesuchte Qualität von Wahrheit gezeigt, allerdings ist er jedoch, weil er anscheinend eine zu schwache Persönlichkeit für eine derartige Offenbarung gewesen ist, vor dem Ersehnten davongelaufen. Aber auch später hat es ihm, wie schon betont, entweder an Mut, Zeit oder Energie gemangelt sein Ziel, die Wahrheit, zu erreichen¹, sodass er dem Ende seines Lebens nach desillusioniert bekennt:

Aber will ich denn noch weiter kommen mit der Wahrheit? Seit ich geschrien habe, nein, seither will ich's nicht mehr, wollt'es schon oft nicht mehr. Warum weiterkommen wollen mit der Wahrheit? Wohin? Bis nach Buxtehude, bis hinter die Dinge, hinter den Vorhang, bis in den Himmel oder nur hinter die sieben Berge ...Diese Entfernungen möchte ich nicht zurücklegen müssen, weil mir der Glaube längst fehlt. Und ich weiß ja schon: Ich möchte meinen Geist und mein Fleisch übereinstimmen machen, ich möchte in einer unendlichen Wollust unendlich lang übereinstimmen, und ich werde, weil nichts übereinstimmt und weil ich's nicht zwingen und nicht erreichen kann, schreien.
Schreien!²

Meiner Ansicht nach ist es Anton Wildermuth weder in beruflicher noch in privater Hinsicht gelungen, seinem Motto gerecht zu werden. Denn in seiner Funktion als Gerichtsvorsitzender äußert er lediglich ‚Meinungen‘, die für ihn, wie schon erwähnt, der Lüge mindestens verwandt sind, und auch als Ehemann lebt er mit der personifizierten Lüge und befindet sich damit auch selbst in ihr.

Beachtenswerterweise fängt er nach seinem Aus-der-Rolle-Fallen im Gerichtssaal und dem durch den Fall ‚Wildermuth‘ angestoßenen Selbstreflexionsprozess damit an, sich aktiv emotional von seiner Frau Gerda zu entfernen, sagt er doch von sich selbst, dass er „erst jetzt“ „gegen Gerda“ aufsässig geworden sei.³ So entsteht, zusätzlich zu der von seiner Gattin aufgrund ihrer „Blumensprache“⁴ geschaffenen Distanz, eine Kluft zwischen den Ehepartnern, wie sie, meiner Meinung nach, nie zuvor zwischen ihnen bestanden hat. Aber Wildermuth Junior vereinsamt nicht nur aufgrund der Zerrüttung seiner bisher guten, harmonischen Ehe, er wird, meiner Meinung nach, auch in Folge seines normverletzenden Verhaltens vor Gericht und der daraus resultierenden geistigen Angeschlagenheit von seinem sozialen Umfeld gemieden, denn die ihn umgebende Gesellschaft sieht ihn seither als psychisch „krank“, das heißt als wahnsinnig, und deshalb als „schonungsbedürftig“ an.⁵ Groteskerweise hat also das ‚Aus-der Rolle-Fallen‘ im Gerichtssaal, welches, nach meinem Erachten, die einzige Gelegenheit darstellt, bei der der Mann tatsächlich getreu seinem Wahlspruch die Wahrheit wählt und seinen Gefühlen die ihnen entsprechende Tat

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 161

² vgl. Bachmann (2005), S. 160

³ vgl. Bachmann (2005), S. 169

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 168

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 172

folgen lässt, unweigerlich zu einer Konsequenz geführt, die er sein ganzes bisheriges Leben vermeiden wollte: In Folge seines normverletzenden Auftretens in der Verhandlung gegen den gleichnamigen Landarbeiter und seiner daraus resultierenden bleibenden Labilität gerät der Oberlandesgerichtsrat gerade dorthin, wo er auf keinen Fall hin wollte und wo schon seine ehemalige Gespielin Wanda und sein Namensvetter zu situieren sind: ins gesellschaftliche Abseits. Insofern ergibt sich die groteske Situation, dass diejenigen, die tatsächlich die Wahrheit wählen - Wanda, Joseph und Anton Wildermuth Junior -, insofern wirklich, wie vom Lehrer Wildermuth seinem Sohn gegenüber prophezeit, am weitesten mit der Wahrheit kommen¹, als dass sie die Beherzigung dieses Satzes aus der Gesellschaft, dem ‚Alles‘, ins ‚Nichts‘ führt, weil sie als Nichtgesellschaftsfähige beziehungsweise Wahnsinnige angesehen werden. Diejenigen aber, die wie Gerda dezidiert lügen, werden von der Gesellschaft als „zauberhaft“ geliebt, gefeiert und vergöttert.²

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 153

² vgl. Bachmann (2005), S. 158 ff.

3. Mann und Frau – ‚alles‘ und ‚nichts‘

Ebenso wie das Paar in „Alles“ und die Ehegatten in „Ein Schritt nach Gomorrha“ haben sich auch Anton und Gerda Wildermuth am Ende einander entfremdet. Sowohl der Ich-Erzähler und Hanna aus der dritten Geschichte als auch das Ehepaar Wildermuth halten sich zwar am gleichen Ort auf, haben sich jedoch emotional voneinander distanziert, wobei jeweils einer der Partner die Hauptschuld für die Vergrößerung der Kluft zwischen den entsprechenden Ehegatten trägt. So nimmt einerseits Hanna nach dem Unfalltod des Sohnes bewusst Abstand von ihrem Mann, der sich allerdings schon vorher sehr weit von seiner Frau entfernt hat, und andererseits zieht sich der Richter Wildermuth in Folge seines Zusammenbruchs vor Gericht von seiner Frau Gerda zurück. Charlotte und Franz haben sich freilich auch auseinander entwickelt, wenngleich der Zuwachs an Distanz hier, wie bei dem Paar aus „Alles“, allein durch die emotionale Entfernung der Frau zustande kommt. Charlottes gefühlsmäßige Entfremdung von ihrem Mann spiegelt die von ihr imaginierte räumliche Trennung der Ehepartner bildlich wider. So liegt die weibliche Hauptfigur der zweiten behandelten Erzählung im ehelichen Schlafzimmer, während sie ihren abwesenden Mann an einen abgesperrten, geheimen, innerpsychischen Raum verbannt hat.

In allen drei Partnerschaften erscheint die Distanz wenigstens schwierig, wenn nicht gar kaum überwindbar. Da die Ehegatten aus „Alles“ nicht mehr miteinander kommunizieren - zwischen ihnen herrscht ein negativ zu bewertendes „Schweigen“¹ -, kann auf sprachlicher Ebene wahrscheinlich keine Annäherung erreicht werden. Um den Abstand zwischen ihnen zu verringern, müsste folglich mindestens einer von beiden insofern aktiv handelnd auf den anderen zugehen, als dass es zu Körperkontakt kommen müsste. Allein der Vater und die Mutter agieren „wie zwei Versteinte“.²

Auch Charlotte ist gegen Ende der Novelle nur noch bedingt Herrin über ihren Körper. Denn ihre Bewegungsfähigkeit ist stark eingeschränkt. Wenngleich sie zunächst lediglich gelähmt ist, scheint sie allerdings wenig später, genauso wie das Paar aus „Alles“, völlig zu erstarren, wird sie doch zusammen mit ihrem Mann und Mara im metaphorischen Sinn für tot erklärt.³ Das Ehepaar Wildermuth befindet sich, meiner Meinung nach, auch in keiner maßgeblich besseren Situation. Denn zum einen ist der Richter in Folge seines durch den Fall ‚Wildermuth‘ in Gang gesetzten Selbstreflexionsprozesses in eine schwere Krise geraten, die ihn sein ganzes bisheriges Leben in Frage stellen lässt. Da, nach meinem Erachten, seine Verbindung mit Gerda aus seiner vermutlich ersten und zudem grundlegenden Abkehr von seiner aufrichtigen Suche nach der Wahrheit hervorgeht, wendet er sich im Zuge seines Erkenntniszuwachses über die eigene Person und sein Dasein von seiner Gattin ab, denn nun erscheint sie ihm definitiv in einem anderen Licht. Anton Wildermuth Juniors Entfremdung von Gerda kann sicherlich genauso wenig wie bei dem Paar aus „Alles“ auf sprachlicher Ebene überwunden werden. Denn obschon diese Ehepartner im Gegensatz zu dem Ich-Erzähler und Hanna sehr wohl noch miteinander kom-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 61 und 81

² vgl. Bachmann (2005), S. 61

³ vgl. Bachmann (2005), S. 135/136

munizieren, sind die zwischen ihnen stattfindenden Gespräche offensichtlich nicht geeignet, die zwischen ihnen bestehende Kluft zu überbrücken. Die Unterhaltungen mit Gerda sind aus der Sicht des Oberlandesgerichtsrats generell ambivalent. Auf der einen Seite geringschätzt Anton Wildermuth Junior zumindest nach seinem Zusammenbruch die Kommunikation mit seiner Frau. So bezeichnet er die Art seiner Gattin zu reden als „Blumensprache“, und impliziert mit diesem degradierend gemeinten Ausdruck, dass sie mit Hilfe der ihr eigenen Sprache sowohl die Realität im Allgemeinen verschleierte, als auch im Speziellen einen „Mangel“ - vermutlich denjenigen an Liebe beziehungsweise Erotik (zwischen ihnen beiden) - „wettmachen“ wolle.¹ Obschon der Richter die Ausdrucksweise seiner Gattin als negativ erachtet, weil sie seiner Meinung nach, ausschließlich Distanz zwischen ihnen beiden schafft, hält er paradoxerweise diese als schlecht erachtete Sprache trotzdem für das einzige Mittel, Nähe zwischen sich selbst und seiner Angetrauten herzustellen: Laut dem Gesetzeshüter ist Gerdas Sprache die „Notbrücke“ zwischen ihnen.² Da die zwei Lebensgefährten gerade auf körperlicher Ebene zu keiner einander näher bringenden „Übereinstimmung“ kommen können³, kann in dieser Ehe offenbar durch die Aufnahme von Körperkontakt kaum emotionale Nähe, sondern wiederum eher das Gegenteil davon entstehen. Weil folglich die für Wildermuth Junior im wahrsten Sinne des Wortes abstoßende Sprache seiner Gattin tatsächlich die einzige Verbindung, die überhaupt zwischen dem Mann und seiner Frau existiert, eine geistiger Art ist, so muss es wahrlich genauso schlecht um diese Ehe wie um diejenige zwischen dem Namenlosen und Hanna und um diejenige zwischen Charlotte und Franz bestellt sein. Insofern werden der Gesetzeshüter und seine Ehefrau zum Zeitpunkt der für den Rezipienten gegenwärtig erscheinenden ‚Beichte‘ des Richters speziell in sexueller Hinsicht, ebenso wie Charlotte aus „Ein Schritt nach Gomorrha“ und die Ehegatten aus „Alles“, im übertragenen Sinn berechtigterweise für „tot“ - ein unschwer als negativster und zudem irreversibel zu erachtender Status, der keinerlei Hoffnung auf Besserung impliziert - erklärt.

Die Situation der drei Pärchen, in der sie sich jeweils schließlich befinden, scheint folglich beinahe identisch zu sein: Mann und Frau haben sich, aus freilich unterschiedlichen Gründen, einander entfremdet und zwischen ihnen hat sich eine große Kluft aufgetan. Dieses Stadium hat, meiner Meinung nach, nicht nur die Beziehung des Ich-Erzählers zu Hanna, sondern auch Charlottes und Franzens, aber zudem auch Anton und Gerdas Ehe erreicht, auch wenn darauf explizit nur ein Halbsatz - „erst jetzt bin ich aufsässig gegen Gerda geworden“⁴ - hinweist. Die jeweiligen Partner haben sich auf emotionaler Ebene so weit wie nie zuvor von einander wegbewegt, sodass sie schließlich entweder ein „Ende der Welt“⁵ darstellen, oder Sodom beziehungsweise Gomorrha oder aber dem Abseits und dem Mittelpunkt der sie umgebenden Gesellschaft zuzuordnen sind.

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 168

² vgl. Bachmann (2005), S. 168

³ vgl. Bachmann (2005), S. 166

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 169

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 61

Diese maximale Distanz hängt aber bemerkenswerterweise nicht, wie vielleicht zu vermuten wäre, damit zusammen, dass die Ehegatten verschiedenen Geschlechtern angehören, denn vor allem „Ein Schritt nach Gomorrha“ veranschaulicht, dass sich auch zwischen Angehörigen des gleichen Geschlechts eine ebenso große, unüberbrückbare Kluft auf tun kann. So erweisen sich Charlotte und Mara doch, wie vorne ausführlich dargestellt, als grundlegender verschieden als der namenlose Ich-Erzähler und Hanna, Charlotte und Franz beziehungsweise Anton und Gerda. Denn in der fünften Erzählung des Sammelbandes stehen sich, wenigstens seit der ‚Zerstörungsszene‘, in Gestalt der Pianistin und des Mädchens genauso zwei antithetische Denk- und Seinsweisen gegenüber wie es im sechsten Stück bei den Figuren Anton Wildermuth Junior und Wanda und in der siebten Geschichte theoretisch in der Konstellation Undine und den Männern namens Hans der Fall ist.

Entgegen der „Polarisierung der Geschlechtscharaktere“ des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts¹ verkörpert die weibliche Hauptfigur der Novelle „Ein Schritt nach Gomorrha“ das traditionell eigentlich dem Mann zugeordnete Prinzip der ‚Rationalität‘. Mara hingegen kann - Wanda allerdings noch mehr und Undine ohnehin in Reinform - als Personifizierung des „Anderen der Vernunft“² angesehen werden.

Folglich bricht Bachmann, nach meinem Erachten, mit der seit der Aufklärung bestehenden geschlechtsspezifischen Zuordnung des Mannes auf Vernunft und der Frau auf Emotionalität und lockert die antithetische Fixierung der Geschlechter.³ Rétif stellt im Zuge ihrer Untersuchung des Gesamtwerks Bachmanns generell eine „Konstruktion und Dekonstruktion der Geschlechterdifferenzen“ fest, wobei sie zu dem Schluss kommt, dass die „Dekonstruktion“ in nichts anderem bestehe als im „Oszillieren der Positionen“.⁴ Während die weiblichen Figuren nicht mehr eindeutig einer Denkweise zugeordnet werden können, verkörpern die männlichen Gestalten der drei ausführlich behandelten Erzählungen, soweit man dies beurteilen kann, wie gewohnt, eher das Prinzip der Rationalität. Auch in Folge der Aufweichung der Geschlechtsstereotype ergeben sich in den hier analysierten Stücken, meiner Meinung nach, fünf beziehungsweise sechs Varianten für die Existenzweise der Frau.

Die Ehefrau des Ich-Erzählers in „Alles“ kann ebenso wie die nicht namentlich genannten Frauen der Wirtshausgänger in „Unter Mördern und Irren“ als Prototyp der subordinierten, nicht berufstätigen Hausfrau und Mutter angesehen werden. Wenngleich man im Text nichts über eine Erwerbstätigkeit Hannas erfährt, ist zumindest davon auszugehen, dass sie spätestens mit ihrer Niederkunft aufgehört hat zu arbeiten. Denn zum einen widmet sie ihre Nachmittage den Hausaufgaben ihres Sohnes und zum anderen meidet ihr Mann mit beginnender Schulpflicht des Kindes die eheliche Wohnung, um der dortigen Anwesenheit seiner Frau zu entgehen.⁵

¹ vgl. Kanz (1999), S. 118 und 124

² vgl. Kanz (1999), S. 141

³ vgl. Rétif (2009), S. 163

⁴ vgl. Rétif (2009), S. 162 und Rétif (2006), S. 574 ff.

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 71 und 74

Folglich verwendet Hanna spätestens seit ihrer Mutterschaft ihre ganze Energie auf das Familienleben, das heißt auf die häusliche, private Sphäre. Dabei hat das Wohlergehen des Kindes für sie oberste Priorität. So erblüht die Frau erst in vollen Maße im Zusammenhang mit ihrer Mutterrolle, denn ihr Leben hat schließlich durch das Kind einen neuen Sinn bekommen.¹ In der Folge wird der Sohn zu ihrem alleinigen Lebensinhalt: Fipps ist ihr Ein und ‚Alles‘.²

Obwohl Hanna in ihrer Mutterrolle aufzugehen scheint, „ihre Sache“, aus der Perspektive des Vaters, „so gut, wie man sie nur machen kann“³ meistert, insofern sie den Sohn ab einem gewissen Zeitpunkt ohne die Hilfe und Unterstützung ihres Gatten großzieht, ist sie dagegen als Frau beinahe unsichtbar. Habel beschreibt sie treffenderweise als „Leerstelle“.⁴ Denn tatsächlich kann sie auch von ihrem Mann beinahe ausschließlich als Mutter und nicht mehr als Gefährtin wahrgenommen werden. Sogar als sie ihren Angetrauten mehr oder minder ‚inflagranti‘ mit seiner Geliebten ertappt, tritt sie ihm in ihrer Position als Mutter des gemeinsamen Kindes gegenüber und fordert nicht für sich selbst, sondern nur um des Sohnes willen Rücksichtnahme ein.⁵

Offensichtlich versteckt sich Hanna hinter ihrer Mutterrolle, sodass sie für ihren Gatten als Frau, Partnerin und Subjekt zur ‚Nullposition‘ wird. Da sie praktisch keine eigenständige Identität mehr hat, nur noch als Mutter sowohl funktioniert als auch fungiert, kann sie ihrem Mann weder ein gleichberechtigtes Gegenüber noch ein Widerpart sein. Der Eindruck, welchen der Erzähler von ihr vermittelt, ist der einer pragmatischen, jedoch hilflosen, wenig selbstbewussten und vor allem gefühlskalten Frau. Nach meinem Erachten gehört sie zu denjenigen Vertreterinnen des weiblichen Geschlechts, die, laut Undine, dem Wasserwesen ihre Lebensgefährten in die Arme treiben, weil das Zusammensein mit ihnen „die Hölle“ ist.⁶ Die Männer ersehnen den Lockruf der Wasserfrau,⁷ da ihre Frauen zumeist von Hannas Art sind: Im Unterschied zu Undine, welche das Weibliche schlechthin verkörpert, entbehren, verallgemeinernd gesprochen, ‚die‘ Frauen das „Andere der Vernunft“.⁸ Da die Gattin des Ich-Erzählers, meiner Ansicht nach, sowohl ihrem Leib als auch ihrem Geist im Sinne von Kanz entfremdet anmutet,⁹ hat sie beinahe kein Ich mehr und befindet sich deshalb nahe der Selbstauflösung.

Obwohl es sich bei der Ehefrau des Lehrers Anton Wildermuth auch um eine wahrscheinlich nicht berufstätige Mutter handelt, ist diese Frau anders als Hanna beziehungsweise die namenlosen Ehefrauen, deren Männer vor ihnen ins Gasthaus fliehen, keine „Leerstelle“¹⁰. Der entscheidende Unterschied zwischen Hanna und der Gattin des Lehrers besteht, nach

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 65

² vgl. Bachmann (2005), S. 73

³ vgl. Bachmann (2005), S. 71

⁴ vgl. Habel (1992), S. 157

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 75

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 178

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 179

⁸ vgl. Kanz (1999), S. 141

⁹ vgl. Kanz (1999), S. 66

¹⁰ vgl. Habel (1992), S. 157

meinem Erachten, darin, dass sich Frau Wildermuth nicht ausschließlich über ihre Mutterrolle definiert. Sie hat sich trotz ihres zu mutmaßenden Hausfrauendaseins und der daraus fast zwangsläufig resultierenden Subordination, die aus ihrer ‚Rolle‘ im Familiengericht zu folgern ist, unter ihren Mann, den Alleinverdiener und Ernährer der Familie, eine gewisse Unabhängigkeit von ihrem Gatten und zudem eine Unangepasstheit an die sie umgebende Gemeinschaft - die sich als Festhalten am katholischen Glauben bei der gleichzeitigen Verweigerung des sonntäglichen Kirchgangs niederschlägt¹ - bewahrt, sodass sie nicht ausschließlich als Mutter, sondern daneben immer noch als Frau wahrgenommen werden kann. Die Wesensart seiner Mutter beschreibt Anton Wildermuth als „lässig“ und „frei“ und bezeichnenderweise auch als „lustig“, was, meiner Ansicht nach, zusammen mit den beiden erstgenannten Adjektiven zum einen auf ihre ungezwungene Art, aber auch darüber hinaus auf ihre daraus resultierende erotische Aura hinweist.² Anscheinend ist der Frau durchaus an ihrem (erotischen) Erscheinungsbild gelegen, denn der Richter erinnert seine Mutter vorwiegend im Zusammenhang mit ihrer zum Ritual gewordenen Schönheitspflege. So hat sich ihm vor allem ins Gedächtnis gegraben, dass sie, während sich die restliche Familie beim sonntäglichen Gottesdienst dem geistigen Wohl gewidmet hat, einer Art Körperkult gefrönt hat.³ Sogar wenn die Kinder und das Familienoberhaupt nach Hause zurückgekehrt sind, war die Frau noch nicht vollständig angezogen. Sie erledigte vielmehr „strahlend vor Frische und vor Vergnügen über sich selbst“ ihre Hausarbeit im „Unterkleid“⁴, was, meiner Ansicht nach, einerseits für die Liebe der Frau zum eigenen Körper spricht und andererseits ihre selbstbewusste Unbefangenheit bezüglich ihres Leibes signalisiert. Das positive Körpergefühl, ihre damit in Verbindung stehende Erotik und ihr Bedürfnis, ihre optischen Reize zur Bewunderung zur Schau zu stellen, zeigt sich auch daran, dass Mutter Wildermuth ihre Kinder an der Pflege des eigenen Körpers teilhaben lässt. „Anni durfte ihr dann beim Kämmen helfen, und ich wickelte mir die ausgegangenen roten Haare um die Finger und spielte den Ratgeber, wenn sie die Haare aufsteckte.“⁵ Diese Frau mutet zwar auffallend körperbetont, vielleicht sogar schon körperfixiert und selbstverliebt an, allerdings beschränkt sich diese, meiner Ansicht nach, nicht normadäquate Seite von ihr vermutlich lediglich auf den privaten Raum, das heißt, Mutter Wildermuth zeigt ihr Selbstbewusstsein und ihre erotische Ausstrahlung sowohl nur innerhalb ihrer eigenen Familie als auch ausschließlich in einem nichtöffentlich zugänglich und einzusehenden Wohnraum. Indem sie ihre weibliche Seite der Öffentlichkeit vorenthält, gefährdet sie weder ihren eigenen Status als achtenswerte Ehefrau des Lehrers noch denjenigen ihres Mannes. Außerhalb der familiären Intimität ist es ratsam, weder ihr Selbstbewusstsein noch ihre erotische Ausstrahlung zu zeigen, um nicht (negativ) aufzufallen. Denn sowohl ihre ausgeprägte Körperbezogenheit als auch ihre selbstbewusste Art würden der sie umgebenden Gemeinschaft sicherlich Anlass geben, daran Anstoß zu nehmen, denn beides dürften gerade für die 1920er beziehungsweise 1930er Jahre keine Ei-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 154 ff.

² vgl. Bachmann (2005), S. 154

³ vgl. Bachmann (2005), S. 154

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 154

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 154/155

genschaften der typischen (Haus-)Frau, sondern eher eine Ausnahme weiblicher Seinsweise darstellen.

Genauso wie bei Hanna und Mutter Wildermuth handelt es sich bei Gerda, der Gattin des Oberlandesgerichtsrat wahrscheinlich, da im Text nichts Gegenteiliges erwähnt wird, um eine nichtberufstätige Hausfrau, die beachtenswerterweise im Unterschied zu den beiden Erstgenannten keine Kinder hat - lediglich von einer Fehlgeburt ist die Rede¹ -, was, meiner Ansicht nach, als Indiz einer gewissen Körperentfremdetheit gewertet werden darf. Trotz eines daraus zu folgernden bereits bestehenden Verlustes beziehungsweise Mangels an Weiblichkeit, welcher sich daneben in Form eines für den Ehemann unbefriedigenden Liebeslebens manifestiert, besitzt Gerda ebenso wie die Mutter des Oberlandesgerichtsrat dennoch einen „Zauber“. Vergleichbar der Gattin des Lehrers ist Gerda, im Gegensatz zu Frauen wie Hanna, keine „Leerstelle“² und damit nicht den Frauen zuzurechnen, vor denen die Männer fliehen. Während aber Mutter Wildermuths Attraktivität und Anziehungskraft aus ihrer selbstverliebten Körperbezogenheit und einem gewissen Maß an Autonomie resultiert und deshalb vorwiegend erotischer Natur ist, entspringt Gerdas Charme gerade nicht ihrem Leib, sondern ausschließlich ihrem Geist. So hebt sich Frau Oberlandesgerichtsrat insofern in positiver Weise von den sie umgebenden Frauen ab, als dass sie eine begnadete Unterhalterin ist. Aufgrund ihrer besonderen Eloquenz entsteht bei ihren Zuhörern die Illusion, sie könne in dem Sinne zaubern, als dass sie die Realität für Augenblicke verändern kann. Ihr gelingt es offenkundig derart mitreißend zu erzählen, dass Gespräche mit ihr ihre Zuhörer in den „anderen Zustand“ entrücken und somit eine Art therapeutische Wirkung für den wahrscheinlich eher passiv bleibenden Kommunikationspartner zu haben scheinen. Gerda ist in der Lage ihren Gesprächspartnern etwas zu geben, was diese begehren und für wertvoll erachten. Folglich fungiert sie sozusagen als Dienstleisterin. Unterhaltungen mit ihr sind insofern ein Vergnügen, weil sie offenkundig auf die Psyche entlastend und reinigend wirken. Wenngleich das von ihr Erzählte ein gewisses Maß an Vernunft entbehrt, obwohl die von ihr vorgetragenen Geschichten zwar auf Tatsachen basieren, aber stets mit Blick auf den jeweiligen Zuhörer in wunderbarer Weise angereichert werden: Die Wahrheit wird folglich immer in irgendeiner Form von ihr verbal manipuliert. Trotzdem sind ihre Geschichten nicht gänzlich phantastisch, weshalb Gerda keineswegs negativ als Lügnerin, sondern vielmehr positiv als Zauberin angesehen wird. Offensichtlich weiß die Frau genau, wie viel beziehungsweise wie wenig Wunderbares sie in ihre Erzählungen einfließen lassen muss, um einerseits das gesellschaftlich akzeptierte Maß nicht zu überschreiten und andererseits als erfrischende Unterhalterin zu gelten. Während Mutter Wildermuth nur im privaten Raum ihren (erotischen) Charme zeigen darf, kann Gerda es sich erlauben, ihren vor Publikum zu entfalten. Ihr Zauber ist im Unterschied zu demjenigen Mutter Wildermuths sogar vorrangig für die Öffentlichkeit bestimmt, denn er beinhaltet kaum oder keinerlei Erotik. So kann Gerda, ohne gesellschaftliche Sanktionen fürchten zu müssen, derart öffentlich präsent sein, da sie in ihrer Funktion als Unterhalterin kaum als Frau, sondern eher als geschlechtsloses Wesen wahrgenommen

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 159

² vgl. Habel (1992), S. 157

wird; worauf der Umstand hinzuweisen scheint, dass sie sowohl von Männern als auch von Frauen gleichermaßen geschätzt und bezeichnenderweise geliebt wird.¹ Insofern strahlt sie entweder kaum oder gar nicht Erotik aus, sodass die Zuneigung, die ihr beide Geschlechter entgegenbringen, lediglich geistiger Natur ist, woraus ihr hohes gesellschaftliches Ansehen, das sie auffälligerweise bei beiden Geschlechtern genießt - wahrscheinlich weil sie bei den Frauen nicht als Konkurrentin angesehen wird - erwächst.

Die meisten Frauen, so legt „Das dreißigste Jahr“, meiner Ansicht nach, nahe, sind ihrer Weiblichkeit verlustig geworden und haben, anders als Mutter Wildermuth und Gerda, keinen individuellen ‚Zauber‘ entfalten können, sodass sie, wie schon herausgestellt, das so entstandene Vakuum mit nichts auffüllen haben können. Eine wahrscheinlich vergleichsweise geringe Anzahl von Frauen hat allerdings eine Strategie entwickelt, um den Mangel an dem „Anderen der Vernunft“² wettzumachen: Der „Verzicht auf die weibliche Identität und Orientierung“ wird durch die Adaption von „maskulinen Identifikationsmustern“³ ausgeglichen beziehungsweise dadurch bedingt.

Genauso wenig wie Hanna oder Betty, der Verkäuferin aus der Mariahilferstraße, kann Charlotte als Personifizierung des der Rationalität entgegenstehenden Prinzips angesehen werden. Vielmehr ist die Protagonistin der Novelle, ersichtlich an ihrem scheinbar mühelosen zweifachen Rollenwechsel, nicht mehr statisch auf die weibliche Verhaltensweise festgelegt. Denn sie übernimmt, abhängig davon, welchem Geschlecht ihr jeweiliger Interaktionspartner angehört und in welcher Position, in Relation zu ihr selbst, dieser sich augenblicklich befindet, entweder das weibliche oder männliche Gebaren.

Wenngleich die Frau sowohl Männliches als auch Weibliches - sie hat sich die „Lust, an der Verfassung zu rütteln“ bewahrt⁴ - auf sich vereint, es sich bei ihr insofern um ein innerlich gespaltenes Subjekt handelt, erscheint sie vor allem im Vergleich zur Gattin des Ich-Erzählers, Mutter Wildermuth und Gerda, generell vermännlicht. Denn obschon sie in einer festen Beziehung lebt, sogar verheiratet ist und ihrem Partner gegenüber die unterlegene Position inne hat, kann sie sich mehr als Hanna oder Mutter Wildermuth einen Freiraum zu ihrer individuellen Persönlichkeitsentfaltung bewahren. So geht sie als Subjekt nicht völlig in der Ehe auf beziehungsweise unter, denn sie lässt sich nicht auf die Rolle der subordinierten Ehefrau, die etwaigen Nachwuchs aufzieht, festlegen. Anstatt zu Hause zu bleiben und Kinder zu haben wie der Großteil ihrer Geschlechtsgenossinnen, zieht sie es offensichtlich vor, als Konzertpianistin (erfolgreich) tätig zu sein.

Obwohl Charlotte in der vorangehenden Analyse berechtigterweise als schwache, wehrlose und unterdrückte Frau bezeichnet worden ist, muss diese Aussage an dieser Stelle etwas eingeschränkt werden. Tatsächlich kann sich die Protagonistin, außer kurzzeitig nach der ‚Zerstörungsszene‘ bis zur Morgendämmerung, gegen keine wirklich bestimmende Person - gemeint sind damit sowohl sämtliche Vertreter des männlichen Geschlechts als

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 158

² vgl. Kanz (1999), S. 141

³ vgl. Bartsch (1983), S. 100

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 130

auch Mara - behaupten. Jedoch belegen sowohl der Umstand, dass sie arbeiten geht und mit ihrer Tätigkeit auch äußerst angesehen ist, als auch ihre subversiven, „verfassungswidrigen“ Tendenzen,¹ dass sie im Vergleich zu den meisten Frauen, wie etwa Hanna oder Betty, ein Höchstmaß an Eigenständigkeit und Autonomie besitzt.

Den engen Rahmen des von der Gesellschaft einer Frau gestatteten Verhaltens hat Charlotte, meiner Ansicht nach, soweit als möglich zu ihrer Selbstentfaltung ausgeschöpft. Denn, obschon sie es als verheiratete Frau nicht mehr zwingend nötig hätte, verdient sie auch nach der Eheschließung eigenes Geld. Zudem hat sie zwar einen künstlerischen Beruf, jedoch einen, der, nach meinem Wissen, einer traditionell männlichen Domäne zuzurechnen ist. Trotzdem wird die Erwerbstätigkeit der Protagonistin nicht nur geduldet, sondern allgemein, nicht nur von ihrem Mann, wohlwollend bewundert. Folglich hat sich Charlotte eine herausragende, gesellschaftlich anerkannte Stellung erarbeitet. Als Frau kann sie vermutlich keinen höheren sozialen Rang erreichen. Um solch einen Status erlangen zu können, bedarf es jedoch durchaus männlicher Eigenschaften: Neben überdurchschnittlichem Talent, auch Ausdauer und Beharrlichkeit, vor allem aber Intelligenz und Tatkraft.

Wenngleich die Pianistin ebenso wie vor allem Hanna ihrem Gatten gegenüber machtlos erscheint, hat sie doch im Unterschied zu Fipps' Mutter durchaus Potential. Während die weibliche Figur der ersten Erzählung nicht einmal angesichts eines offensichtlich begangenen Treuebruchs im Stande ist, ihre daraus hervorgehende Überlegenheit gegenüber ihrem Gatten in positivem Sinn für eine Kräftereueverteilung in der Ehe zu nutzen, ergreift die Protagonistin sofort die ihr von dem Mädchen gebotene Chance und bemächtigt sich ihm gegenüber der Führung. Im Gegensatz zu Hanna ist Charlotte auch fähig, die männlich-dominante Rolle auszuüben. Obschon ihr „Gedankenexperiment“² lediglich Theorie ist und bleibt, stellt sie doch damit ihre Intelligenz, ihren beweglichen Geist und ihr Vermögen, sich selbst zu reflektieren, unter Beweis. Da der Pianistin bekanntlich ihr Leib entfremdet ist, kann ihr Verstand, weil er hoch entwickelt ist, das durch das Schwinden des Weiblichen entstandene Defizit ohne Weiteres wettmachen.

Während sowohl Hanna und Betty, als auch Gerda und dezidiert Charlotte, welche explizit den Verlust ihrer Liebesfähigkeit beklagt,³ einen Großteil des „Anderen der Vernunft“⁴ bereits verloren haben beziehungsweise nie hatten, handelt es sich bei drei Frauen des Prosabandes, zuzüglich der eindeutig weiblich konnotierten Undine, um ursprünglichere, naturnahere Exemplare des weiblichen Geschlechts. Sowohl Mara, als auch Mutter Wildermuth, Wanda und vor allem die Nixe können in jeweils unterschiedlich starker Ausprägung als Personifizierung des der Rationalität komplementär entgegengerichteten Prinzips angesehen werden, wobei, nach meinem Erachten, die Frauenfiguren, entsprechend der Anordnung der Erzählungen in der Sammlung, dem Wassergeist mit zuneh-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 125

² vgl. Ewering (1992), S. 36

³ vgl. Bachmann (2005), S. 129

⁴ vgl. Kanz (1999), S. 141

mender Nähe des jeweiligen Stückes zur letzten Geschichte, in der die Weiblichkeit in Gestalt der sagenhaften Nixe in Reinform zugegen ist, immer ähnlicher werden.

So hat Mara wenigstens bis zur ‚Zerstörungsszene‘ ohne Zweifel mehr mit Undine als mit Frauen von Hannas Art gemein. Wie der Wassergeist ist sie gewillt, einzig für die ekstatische Liebe zu einem einzigen Menschen zu leben. Sie ist „verrückt“ und zwar „verrückt“ nach Liebe.¹ Da ihr ganzes Denken sich einem Gefühl unterworfen hat, ist es ein „vorrationales“ und steht der instrumentellen Vernunft oppositionell entgegen.²

Wenngleich das Mädchen zu Beginn der Erzählung sehr wohl eine geradezu mythische Aura besitzt, wird sie dieser im Zuge ihres Rollentausches mit der Pianistin allerdings sehr schnell verlustig, sodass selbst diese anfänglich außerordentlich selbstbewusste, unangepasste und dominant auftretende Frau gegenüber Charlotte nicht nur ihre übergeordnete Position, sondern auch die in ihrer Weiblichkeit begründete, subversive Kraft und damit ihre Macht verliert.

Die Gastgeberin reflektiert die besondere, andersartige Ausstrahlung des Mädchens und reagiert mit ambivalenten Gefühlen darauf. Einerseits fasziniert und bewundert Charlotte Mara, andererseits empfindet sie diese als Gefahr und hat Angst vor ihr. Da das Mädchen vermutlich um die zwiespältigen Empfindungen ihres Gegenübers weiß, nimmt sie sich selbst zurück und schwächt sich bewusst. Um ihr oberstes Ziel, nämlich eine Annäherung, zu ermöglichen, versucht sie ihre bedrohliche und deshalb abstoßende Wirkung abzubauen. Um nicht weggeschickt zu werden, macht sich das Mädchen absichtlich klein und unterwirft sich. Fatalerweise vernichtet es mit der Demontage seiner Gefährlichkeit und der gleichzeitig erfolgenden Übernahme der subordinierten Stellung seine autonome, weibliche Identität, sodass es im übertragenen Sinn für tot erklärt wird.

Wenngleich die Novelle an dieser Stelle endet, kann Maras zukünftiges Schicksal anhand der vorhandenen anderen Frauengestalten unschwer vorherbestimmt werden. Da das Mädchen zum Schluss der Novelle ebenso wie Hanna, Betty und Charlotte ihrer Weiblichkeit verlustig geworden ist, wird sie entweder zu einer ‚leeren Hülle‘ wie Hanna oder aber, was näher liegt, sie vermännlicht ähnlich Charlotte, deren jüngerer Ich sie allein schon aufgrund ihrer künstlerischen Tätigkeit sein könnte. Für die letztgenannte, meiner Ansicht nach, zu präferierende Variante spricht zudem der Umstand, dass Mara am Ende nicht mehr die Farbe ‚rot‘ zugeordnet werden kann. Ihr ‚Feuer‘ ist in Folge ihres Machtverlustes und metaphorischen Todes erloschen. Dementsprechend wird ihr in der Schlusszene die gleiche Farbe wie der Pianistin zugeordnet: weiß.

Während in „Ein Schritt nach Gomorrha“ anhand der Figur der Mara gezeigt wird, auf welche Weise und um welchen Preis eine Frau ihrer Weiblichkeit verlustig wird, führt in „Ein Wildermuth“ die Gestalt der Wanda vor Augen, was mit einer Frau geschieht, die auf das „Andere der Vernunft“³ nicht verzichten mag und es stattdessen ungehemmt auslebt. So legt die Existenzweise der Kellnerin nahe, dass eine Frau, die ihre Weiblichkeit, insbe-

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 121

² vgl. Kanz (1999), S. 138

³ vgl. Kanz (1999), S. 141

sondere in sexueller Hinsicht, leben will, zwangsläufig mit den Normen und Regeln der Gesellschaft in Konflikt gerät und aufgrund einmaliger oder wiederholter Normverletzungen entweder aus der sie umgebenden sozialen Gemeinschaft ausgeschlossen wird oder wenigstens ins gesellschaftliche Abseits gerät. Denn Wandas ungehemmte Triebhaftigkeit wird von der sie umgebenden Gesellschaft höchstwahrscheinlich als unmoralischer Lebenswandel angesehen, weshalb sie hierfür den Preis eines nur sehr geringen oder gar keines gesellschaftlichen Ansehens zu bezahlen hat. Aufgrund ihres unehelichen Kindes beziehungsweise ihrer vom Text suggerierten Promiskuität ist sie vermutlich innerhalb ihrer kleinstädtischen Gemeinschaft als Hure in Verruf geraten und somit bleibend gebrandmarkt. Von den Frauen wird sie folglich sicherlich einerseits als nichtehrbare Frau gemieden und andererseits als potenzielle Sexualpartnerin der (Ehe-)Männer und insofern als den gemeinschaftlichen oder ehelichen Frieden bedrohende Konkurrentin betrachtet. Während Wanda von ihren Geschlechtsgenossinnen wegen ihrer sexuellen Hemmungslosigkeit abgelehnt wird, wird sie umgekehrt aus demselben Grund von den sie umgebenden Männern geschätzt; allerdings nicht in der Art wie eine Ehefrau, weibliche Verwandte oder Mutter. Die Kellnerin hat beim anderen Geschlecht ein sie auf ihre generelle Bereitschaft zu unverbindlicher Intimität reduzierendes Ansehen: den Status eines Lustobjektes. Vor allem auf den jungen, jedoch sexuell nicht unerfahrenen Richter Wildermuth wirkt Wandas erotische Ausstrahlung offensichtlich besonders stark, denn noch bevor er Körperkontakt mit ihr aufnimmt, kann er schon nicht mehr denken.¹ Wenngleich der Geschlechtsverkehr mit der Kellnerin ihn in den „anderen Zustand“ versetzt, das heißt ihn in bisher nicht erlebter Weise beglückt, macht ihm der damit einhergehende Selbstverlust, der ihm zugleich Selbsterkenntnis ist - er verliert sich beinahe aus den Augen und gerät dabei fast an die Wahrheit² - so sehr Angst, dass er sich von der Frau abwenden muss.³ Wanda ist folglich zwar die Frauenfigur des Prosabandes mit der größten erotischen Anziehungskraft, allerdings gleichzeitig diejenige, die beim Mann wegen ihrer enormen sexuellen Attraktivität die meiste Angst auslöst. Im Gegensatz zu Mara aus „Ein Schritt nach Gomorra“, die sich selbst, in der Absicht, ihrem Gegenüber die Furcht vor sich zu nehmen, schwächt und damit letztlich nicht erreicht, was sie bezweckt, weil sie in Folge ihres Verlust an Weiblichkeit für Charlotte nun nicht mehr begehrenswert ist, nimmt sich Wanda in keiner Weise zurück. Die Kellnerin verändert ihr Verhalten nicht, scheitert aber deshalb beziehungsweise trotzdem genauso wie das Mädchen aus der fünften Erzählung: Wanda kann Anton Wildermuth Junior trotz und wegen ihrer ungehemmten Triebhaftigkeit nicht an sich binden. Insofern wird Wanda in doppelter Hinsicht für ihr normverletzendes Handeln bestraft: So wird sie, wenngleich ihr der Geschlechtsverkehr selbst freilich Vergnügen bereitet, von den Männern in sexueller Hinsicht benutzt. Nach dem Beischlaf wird sie stets nach kurzer Zeit wieder verlassen. Zumindest Anton Wildermuth Junior flieht vor dem, was ihn gerade noch über die Maßen angezogen hat. Im Grunde treibt aber nicht die Frau den Mann weg von sich, sondern vielmehr lässt dessen Furcht vor der eigenen Person ihn vor Wanda fliehen. Zu der Schmach, immer wieder die Verlassene zu sein, kommt die

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 168

² vgl. Bachmann (2005), S. 164/156

³ vgl. Bachmann (2005), S. 166

gesellschaftliche Stigmatisierung. Schlechterdings wird gerade diejenige weibliche Figur der Sammlung, welche nach Undine die autonomste Lebensführung an den Tag legt und sich in ihrem (sexuellen) Handeln am geringsten von den herrschenden gesellschaftlichen Normen und Regeln einschränken lässt, und stattdessen ohne Rücksicht auf die Folgen die Wahrheit ihres Gefühls wählt, am wenigsten von der sie umgebenden Gemeinschaft als achtbares Subjekt angesehen.

Wie es Wanda ergeht und vor allem was Mara im Lauf der Nacht und vermutlich in der Folge danach widerfährt, ist, meiner Meinung nach, kein Einzelschicksal. Vielmehr kann vorwiegend das Los des Mädchens in Bezug auf das Weibliche schlechthin, das in allen Individuen, nicht nur in der Frau, angelegt ist, in unserer modernen, jedoch immer noch überwiegend patriarchalischen Gesellschaft als exemplarisch angesehen werden. Bachmann lässt aufgrund ihrer zur ‚Entweiblichung‘ oder, wie Rétif im Allgemeinen für die Bachmannschen weiblichen Gestalten feststellt, zur ‚Entfrauung‘¹, und deshalb zur Selbstentfremdung tendierenden Frauenfiguren - wie vor allem Hanna, Charlotte und Mara -, meiner Ansicht nach, keinen Zweifel daran, dass das ‚Andere der Vernunft‘² innerhalb der sozialen Gemeinschaft, in welcher sie ihre Erzählungen situiert, nicht gelebt werden kann.

Die Schriftstellerin orientiert sich mit dieser Sicht der Dinge offenkundig an Horkheimer und Adorno, welche die westliche Zivilisationsgeschichte als ‚Entzauberung der Welt‘ abwerten, da mit dem Siegeszug der Vernunft die Vernichtung des ‚Anderen der Vernunft‘, das im Zusammenhang mit der Aufklärung als minderwertig und bedrohlich definiert worden ist, stetig voranschreitet.³ Obwohl es der Aufklärung gelingt, vor allem an äußere Naturgewalt gebundene Angst durch rationale Benennungen und Erklärungen, also durch Wissen, aufzulösen, schafft sie in Verbindung mit der Disziplinierung der Affekte und Triebe mehr oder weniger unbeabsichtigt einen neuen Furchtkomplex.⁴ So empfindet das aufgeklärte Individuum, wie der namenlose Ich-Erzähler in ‚Alles‘ und der Richter Wildermuth, nicht nur sein eigenes Innenleben, alles, was mit seiner Körperlichkeit und seinem Gefühlsleben zu tun hat, als fremd und bedrohlich, sondern auch dasjenige seiner Mitmenschen.⁵ Da die ‚männliche Vernunft‘ nicht nur Furcht vor allem hat, was sich ihr entzieht, macht sie umgekehrt auch denen Angst, die das ‚Andere der Vernunft‘ repräsentieren.⁶ Vor allem die Frau, aber auch Kinder, Unzivilisierte und Wahnsinnige werden als nicht dem rationalistischen Ideal entsprechend stigmatisiert und je nach Ausmaß der Abweichung mehr oder minder gesellschaftlich ausgegrenzt.⁷ Dementsprechend bilden, wie bereits unter 2.1 erwähnt, ‚Jugend in einer österreichischen Stadt‘ und ‚Undine geht‘ jeweils den Rand des Sammelbandes. Während sich also ‚die Kinder‘ beziehungsweise das

¹ vgl. Rétif (2009), S. 186

² vgl. Kanz (1999), S. 141

³ vgl. Kanz (1999), S. 141, 138/139, 121 und 179

⁴ vgl. Kanz (1999), S. 121

⁵ vgl. Kanz (1999), S. 121

⁶ vgl. Kanz (1999), S. 121

⁷ vgl. Kanz (1999), S. 138/139

Wasserweib im gesellschaftlichen Abseits befinden, regiert, nach meinem Erachten, aus Bachmanns Sicht männliches Denken, schlechterdings in Gestalt von „Mördern und Irren“, die Welt. Zudem scheint die Schriftstellerin, wie bereits angedeutet, mit der Anordnung ihrer Erzählungen die Tendenz von Mann und Frau, sich voneinander zu distanzieren zu veranschaulichen, wobei die gezeigten Frauenfiguren in Abhängigkeit davon, wie nah die jeweilige Erzählung an „Undine geht“ platziert ist, dem Wassergeist immer ähnlicher werden. Während im ersten Stück, „Jugend in einer österreichischen Stadt“, die Geschlechter (noch) harmonisch miteinander verbunden sind, ein Schicksal, nämlich übersehen und nicht gehört zu werden, teilen und somit als ein geschlechtsspezifisch ununterscheidbares „Wir“ agieren¹, sind im letzten Stück, „Undine geht“, Mann und Frau scheinbar endgültig voneinander separiert, wobei sich das „Andere der Vernunft“² definitiv aus der Welt hinausbewegt hat. Insofern markiert die siebte Erzählung der Sammlung das Endstadium der Auseinanderentwicklung der Geschlechter. Mann und Frau halten sich in gänzlich unterschiedlichen Sphären auf und können nicht mehr zueinander gelangen. Diejenige ‚Frau‘, die ihre Weiblichkeit leben will, befindet sich außerhalb der realen Welt und der Mann vergeht vor Sehnsucht nach ihr als seinem Komplement. In den dazwischen liegenden Stücken, „Das dreißigste Jahr“, „Alles“, „Ein Schritt nach Gomorrha“ und „Ein Wildermuth“ werden, wie schon gesagt, einerseits Varianten des Geschlechterverhaltens dargestellt und andererseits wird, ausschließlich an den weiblichen Nebenfiguren Mara und Wanda, die teilweise lediglich mit wenigen Worten charakterisiert werden, der Weg der Weiblichkeit ins gesellschaftliche ‚Nichts‘ skizziert, während der Mann im ‚Alles‘ verhartet.

Die im Vernunftprogramm implizierte dichotomische Denkweise korrespondiert, nach meinem Erachten, mit Wittgensteins und Heideggers antithetischer Weltsicht: Denn analog zu der aufklärerischen Position definiert Wittgenstein beziehungsweise Bachmann das ‚Alles‘ aufgrund dessen Durchdringung mit Rationalität als grundlegend oppositionell zum ‚Nichts‘.³ Somit kann das ‚Alles‘ als ‚Welt der Tatsachen‘, die von Logik erfüllt ist, mit dem Prinzip der Rationalität korreliert werden. Das ‚Nichts‘ als Opposition des ‚Alles‘ ist folglich mit dem ‚Anderen der Vernunft‘ gleichzusetzen. Vereinfacht ausgedrückt ist auf der Welt, da sie von Vernunft beherrscht wird, kein Raum, kein Platz mehr für das Weibliche. So ist das ‚Andere der Vernunft‘ vielmehr nur außerhalb der erfahrbaren Welt, im ‚Nichts‘, das, meiner Ansicht nach, mit der Wand, in die das weibliche Ich am Ende des Romans „Malina“ entschwindet⁴, korrespondiert, lebbar.

Dort, außerhalb der Gesellschaft, abgedrängt in die Einsamkeit kann die Frau noch Frau sein. Während sich Wanda mindestens im gesellschaftlichen Abseits befindet, ist tatsächlich im Exil des ‚Nichts‘, meiner Meinung nach, lediglich die einzige ‚Frauengestalt‘ des „Dreißigsten Jahres“ anzutreffen, die (noch) sowohl im Vollbesitz ihrer Weiblichkeit ist

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 15 ff.

² vgl. Kanz (1999), S. 141

³ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 67 und Wittgenstein (2003), S. 9 und 110/111

⁴ vgl. Bachmann (2002), S. 354 ff.

als auch völlig autonom ist: Undine. Konkret ist sie als Personifizierung des „Anderen der Vernunft“¹ anzusehen. Denn das Wasserweib ‚besteht‘ nur aus Gefühl. Im Unterschied zu einer gewöhnlichen Frau gilt die Nixe als seelenlos; das heißt, sie hat keinen Geist, entbehrt also jegliche Rationalität, weshalb sie gemäß der dichotomischen Sichtweise der Aufklärung in Reinform das Komplement des der Vernunft entgegenstehenden Prinzips verkörpert.

Hieraus lässt sich die magische Anziehungskraft erklären, die das Wasserwesen auf die Vertreter beziehungsweise Vertreterinnen der Rationalität ausübt. Einerseits begehrt Undine ‚die Männer‘ (mit Namen Hans), welche umgekehrt Sehnsucht nach ihrem fehlenden, verlorenen oder verdrängten Teil haben.² Beide Parteien leiden unter der wechselseitig bestehenden Bedingtheit. Denn die Liebe zueinander kann nicht gelebt werden, die Beziehung ist von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Einerseits kann das Wasserweib nicht im Raum des Geliebten, im ‚Alles‘, existieren, genauso wenig ist der Mann im Stande, zu der Nixe kommen, weil er im ‚Nichts‘ nicht überleben kann. Denn schließlich ist das Wasser Undines Element.

Nicht nur in der letzten Erzählung des „Dreißigsten Jahres“, sondern beachtenswerterweise erzählungsübergreifend korreliert Bachmann mit dem ‚Nichts‘ Wasser. Dieser prinzipiell weder beschreibbare noch lokalisierbare, weil dem ‚Alles‘ oppositionell entgegenstehende Bereich, wird stets in Verbindung zu Wasser gebracht: So wähnt der Ich-Erzähler des ersten hier analysierten Stückes seinen Sohn, als für diesen noch „nichts“ entschieden ist, im Unterschied zu ihm selbst und seiner Frau, am anderen Ufer eines namenlosen Flusses.³ Darüber hinaus bezeichnet Derselbe sein persönliches Utopia explizit als „Insel“; das heißt als von Wasser umpülte Örtlichkeit.⁴ Sowohl Mara, am auffallendsten in der Barszene, als auch Anton Wildermuth Juniors Mutter werden mit Wasser in Zusammenhang gebracht, sodass beide Frauen, allerdings nicht nur aus diesem Grund, als Undine-ähnlich bezeichnet werden können.⁵

Meiner Meinung nach korreliert die Schriftstellerin das ‚Nichts‘ nicht nur aufgrund der allgemein bekannten Personifizierung des Elements Wasser durch Undine mit diesem Element. Wie bereits vorne erwähnt, gilt Wasser gemeinhin wegen seiner Strukturlosigkeit und Formlosigkeit eindeutig als weiblich konnotiert. Darüber hinaus ist es unzweifelhaft der Urstoff des Lebens. Denn zum einen hat sich auf der Erde das Leben vom Wasser her ausgebreitet, zum anderen besteht der Mensch selbst zu über siebzig Prozent daraus. Neben diesen allgemein bekannten beziehungsweise existenten Bedeutungsladungen wird Wasser in der Heiligen Schrift eine besondere Rolle zugeordnet. Da Bachmann erwiesenermaßen eine Bibelkennerin ist, hat sie sich, meiner Ansicht nach, womöglich in ihrer Konstruktion der fiktiven Wirklichkeit des „Dreißigsten Jahres“ von alten

¹ vgl. Kanz (1999), S. 141

² vgl. Bachmann (2005), S. 176 ff.

³ vgl. Bachmann (2005), S. 67/68

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 70

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 113/114

Schöpfungsmythen und speziell von dem Bild des Kosmos, welches in der biblischen Schöpfungsgeschichte impliziert ist, beeinflussen lassen.

Im Allgemeinen wird die Entstehung der Erde oft als „Ergebnis eines männlichen Teilungs-, Trennungs- oder Gestaltungsakts an einer formlosen, weiblich kodierten Urmaterie beziehungsweise einem Urgewässer“ vorgestellt, wobei „in fast allen Kulturen“ „Meere und Seen mit der Grossen Mutter assoziiert, und Wasserquellen als Ausflüsse und gar Wege ins Innere der Erdmutter gedeutet“ wurden.¹ Nach Auffassung der Heiligen Schrift schafft Gott die Erde aus dem ‚Nichts‘. Analog zur Wittgensteinschen beziehungsweise Heideggerschen Position stellt aus christlicher Sicht die Schöpfung - also ‚alles‘, was Gott vollbracht hat - folglich das Gegenteil des ‚Nichts‘ dar. Letzteres wird bereits in der Bibel erstaunlicherweise mit Wasser in Verbindung gebracht: „Nach dem Weltbild seiner Zeit stellt sich der Verfasser [des Bibeltextes] das Firmament als eine Halbkugel aus festem Stoff vor, die das Chaoswasser so teilt, daß über ihr und unter ihr Wasser ist“.²

Bachmanns antithetisches Weltbild geht freilich über dasjenige der Heiligen Schrift, aber auch über Wittgensteins und Heideggers weit hinaus. Indem die Literatin ihrer Aufspaltung der zweiten, größeren, ‚wahren‘ Wirklichkeit in ‚Alles‘ und ‚Nichts‘³ entsprechend das Männliche vom Weiblichen separiert, ergibt sich ein scheinbar auswegloses Dilemma für die Geschlechter: Dem Mann, als dem Vertreter des männlichen Prinzips der Rationalität, wird das ‚Alles‘ zugeordnet. Sein eigentliches Komplement, die Frau, kann hier allerdings auf Dauer nur als eine sich entfremdete existieren. Aufgrund des schleichenden, jedoch zwangsläufigen Abbaus der ursprünglich vorhandenen Weiblichkeit der Frau werden beide Geschlechter miteinander unglücklich.

Mit dem Verlust des „Anderen der Vernunft“⁴ wird die Gefährtin für den Mann als Frau unsichtbar, weshalb er beginnt, sich nach dem Prinzip ‚Undine‘ zu sehnen. Gleichzeitig verlangt die ins ‚Nichts‘ abgedrängte personifizierte Weiblichkeit nach ihrem Komplement. Folgen aber die Verkörperungen von Rationalität und Weiblichkeit ihrer wechselseitig vorhandenen Sehnsucht nacheinander und finden als Paar zusammen, so ist diese Vereinigung für einen der Beteiligten zwangsläufig todbringend. Denn entweder verliert, im übertragenen Sinn, der Vertreter der Rationalität seinen Geist und ‚ertrinkt‘ oder das ‚Andere der Vernunft‘ wird im ‚Alles‘ ‚ausgelöscht‘.

Die Verantwortung für die auf diese Weise erfolgende „Entzauberung der Wirklichkeit“⁵ - für Hannas und Bettys Unsichtbarwerden, für die körperliche Entfremdung Charlottes, den metaphorischen Tod Maras und das Unglück des Anton Wildermuth Junior aus Mangel oder Übermaß an sexueller Anziehungskraft zwischen ihm und Gerda beziehungsweise Wanda - spricht der Text zwar nicht explizit, aber dennoch eindeutig, der Gesellschaft zu.⁶

¹ vgl. Goodbody (2008), S. 249

² vgl. Gen Fußnote 1,6

³ vgl. Bachmann, Kritische Schriften (2005), S. 71

⁴ vgl. Kanz (1999), S. 141

⁵ vgl. Kanz (1999), S. 138/139

⁶ vgl. Pfeiferová (2008), S. 34 ff.

Beachtenswerterweise schiebt die Schriftstellerin die Verantwortung für solch tragisches Schicksal, trotz der darin enthaltenen Kritik am Patriarchat, nicht allein dem Mann zu.¹ Schließlich führt Bachmann anhand der Begegnung zweier Frauen die Mechanismen, welche die Paarbeziehung und damit auch die Gesellschaft beherrschen, als geschlechtsunabhängige, universelle vor Augen. Folglich sind alle – nicht nur diejenigen nach dem männlich-weiblichen Muster - zwischenmenschlichen Beziehungen, die sich in den drei beziehungsweise vier hier analysierten Stücken ergeben, als in höchstem Maße destruktiv zu identifizieren.

Am schlimmsten gestaltet sich, meiner Meinung nach, das Verhältnis von ‚Mann zu Mann‘. Denn, wie bereits erwähnt, sind die Machthaber in der Gesellschaft des Sammelbandes männliche „Mörder“ beziehungsweise „Irre“.² Diese scheinen sich gegenüber dem eigenen Geschlecht überwiegend entweder desinteressiert oder aggressiv zu verhalten. So kann auch der Ich-Erzähler in „Alles“ zunächst keinerlei Zugang zu seinem (männlichen) Kind finden: Vielmehr steht der Vater seinem Sohn zu dessen Lebzeiten stets beziehungslos gegenüber. Obwohl sich der Mann nach dem Ableben seines Sohnes definitiv dahingehend wesentlich ändert, als dass er weiteren Nachwuchs zumindest zulassen könnte, muss er dennoch zugeben, davon auszugehen, als Vater eine Mischung aus Kronos und Lear zu werden:

Wenn es Kinder gibt nach dieser Umarmung, gut, sie sollen kommen, da sein, heranwachsen, werden, wie alle anderen. Ich werde sie verschlingen wie Kronos, schlagen wie ein großer fürchterlicher Vater, sie verwöhnen, diese heiligen Tiere, und mich betrügen lassen wie ein Lear.³

Ebenso totbringend wie das Verhältnis des Vaters aus „Alles“ zu seinem Kind erscheint dasjenige des Landarbeiters Joseph Wildermuth aus „Ein Wildermuth“ zu seinem Vater. Denn schließlich lässt sich dieser junge Mann in einem Moment der Unbeherrschtheit dazu hinreißen zu tun, wonach ihm augenblicklich der Sinn steht: Aus übergroßem Hass erschlägt er im Affekt den Mann, mit dem er bis zu diesem Zeitpunkt, wahrscheinlich aus Mangel an eigenen finanziellen Mitteln, in einer Not- beziehungsweise Zweckgemeinschaft gelebt hat und der ihm, so präsupponiert der Text zeitweise, vermutlich ein größtenteils schlechter Vater war.⁴ Im Gegensatz zu dem des Mordes Angeklagten hat der dessen Fall verhandelnde Richter mit dem gleichen Familiennamen ein ausgesprochen gutes Verhältnis zu seinem Vater, dem Lehrer Wildermuth. Anton Junior hat eine so enge und vor allem positive Bindung zu seinem Vater, dass er nicht nur nichts unternimmt, um sich von ihm abzugrenzen, sondern vielmehr alles daran setzt, sein Leben in der Gewissheit des väterlichen Wohlwollens zu gestalten. Wenngleich das Verhältnis dieser beiden, namensgleichen Männer scheinbar weder Konfliktpotenzial noch Gleichgültigkeit beinhaltet, son-

¹ vgl. Weber (1986), S. 177

² vgl. Bachmann (2005), S. 82

³ vgl. Bachmann (2005), S. 81

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 139

dern nur durch Harmonie geprägt ist, darf, nach meinem Erachten, nicht übersehen werden, dass das Dasein des Sohnes hauptsächlich aufgrund der Adaption des väterlichen Leitspruches weitgehend derart determiniert wird, dass es - wie Fipps' Leben - als Verlängerung des väterlichen anmutet und aus diesem Grund ein gänzlich unselbständiges, unfreies darstellt. Denn wenngleich der Vater das Handeln des Sohnes im Wesentlichen nur durch den Satz, „Ein Wildermuth wählt immer die Wahrheit“, maßregeln möchte, seinen Erziehungsauftrag also anders als der namenlose Vater in „Alles“ durchaus verantwortungsbewusst, aber dennoch nicht in der Absicht, den Sohn allzu sehr einzuengen wahrnimmt, empfindet der Sohn dieses wahrscheinlich positiv gemeinte Vermächtnis des Vaters, meiner Ansicht nach, schon mit Beginn der Pubertät als ein zunehmend belastendes. So erscheint ihm der Spruch als ein „gewaltiger“ und schließlich „dröhnender“ Satz, der ihm dezidiert nach seinem ‚Fall‘, zu einer „Schmerzkrone“ wird.¹ So kommt der Richter erst im Alter im Zuge seines Selbstreflexionsprozesses im Zusammenhang mit dem Prozess gegen den Landarbeiter Wildermuth dahin zu erkennen, dass die Ausrichtung seines Lebens auf die Maximen seines Vaters - die Wahrheit und die Normen und Regeln der Gesellschaft - ihm in Umkehrung seines Lebensmottos paradoxerweise kein Leben in Wahrheit, sondern schlechterdings eines in Lüge zu Teil werden hat lassen. Wenn der Oberlandesgerichtsrat aber den vom Vater übernommenen seine Existenz maßgeblich prägenden Spruch im Lauf seines Lebens nicht nur mehr in Frage stellt, sondern auch vermehrt negative Gefühle dagegen entwickelt, dann verändert sich seine Haltung zu seinem (mittlerweile vermutlich verstorbenen) Vater entsprechend, hängt doch sein Verhältnis zum Vater als dem Urheber des Mottos unmittelbar mit seiner Meinung zu dem Satz zusammen. Während ‚Kinder‘ mit zunehmendem Alter normalerweise zu den eigenen Eltern eine versöhnlichere Haltung als in ihrer Kindheit und Jugend einzunehmen pflegen, kommt gerade dieser Sohn, der seinen Vater als Knabe, Jugendlicher und als junger Erwachsener als beispielgebend verehrt hat, sodass er ihn offenkundig kopieren und übertrumpfen wollte, dahin, seinen Vater immer negativer zu sehen und sich deshalb von ihm mindestens zu distanzieren, wenn nicht gänzlich loszusagen.

Im Vergleich zu dem zumindest tendenziell letalen beziehungsweise aggressiven oder aber beziehungslosen Verhältnis, das Männern zueinander zu haben scheinen, immer noch besser, aber dennoch kaum weniger schlecht, ist dasjenige des Mannes zur Frau. So gestaltet sich die Partnerschaft des Namenlosen zu seiner Gattin zumindest etwas positiver als die Beziehung zu seinem Kind. Im Unterschied zu seinem eigenen ‚Fleisch und Blut‘, lässt der Ich-Erzähler Hanna zumindest nie ganz aus seiner Liebe, was immer er darunter versteht, fallen.² Obwohl das Verhältnis des namenlosen Vaters zu Betty im Grunde als käufliche Liebe angesehen werden muss, da beidseitig keinerlei Gefühle füreinander zu existieren scheinen, kann diese Beziehung trotzdem als graduell positiver als die von ihm geführte Ehe eingestuft werden, ist sie doch insofern ehrlicher, als dass einerseits beide

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 137

² vgl. Bachmann (2005), S. 72

wissen, was sie voneinander zu erwarten haben und als dass es dem Mann andererseits gelingt, sich dieser Frau gegenüber so weit zu öffnen wie noch keinem Menschen zuvor.¹

In Relation zu dieser Verbindung ist die imaginierte Partnerschaft Charlottes und Maras mit Sicherheit als Fortschritt anzusehen. Obwohl auch diese an einer einseitigen Ungleichverteilung der Macht krankt und das Mädchen zwar nicht dermaßen wie Betty, sondern nur dezent ins Tierähnliche gerückt wird, versuchen beide Beteiligte aufrichtig miteinander zu kommunizieren. Darüber hinaus nehmen die zwei Frauen im Gegensatz zu dem Ich-Erzähler und der Verkäuferin aus „Alles“ körperlich Kontakt zueinander auf. Anders als Fipps' Vater, der zur Zeit der Verwirrung wegen des Kindes, keine zwischenmenschlichen Intimitäten mehr zulassen kann², tauschen Charlotte und Mara Zärtlichkeiten aus.³ Bei der letzten derartigen Gelegenheit entrückt die weibliche Hauptfigur der Novelle zwar nicht in den ‚anderen Zustand‘, entdeckt aber trotzdem eine bisher verborgene erogone Zone ihres eigenen Körpers.⁴

Während sich die Pianistin der ekstatischen Liebe mit dem Mädchen verschließt, hat sie in der Vergangenheit allerdings eine solche erleben dürfen. In ihrer Beziehung mit Milan hat Charlotte für Augenblicke „Ekstase, Rausch, Tiefe, Auslieferung, Genuß“ erfahren können⁵, weshalb diese Liaison in Relation zu der Partnerschaft mit Mara positiver zu bewerten ist. Auch der Richter Wildermuth hat in jungen Jahren ein ihn sexuell erfüllendes Verhältnis. Im Zuge der körperlichen Vereinigung mit der Kellnerin Wanda erreicht auch er, wie Charlotte, „beinahe“ die „Wahrheit“⁶, das heißt ihm wird beim Geschlechtsverkehr, soweit dies in der Immanenz möglich ist, Epiphanie in Form von nie zuvor und nie wieder danach erlebter Wollust zu Teil. Während die Pianistin und ihr Liebhaber auseinandergelien, da sie sich gegenseitig nicht genug sind⁷, verlässt der Richter die Kellnerin aus Angst⁸. Obwohl Charlotte mit Milan und Anton mit Wanda ein außergewöhnlich befriedigendes Intimleben haben, sind diese Partnerschaften nur von kurzer Dauer, denn, entweder bereitet die erlebte Ekstase Furcht, sodass man ihr freiwillig flieht, oder sie ist, wie Charlotte feststellen kann, nicht für lange Zeit aufrecht erhaltbar.⁹

Insofern bessere Partnerschaften als diejenige zwischen Charlotte und Milan beziehungsweise Anton und Wanda, als dass sie wenigstens haltbarer anmuten, sind die Ehen zwischen der Pianistin und Franz beziehungsweise dem Oberlandesgerichtsrat und Gerda. Weil aber auch diese Beziehungen vor allem in sexueller Hinsicht nicht erfüllend sind, gibt es offensichtlich weder in „Alles“ noch in „Ein Schritt nach Gomorrha“ ein wirklich glückliches Paar oder gar eine heile Familie. Obwohl über die Ehe des Lehrers Wildermuth nicht viel gesagt wird, spricht einiges dafür, diese Verbindung für die beste Paarbeziehung des Prosabandes zu halten. Denn zum einen hat sich Mutter Wildermuth,

¹ vgl. Bachmann (2005), S. 75

² vgl. Bachmann (2005), S. 75/76

³ vgl. Bachmann (2005), S. 118/119, 122, 127 und 130

⁴ vgl. Bachmann (2005), S. 130

⁵ vgl. Bachmann (2005), S. 129

⁶ vgl. Bachmann (2005), S. 164/165

⁷ vgl. Bachmann (2005), S. 129

⁸ vgl. Bachmann (2005), S. 161 und 167

⁹ vgl. Bachmann (2005), S. 129

wie schon mehrfach erwähnt, im Gegensatz zu den meisten Frauen einen Teil des „Anderen der Vernunft“ bewahren können. Sie gibt sich zumindest zu Hause selbstbewusst und körperbetont, sodass sie für ihren Mann trotz ihrer zweifachen Mutterrolle sowohl als geistiger Widerpart als auch als Frau und damit als (Sexual-) Partnerin wahrgenommen werden kann. Allerdings ist sie trotz ihrem gewissen Maß an Autonomie und Erotik ihrem Gatten keine gleichberechtigte Partnerin - sie geht vermutlich nicht arbeiten und ist ihrem Mann eindeutig untergeben -, sondern ihm genauso untergeordnet wie Hanna ihrem Mann, Charlotte Franz, Mara Charlotte und Gerda Anton.

Folglich können sowohl jegliche heterosexuellen als auch homosexuellen Verhältnisse als „Angst-Macht-Systeme“¹ entlarvt werden. Denn, wie Charlottes „Gedankenexperiment“² vor Augen führt, stellt auch das lesbische Verhältnis keine Alternative zu den bestehenden männlich-weiblichen Beziehungen dar. Da die homosexuelle Partnerschaft ebenso wie die heterosexuelle die gleichen Unterwerfungsstrategien und Unterdrückungsmechanismen, auf denen männlich-weiblichen Beziehungen basieren, aufweist, kann sie hier als hierarchische Ordnung und somit als bloße Reproduktion der bestehenden Geschlechterverhältnisse entlarvt werden. Während also der Wechsel des Geschlechts des Partners nicht automatisch zu einem „Schichtwechsel“³ führt, zeigt Bachmann in dieser Novelle am deutlichsten, meiner Meinung nach, aber dennoch auf subtile Art und Weise den wahrscheinlich einzig möglichen Ausweg aus den todbringenden Geschlechterbeziehungen auf.

„Du hast ja bloß Angst vor mir, vor dir, vor ihm!“, unterstellt Mara der Pianistin und macht mit diesem Vorwurf evident, dass der, aus ihrer Perspektive, einzige Grund, weshalb beide keinen Neuanfang schaffen, Charlottes Furcht ist. Da laut Kanz die im Zuge der Aufklärung forcierte Angst des Mannes vor der Frau ursächlich für die Dämonisierung und Abspaltung des „Anderen der Vernunft“ verantwortlich ist⁴ und bis heute, laut Aspetsberger, insofern dafür sorgt, dass das Patriarchat fortbesteht, als dass vor allem die ängstlichsten Männer in Umkehrung des Darwinschen Prinzips vom ‚survival of the fittest‘ zum ‚survival of the weakest‘ die Unterdrückung und Zerstörung der Frau betreiben - wobei allerdings auch, wie schon vorne erwähnt, die weiblichen Opfer zur Stabilisierung dieses Systems beitragen⁵ -, ist es vermutlich durchaus im Sinne Ingeborg Bachmanns in den Ruf miteinzustimmen: „Die Angst muß von der Erde verschwinden!“⁶

¹ vgl. Kanz (199), S. 101

² vgl. Ewering (1992), S. 36

³ vgl. Bachmann (2005), S. 134

⁴ vgl. Kanz (1999), S. 179

⁵ vgl. Aspetsberger (2008), S. 266/267

⁶ vgl. Braun (1991), S. 74

Literaturverzeichnis

Primärtexte

Arendt, Hannah: Organisierte Schuld. In: In der Gegenwart. Übungen im politischen Denken II. Hg. v. Ursula Ludz. München und Zürich 2000. S. 26-37.

Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr. Erzählungen. München 2005.

Bachmann, Ingeborg: Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers. Dissertation Wien 1949. Hg. v. Robert Pichl. München 1985.

Bachmann, Ingeborg: Kritische Schriften. Hg. v. Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München 2005.

Bachmann, Ingeborg: Malina. Frankfurt am Main 2002.

Braun, Volker: Texte in zeitlicher Folge. Halle 1991.

Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Altes und Neues Testament. Aschaffenburg 1983.

Fend, Helmut: Sozialgeschichte des Aufwachsens. Bedingungen des Aufwachsens und Jugendgestalten im zwanzigsten Jahrhundert. Frankfurt am Main 1990.

Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Der Tragödie erster Teil. Stuttgart 1986.

Hansmann, Otto: Kindheit und Jugend zwischen Mittelalter und Moderne. Ein Lese-, Arbeits- und Studienbuch. Weinheim 1995.

Heidegger, Martin: Was ist Metaphysik? Hans Carossa. Zum siebzigsten Geburtstag. Frankfurt am Main 2007.

Heizer, Martha: Fragen weiblicher religiöser Sozialisation. In: K BI 113 (1988). S. 875-882.

Lenk, Elisabeth: Kritische Phantasie. Gesammelte Essays. München 1986.

Lewis, James R.: Satanism Today: An Encyclopedia of Religion, Folklore, and Popular Culture. Santa Barbara 2001.

Perrault, Charles: Sämtliche Märchen. Stuttgart 2006.

Reallexikon der germanischen Altertumskunde. Band 19. Hg. v. Johannes Hoops, Heinrich Beck, Dieter Geuenich und Heiko Steuer. München; Zürich; New York 1968.

Riedel, Ingrid: Auf der Suche nach der weiblichen Identität. Ingeborg Bachmanns Roman Malina. In: Anstöße. 21, Jg.1974. S. 177-184.

Schiller, Friedrich: Die Räuber. Ein Schauspiel. Stuttgart 1992.

Seiblicke, Wilfried: Vornamen. Frankfurt am Main 1991.

Theologische Realenzyklopädie. Band 13. Gesellschaft/Gesellschaft und Christentum VI. - Gottesbeweise. Hg. v. Horst Robert Balz, Gerhard Krause und Gerhard Müller. Berlin 1984.

Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung. Frankfurt am Main 2003.

Sekundärliteratur

Achberger, Karen: Bachmann und die Bibel. „Ein Schritt nach Gomorrha“ als weibliche Schöpfungsgeschichte. In: Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann - Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks. Hrsg. von Hans Höller. Mit der Erstveröffentlichung des Erzählfragments Gier aus dem literarischen Nachlaß. Hg. v. Robert Pichl. Wien; München 1982. S. 97-110.

Achberger, Karen: ‚Rescue from Kesey’s „Great Notion“: The healing power of water in Seghers, Frischmuth, and Bachmann‘. In: Anderson and Tabb 2001. S. 79-92.

Achberger, Karen: Understanding Ingeborg Bachmann. South Carolina 1995.

Ahn-Lee, Yeon-Hee: Diskurs der Poesie: Sprachproblematik bei Ingeborg Bachmann unter der Berücksichtigung der Wandlung des Problembewußtseins im gesamten Schreibprozeß. Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1264. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1991.

Albrecht, Monika und Götttsche, Dirk: Bachmann-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung. Stuttgart; Weimar 2002.

Angst-Hürlimann, Beatrice: Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen. Zum Problem der Sprache bei Ingeborg Bachmann. Dissertation. Zürich 1971.

Aspetsberger, Friedbert: Darwin irrt: Im Patriarchat regiert ‚The Survival of the Weakest‘. Zu Literatur und sexuellem Missbrauch + ein Blick auf Ingeborg Bachmann. In: Traditionen und Modernen. Historische und ästhetische Analysen der österreichischen Kultur. Hg. v. Anne-Marie Corbin und Friedbert Aspetsberger. Innsbruck 2008. S. 261-275.

Baden, Hans Jürgen: Es gibt ein Reich... In: Über Ingeborg Bachmann: Rezensionen - Porträts - Würdigungen. (1952-1992) Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. Hg. v. Matthias Schardt in Zusammenarbeit mit Heike Kretschmer. Paderborn 1994. S. 84-88.

Barta, Susanne: Die Welt in rot. Heimat als Utopie in Ingeborg Bachmanns ‚Ein Schritt nach Gomorrha‘. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft Jahrgang XVIII/1987. 1.Halbband. Wien 1987. S. 39-50.

Bartsch, Kurt: „Das dreißigste Jahr“ und das „Todesarten“-Projekt“. In: „Text-Tollhaus für Bachmann-Süchtige?“. Lesarten zur kritischen Ausgabe von Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt. Mit einer Dokumentation zur Rezeption in Zeitschriften und Zeitungen. Hg. v. Irene Heidelberger-Leonard. München 1997. S. 130-141.

Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann. Stuttgart 1988.

Bartsch, Kurt: „Schichtwechsel“? Zur Opposition von feminin-emotionalen Ansprüchen und maskulin-rationalen Realitätsdenken bei Ingeborg Bachmann. In: Frauenliteratur. Autorinnen - Perspektiven - Konzepte. Hg. v. Manfred Jurgensen. Bern; Frankfurt am Main 1983. S. 85-100.

Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. Aus dem Englischen von Liselotte Mickel und Brigitte Weitbrecht. München 2002.

Beicken, Peter: Ingeborg Bachmann. München 1988.

Bienek, Horst: Immer geht es um: Alles (1961). In: Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München; Zürich 1989. S. 61-64.

Bienek, Horst: Lieblingskind der deutschen Publizistik. In: Über Ingeborg Bachmann: Rezensionen - Porträts - Würdigungen. (1952-1992) Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. Hg. v. Matthias Schardt in Zusammenarbeit mit Heike Kretschmer. Paderborn 1994. S. 66-69.

Blöcker, Günter: „Auf der Suche nach dem Vater“. In: Merkur. H.4. 1971. S. 398-405.

Blöcker, Günter: Nur die Bilder bleiben. In: Über Ingeborg Bachmann: Rezensionen - Porträts - Würdigungen. (1952-1992) Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. Hg. v. Matthias Schardt in Zusammenarbeit mit Heike Kretschmer. Paderborn 1994. S. 75-78.

Bondy, Barbara: Schichtwechsel. In: Über Ingeborg Bachmann: Rezensionen - Porträts - Würdigungen. (1952-1992) Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. Hg. v. Matthias Schardt in Zusammenarbeit mit Heike Kretschmer. Paderborn 1994. S. 62-64.

Brinker-Gabler, Gisela: Ausnahmezustand: Gesetz und Sprache bei Bachmann und Agamben. In: Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Internationales Symposium Wien 2006. Hg. v. Barbara Agnese und Robert Pichl. Würzburg 2009. S. 125-133.

Delling, Manfred: Scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht. In: Über Ingeborg Bachmann: Rezensionen - Porträts - Würdigungen. (1952-1992) Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. Hg. v. Matthias Schardt in Zusammenarbeit mit Heike Kretschmer. Paderborn 1994. S. 52-54.

Dodds, Dinah: The lesbian relationship in Bachmann's „Ein Schritt nach Gomorrha“. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur. Volume LXXII. Number 1. Spring 1980. S. 431-438.

Doppler, Alfred: Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich. Wien 1975.

Dusar, Ingeborg: Chronographien der Differenz: Ingeborg Bachmanns Prosaband „Simultan“. Literatur – Kultur – Geschlecht, Bd. 4. Köln, Weimar, Wien 1994.

Eberhardt, Joachim: „Es gibt für mich keine Zitate“ Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns. Tübingen 2002.

Engel, Andrea: „Keine neue Welt ohne neue Sprache“: Ingeborg Bachmanns Erzählung „Alles“ im südafrikanischen Kontext. In: Sprache und Macht. Hg. v. Walter Köppe. (=Acta Germanica: Beiheft 3) Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien 1993. S. 33-53.

Ewering, Cäcilia: Frauenliebe und -literatur: (un)gelebte (Vor)Bilder bei Ingeborg Bachmann, Johanna Moosdorf und Christa Reinig. Essen 1992.

Fenyés, Miklós: „das Nächstliegende“. Zu Ingeborg Bachmanns „Alles“. In: „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. v. Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz. Wien 2008. S. 85-90.

Gölz, Sabine I.: Taking Exception toward a critique of violence with Benjamin and Bachmann. In: Schreiben gegen Krieg und Gewalt. Ingeborg Bachmann und die deutschsprachige Literatur 1945-1980. Hg. v. Dirk Göttsche, Claudia Glunz, Franziska Meyer und Thomas F. Schneider. Göttingen 2006. S. 23-34.

Göttsche, Dirk: Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa. Frankfurt am Main 1987.

Goodbody, Axel: Wasserfrauen in ökofeministischer Perspektive bei Ingeborg Bachmann und Karen Duve - Mahnende Stimmen über unsere Beziehung zur Natur. In: Wasser – Kultur – Ökologie. Beiträge zum Wandel im Umgang mit dem Wasser und zu seiner literarischen Imagination. Hg. v. Axel Goodbody und Berbeli Wanning. Göttingen 2008. S. 241-264.

Habel, Marie-Luise: „Diese Wüste hat sich einer vorbehalten“. Biblisch-christliche Motive, Figuren und Sprachstrukturen im literarischen Werk Ingeborg Bachmanns. Altenberge 1992.

Haberkamm, Klaus: „Alles“ oder nichts: Ingeborg Bachmanns Erzählung im Diskurs mit Max Frischs Roman Homo faber. In: MLN. Hg. v. Werner Hamacher und Rainer Nägele. Baltimore, Maryland 1989. S. 612-635.

Hapkemeyer, Andreas: Ingeborg Bachmann: Die Grenzthematik und die Funktion des slawischen Elements in ihrem Werk. In: Acta Neophilologica XVII. Sonderband: Ingeborg Bachmann. Ljubljana 1984. S. 45 - 49.

Hartlaub, Geno: Alles oder nichts. In: Über Ingeborg Bachmann: Rezensionen - Porträts - Würdigungen. (1952-1992) Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. Hg. v. Matthias Schardt in Zusammenarbeit mit Heike Kretschmer. Paderborn 1994. S. 65-66.

Hartlaub, Geno: Urgestein aus dem Dichter-Bergwerk. In: Über Ingeborg Bachmann: Rezensionen - Porträts - Würdigungen. (1952-1992) Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. Hg. v. Matthias Schardt in Zusammenarbeit mit Heike Kretschmer. Paderborn 1994. S. 210-212.

Hartung, Rudolf: Vom Vers zur Prosa. Zu Ingeborg Bachmanns Das dreißigste Jahr

(1961). In: Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München; Zürich 1989. S. 53-60.

Henze, Helene: Undine ruft. In: Über Ingeborg Bachmann: Rezensionen - Porträts - Würdigungen. (1952-1992) Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. Hg. v. Matthias Schardt in Zusammenarbeit mit Heike Kretschmer. Paderborn 1994. S. 69-71.

Heidelberger-Leonard, Irene: Vorwort. In: „Text-Tollhaus für Bachmann-Süchtige?“ Lesarten zur Kritischen Ausgabe von Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt. Mit einer Dokumentation zur Rezeption in Zeitschriften und Zeitungen. Hg. v. Irene Heidelberger-Leonard. München 1997. S. 10-12.

Hidas, Ildikó: Namen geben. Ingeborg Bachmanns und Elias Canettis Sprachauffassung. In: „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. v. Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz. Wien 2008. S. 91-98.

Hoell, Joachim: Ingeborg Bachmann. München 2001.

Höller, Hans: Ingeborg Bachmann: Das Werk. Von den frühesten Gedichten zum ‚Todesarten‘-zyklus. Frankfurt am Main 1993.

Horsley, Ritta Jo: Ingeborg Bachmann's "Ein Schritt nach Gomorrha": A feminist appreciation and critique. In: Gestaltet und gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur. Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik. Band 10 - 1980. Hg. v. Marianne Burkhard. Amsterdam 1980. S. 277-293.

Hotz, Constance: „Die Bachmann“. Das Image der Dichterin. Ingeborg Bachmann im journalistischen Diskurs. Konstanz 1990.

Jens, Walter: Zwei Meisterwerke in schwacher Umgebung. In: Über Ingeborg Bachmann: Rezensionen - Porträts - Würdigungen. (1952-1992) Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. Hg. v. Matthias Schardt in Zusammenarbeit mit Heike Kretschmer. Paderborn 1994. S. 71-75.

Judex, Bernhard: Aspekte einer Poetologie des Wassers. Flüssiges bei Novalis und Hölderlin, Bachmann und Celan. In: Wasser – Kultur – Ökologie. Beiträge zum Wandel im Umgang mit dem Wasser und zu seiner literarischen Imagination. Hg. v. Axel Goodbody und Berbeli Wanning. Göttingen 2008. S. 195-215.

Kaiser, Gerhard R.: Kunst nach Auschwitz oder: „Positivist und Mystiker“. Ingeborg Bachmann als Leserin Prousts. In: Ingeborg Bachmann - neue Beiträge zu ihrem Werk: internationales Symposium Münster 1991. Hg. v. Dirk Göttsche und Hubert Ohl. Würzburg 1993. S. 329-352.

Kanz, Christine: Angst und Geschlechterdifferenzen. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur. Stuttgart; Weimar 1999.

Kawai, Setsuko: „Ein Schritt nach Gomorrha“ - Ein Schritt in neue Geschlechterverhältnisse? In: Undine geht nach Japan. Zu interkulturellen Problemen der Ingeborg Bachmann-Rezeption in Japan. Hg. v. Hannelore Schulz. Berlin 2001. S. 69-82.

Klaubert, Annette: Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann. Malina im Kontext der Kurzgeschichten. Bern; Frankfurt am Main; New York 1983.

Koschel, Christine und Inge von Weidenbaum: L'enfant abdique son extase. Die Erzählung „Alles“. In: Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München; Zürich 1989. S. 462-469.

Koschel, Christine und Inge von Weidenbaum: Zu diesem Buch. In: Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München; Zürich 1989. S. 2.

Krolow, Karl: Es kamen dann härtere Tage. In: Über Ingeborg Bachmann: Rezensionen - Porträts - Würdigungen.(1952-1992) Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. Hg. v. Matthias Schardt in Zusammenarbeit mit Heike Kretschmer. Paderborn 1994. S. 201-209.

Markotic, Lorraine: The object of desire speaks: Ingeborg Bachmanns ‚Undine geht‘ and Lucie Irigaray’s ‚Woman‘. In: German Life & Letters. Volume LXI Singapore 2008. S. 231-243.

Meyer, Imke: Gender, Cultural Memory, and the Representation of Queerness in Ingeborg Bachmann’s Narrative ‚A Step Towards Gomorrah‘. In: Studies in twentieth & twentyfirst century literature. Bd. 31 (2007) Nr. 1. S. 133 -159.

Mieth, Dietmar: Die ‚Umsetzung‘ biblischer Sprache im Werk Ingeborg Bachmanns. In: Die Bibel im Verständnis der Gegenwartsliteratur. Hg. v. Johann Holzner und Udo Zeilinger. St. Pölten; Wien 1988. S. 61-70.

Morrien, Rita: Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn. Würzburg 1996.

Müller-Dietz, Heinz: Der Richter und die Wahrheit. Eine Reminiszenz an Ingeborg Bachmanns Erzählung ‚Ein Wildermuth‘. In: Recht und Kriminalität im literarischen Widerschein. Gesammelte Aufsätze von Heinz Müller-Dietz. Baden-Baden 1999. S. 176-189.

Nagy, Hajnalka: Das Leuchten von Namen. Figurennamen, Ortsnamen und Körpersymbolik als kulturelle Codes in Ingeborg Bachmanns Prosa. In: Zentraleuropa. Ein hybrider Kommunikationsraum. Hg. v. Helga Mitterbauer und András F. Balogh. Wien 2006. S. 227-244

Nagy, Hajnalka: Die Richtung ändern! Ekstatisch-auratische Momente als Austritt aus der bestehenden Ordnung in Ingeborg Bachmanns Prosawerken. In: Neue Reflexionen zur kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft. Hg. v. Tamás Lichtmann. Debrecen 2007. S. 255-274.

Nagy, Hajnalka: Spiegel-Geschichten oder die Geburt einer festen Erzählinstanz. In: ‚Ihr Worte‘. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. v. Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz. Wien 2008. S. 37-52.

Namowicz, Tadeusz: Begreifen und Benennen. Zur sprachlichen Struktur der Erzählung ‚Ein Schritt nach Gomorrha‘ von Ingeborg Bachmann. In: Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Thematisierung der Sprache in der Österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Beiträge eines polnisch-österreichischen Germanistensymposiums. Hg. v. Michael Klein und Sigurd Paul Scheichl. Innsbruck 1982. S. 93-102.

Neumann, Peter Horst: Vier Gründe einer Befangenheit. Über Ingeborg Bachmann. In: Merkur. Heft 32, 1978, S. 1130-1136.

Pfeiferová, Dana: Die Gesellschaft als der „allergrößte Mordschauplatz“. Todesmetaphorik bei Ingeborg Bachmann. In: „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. v. Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz. Wien 2008. S. 11-36.

Pichl, Robert: Das Werk Ingeborg Bachmanns. Probleme und Aufgaben. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 17. 1976. S. 373-385.

Pilipp, Frank: Ingeborg Bachmanns „Das dreißigste Jahr“. Kritischer Kommentar und Deutung. Würzburg 2001.

Reich-Ranicki, Marcel: Ingeborg Bachmann. Das dreißigste Jahr. In: Über Ingeborg Bachmann: Rezensionen - Porträts - Würdigungen. (1952-1992) Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. Hg. v. Matthias Schardt in Zusammenarbeit mit Heike Kretschmer. Paderborn 1994. S. 78-81.

Rétif, Françoise: Der paradoxe Ort von Ingeborg Bachmanns Dekonstruktion. „Denken ist Liebe“. In: Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Internationales Symposium Wien 2006. Hg. v. Barbara Agnese und Robert Pichl. Würzburg 2009. S. 161-187.

Rétif, Françoise: Konstruktion und Dekonstruktion der Geschlechterdifferenzen bei Ingeborg Bachmann. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften. Hg. v. Peter Engelmann, Wendelin Schmidt-Dengler und Michael Franz. 52. Jahrgang, Heft 4. Wien 2006. S. 574-586.

Schardt, Matthias: Über Ingeborg Bachmann. Rezensionen - Portraits - Würdigungen (1952-1992). Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. Hg. v. Matthias Schardt in Zusammenarbeit mit Heike Kretschmer. Paderborn 1994.

Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Die österreichisch-ungarische Monarchie als utopisches Modell im Prosawerk von Ingeborg Bachmann. In: Acta Neophilologica. XVII. Sonderband : Ingeborg Bachmann. Ljubljana 1984. S. 21 – 31.

Schmid-Bortenschlager, Sigrid: „Spiegelszenen bei Bachmann: Ansätze einer psychoanalytischen Interpretation.“ Modern Austrian Literature 18.3/4 (1985). S. 39-52)

Stoll, Andrea: Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns. Frankfurt am Main 1991.

Stuby, Anna Maria: Liebe, Tod und Wasserfrau: Mythen des Weiblichen in der Literatur. Opladen 1992.

Svandrlík, Rita: Ein moderner Faust und eine neue Eva: Schöpfungsgeschichten in „Das dreißigste Jahr“ und „Ein Schritt nach Gomorrha“. In: Hände voll Lilien: 80 Stimmen zum Werk von Ingeborg Bachmann. Gedenkbuch zum 80. Geburtstag von Ingeborg Bachmann 25.06.1926 Klagenfurt – 17.10.1973 Rom. Hg. v. Magdalena Tzaneva. Berlin 2006. S. 242-251.

Schömel, Wolfgang: Das Begehrte der Reinheit - Erotische Utopien bei Ingeborg Bachmann. In: Text und Kontext 17.1. Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien. Hg. v. Klaus Bohnen und Björn Ekmann. Kopenhagen; München 1989. S. 7-50.

Schulz, Beate Annemarie: Struktur- und Motivanalyse ausgewählter Prosa von Ingeborg Bachmann. Maryland 1979.

Schuscheng, Dorothe: Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggers. Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris 1987.

Töller, Ursula: Erinnern und Erzählen. Studie zu Ingeborg Bachmanns Erzählband „Das dreißigste Jahr“. Berlin 1998.

Uysal, Saniye: Das Wasser und seine Erscheinungsformen als Peripherie der Moderne. In: Wasser – Kultur – Ökologie. Beiträge zum Wandel im Umgang mit dem Wasser und zu seiner literarischen Imagination. Hg. v. Axel Goodbody und Berbeli Wanning. Göttingen 2008. S. 149-169.

Wandruszka, Marie Luise: Ingeborg Bachmann und Hannah Arendt unter Mördern und Irren. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft Jahrgang XXXVIII/2007. Wien 2007. S. 55-66.

Weber, Hermann: An der Grenze der Sprache. Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns. Essen 1986.

Weigel, Sigrid: Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. Dülmen-Hiddingsel 1987.

Weigel, Sigrid: „Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang“. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise. In: Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte

zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München; Zürich 1989. S. 265-310.

Witte, Bernd: Ingeborg Bachmann. Perspektiven einer feministischen Literatur. In: DAAD. Dokumentationen und Materialien. Subjektivität - Innerlichkeit - Abkehr vom Politischen? Tendenzen der deutschsprachigen Literatur der 70er Jahre. Dokumentation der Tagungsbeiträge des Britisch-Deutschen Germanistentreffens in Berlin vom 12.04.-18.04.1982. Hg. v. Keith Bullivant und Hans-Joachim Althof. S. 88-99.

Wolf, Christa: Die zumutbare Wahrheit. Prosa der Ingeborg Bachmann. In: Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München; Zürich 1989. S. 96-107.

Wolken, Karl Alfred: Kein Wunder, daß Undine geht. In: Über Ingeborg Bachmann: Rezensionen - Porträts - Würdigungen. (1952-1992) Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. Hrsg. von Matthias Schardt in Zusammenarbeit mit Heike Kretschmer. Paderborn 1994. S. 54-56.

Wondraschek, Wolf: Muster einer utopischen Existenz. In: Über Ingeborg Bachmann: Rezensionen - Porträts - Würdigungen. (1952-1992) Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. Hrsg. von Matthias Schardt in Zusammenarbeit mit Heike Kretschmer. Paderborn 1994. S. 88-89.