



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Die „Guten Götter“ des *Todesarten*-Projekts –
Formen der Liebe in
Ingeborg Bachmanns Spätwerk

Verfasserin

Ulrike Erben

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, im April 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 333 353

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramtsstudium: UF Deutsch

Betreuer: Ass.-Prof. Dr. Robert Pichl

Danksagung

Leider ist es oft gar nicht einfach, die Dankbarkeit die man empfindet auch ausreichend auszudrücken. Das Wörtchen „Danke“, das so schnell dahin gesagt ist, drückt häufig Dank für Kleinigkeiten aus; umso schwieriger erscheint es mir deshalb, dem „Danke“ an dieser Stelle genügend Gewicht zu verleihen.

Allen „Bedankten“ sei deshalb versichert, dass es sich hier um tief empfundene Dankbarkeit handelt!

So bedanke ich mich bei meiner (Quasi-)Familie, meinen FreundInnen und meinen StudienkollegInnen, für das Interesse an und die Gespräche über meine(r) Arbeit, sowie Beistand in den unterschiedlichsten Formen.

Ganz besonders herzlich danke ich meiner Mutter Karin dafür, mir durch ihre Unterstützung und ihren festen Glauben an mich, so vieles – alles – ermöglicht zu haben.

Ich bedanke mich auch bei meinem Lebensgefährten Hannes, der verständnisvoll und (meistens) geduldig das Wachsen und die Weiterentwicklung dieser Arbeit mit mir gemeinsam erlebt hat, und ohne den es unendlich viel schwieriger für mich gewesen wäre, an ihr zu arbeiten. Speziellen Dank möchte ich Hannes auch aussprechen, weil er der Arbeit zu ihrem Erscheinungsbild verholfen hat.

Danke, auch an meine „Schreibgefährtin“ Andrea, die mich davor bewahrt hat, Stunde um Stunde einsam zwischen Büchern und Computer zu verbringen, und mir auf diese Weise so manchen Schreibtag versüßt hat.

Außerdem möchte ich mich bei meinem Diplomarbeitsbetreuer Herrn Prof. Pichl bedanken, mit dem gemeinsam die Idee zum Thema dieser Arbeit entstanden ist, für das ich mich nach wie vor begeistern kann. Ich danke ihm für seine wertvollen Tipps und Ratschläge.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Liebe und <i>Der gute Gott von Manhattan</i>	5
2.1	Entwicklung der Liebe in <i>Der gute Gott von Manhattan</i>	8
2.1.1	Fünf Entwicklungsstufen	10
2.1.2	Facetten dieser Liebesbeziehung	16
2.2	Der „Gute Gott“ als allegorische Instanz	19
3	Die Utopie des „Lebens in der Liebe“	25
3.1	Ekstatische Liebe und der „andere Zustand“	26
3.2	Die korrumpierte Liebe	32
4	Liebe im <i>Todesarten</i>-Projekt	41
4.1	Zusammenhänge der Texte auf personaler Ebene	42
4.2	Charakterliche Grundzüge der Protagonisten	45
4.3	Liebesvermittlung und -darstellung	48
4.4	Wichtige Aspekte der Liebe	54
4.4.1	Liebe und Sprache	54
4.4.2	Liebe und Spiel	59
4.4.3	Liebe und Krankheit	60

5 Die „Guten Götter“ – Ver-Formungen der Liebe	63
5.1 Die „Guten Götter“ der Frauen	66
5.1.1 Idealismus	67
5.1.2 Hingabe	69
5.1.3 Opfer- und Leidensbereitschaft	71
5.2 Die „Guten Götter“ der Männer	75
5.2.1 Macht	75
5.2.2 Gewalt	78
5.3 Die „Guten Götter“ in der Familie	81
5.3.1 Beziehungen zwischen Eltern und Kindern	81
5.3.2 Beziehungen zwischen Geschwistern – Inzest	84
5.4 Der „Gute Gott Verdrängung“	86
5.4.1 Flucht vor den Anderen	87
5.4.2 Flucht vor sich selbst	91
6 Abschließende Betrachtungen	95
Bibliografie	97
Abstract	101

Kapitel 1

Einleitung

„[...] die Liebe spielt in Ingeborg Bachmanns Werk unzweifelhaft eine große Rolle, wenngleich ich als Leserin immer den Eindruck hatte, als wäre die Liebesthematik sekundär gegenüber den viel wichtigeren Themen der Ideologie- und Sprachkritik. Vielleicht aber [...] verhält es sich ganz einfach so, dass die Liebe *das* Paradebeispiel für diese anderen, ideologie- und sprachkritischen Ambitionen abgibt. [...] Die Liebe wäre dann in erster Linie ein Exerzierfeld, auf dem die Mechanismen und Strategien sozialer Kontrolle, politischer Infiltration und sprachlicher Determination besonders krass, aber eben auch besonders deutlich zutage treten und beobachtbar sind.“¹

Alice Bolterauers Eindruck möchte ich mich anschließen, ihn aber gleichzeitig um meine eigenen Leseerfahrungen ergänzen: die *Liebe* mag im *Todesarten*-Projekt nicht Ingeborg Bachmanns Hauptthema sein, dennoch verarbeitet sie in diesem Charaktere, die sich auch durch ihre Art mit Mitmenschen und Liebespartnern umzugehen auszeichnen. Die LeserInnen stoßen auf verschiedene Liebes- bzw. Beziehungsformen. Gemeinsam haben diese vor allem, dass es sich nicht um glückliche, erfüllte Lieben handelt, vielmehr sind die Beziehungen von unterschiedlichen Vorstellungen und Machtpositionen innerhalb der Partnerschaft geprägt.

Ingeborg Bachmann entwirft im *Todesarten*-Projekt wiederholt scheiternde zwischenmenschliche Beziehungen und führt dadurch ihre Darstellung der Unmöglichkeit der Liebe weiter. Denn bereits deutlich früher entstand *Der gute Gott von Manhattan*, in dem die absolute Liebe und ihre Unverwirklichbarkeit das Hauptthema darstellen. Vom Hörspiel zum Roman- und Erzählzyklus haben sich Perspektive

¹BOLTERAUER, ALICE: „Lieben - lieben, das ist es. Lieben ist alles“ – Zum Liebesbegriff bei Ingeborg Bachmann. In: ASPETSBERGER, FRIEDBERT (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Neue Bilder zu ihrer Figur*. Band 18, Innsbruck, Wien: Studien Verlag, 2007, S. 147.

und Darstellungsweise geändert, die Auswirkungen (das heißt: gescheiterte Liebesbeziehungen und davon geprägte Figuren) bleiben aber erhalten. Um den Arten der Liebe der *Todesarten*-Charaktere auf die Spuren zu kommen, ist es essentiell, auch den Auslassungen Beachtung zu schenken und an den Stellen nachzuhaken, an denen die Figur – meist um sich selbst die Enttäuschung nicht einzugestehen – nicht mehr weiter denkt oder spricht.

Die Faktoren, die das Nicht-Funktionieren der zwischenmenschlichen Beziehungen bewirken, sind so unterschiedlich, wie es die Konsequenzen sind, die für die einzelnen Charaktere daraus entstehen.

Die Liebesformen unterscheiden sich durch die Einstellungen der Protagonisten zueinander und zur Liebe. Dadurch entstehen teils fatale, in jedem Fall aber unglückliche Kombinationen, in denen die Figuren gefangen scheinen, was wiederum das Weiterlaufen der Handlungskette – auf ein böses Ende zu – bedingt.

Einige Arbeiten befassen sich mit dem Thema „Liebe bei Bachmann“, viele davon beschränken sich aber auf die Lyrik bzw. die beiden Erzählungen *Undine geht* und *Ein Schritt nach Gomorrha* aus dem Erzählband *Das dreißigste Jahr*, die für meine Untersuchungen kaum von Bedeutung sein werden. Häufig sind auch Überlegungen zur Liebe im Zusammenhang mit *Der gute Gott von Manhattan* anzutreffen, beispielsweise bei Reinert², aber auch bei Höller³, Allgemeineres zu Bachmanns Liebesbegriff schreiben Bartsch⁴ und Weigel⁵.

Ich konzentriere mich in der vorliegenden Arbeit auf die Liebesdarstellung im *Todesarten*-Projekt. Bevor ich aber auf die von Bachmann beschriebenen Typen von Liebendenj eingehe, werde ich an Hand des Hörspiels *Der gute Gott von Manhattan* grundlegende Überlegungen zu Bachmanns Liebeskonzept anstellen. Denn auch in den *Todesarten*-Texten sind es „Gute Götter“, die die Liebe vernichten, sie sind nur im späteren Werk weniger offensichtlich dargestellt und auch ihre Art zu zerstören ist subtiler geworden. Zu zeigen wer oder was genau diese „Guten Götter“ im *Todesarten*-Projekt sind, wie sie sich bemerkbar machen und auf welche Weise sie sich auf die Liebesbeziehungen der Charaktere auswirken, ist Ziel dieser Arbeit.

Zu den Texten des *Todesarten*-Projekts werde ich einerseits auf einige „Urteile“

²REINERT, CLAUS: *Unzumutbare Wahrheiten? Einführung in das Hörspiel „Der gute Gott von Manhattan“*. Bouvier, 1983.

³HÖLLER, HANS: *Ingeborg Bachmann: das Werk; von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1987, S. 106-123.

⁴BARTSCH, KURT: *Ingeborg Bachmann*. Sammlung Metzler Auflage. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1997, S. 24-30 u. 81-85 besonders.

⁵WEIGEL, SIGRID: *Ingeborg Bachmann - Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003, S. 203-205 und Kapitel IV.3.

aus dem Sammelband *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges* zurück greifen und andererseits mit Artikeln aus jüngeren Forschungsbänden arbeiten; so etwa die Texte von Daniela Strigl⁶ und Katja Lochtman⁷, sowie aus dem 2007 erschienen Band *Ingeborg Bachmann. Neue Bilder zu ihrer Figur*⁸

Die textuelle Grundlage für meine Untersuchungen stellen neben *Der gute Gott von Manhattan* die Haupttexte des *Todesarten*-Projekts dar: der Roman *Malina*, die Roman-Fragmente *Das Buch Franza* und *Der Goldmann/Rottwitz-Roman*. Hinzu kommen die Erzählungen des *Simultan*-Bandes, die als „Abfallprodukt“ der Arbeit am *Todesarten*-Projekt entstanden sind, sowie die nicht fertiggestellten Erzählungen *Requiem für Fanny Goldmann* und *Gier*.

⁶STRIGL, DANIELA: Unter die Haut. Lebens- und Todesarten im „spätbürgerlichen“ Zeitalter: Haushofer, Bachmann, Jelinek. In: ASPETSBERGER, FRIEDBERT (Hrsg.): *Leiden ... Genießen. Zu Lebensformen und -kulissen in der Gegenwartsliteratur*. Band 16, Innsbruck, Wien: Studien Verlag, 2005.

⁷LOCHTMAN, KATJA: Das Thema der Unmöglichkeit der Liebe im Roman „Malina“ (1971) von Ingeborg Bachmann (1926-1973). In: VANHELLEPUTTE, MICHEL (Hrsg.): *Geschlechterdifferenz in der Literatur. Studien zur Darstellung der weiblichen Psyche und zum Bild vom anderen Geschlecht in zeitgenössischer Dichtung*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1995.

⁸ASPETSBERGER: *Ingeborg Bachmann. Neue Bilder zu ihrer Figur* vgl. Fußnote 1

Kapitel 2

Liebe und

Der gute Gott von Manhattan

Der Begriff „Liebe“ ist ständig in aller Munde, im Allgemeinen sind sich die Sprecher darüber einig, wovon gesprochen wird, eindeutig definieren lässt er sich allerdings kaum. Es ist schwierig all die Facetten zu erfassen, die Liebe haben kann. Der Ausdruck kann neben dem gängigen zwischenmenschlichen Phänomen auch religiös, philosophisch oder psychologisch verstanden werden und erhält durch die sich ändernde Perspektive unterschiedliche Konnotationen.

Dem folgend unterscheiden sich auch die Definitionen von Liebe je nach Disziplin des Nachschlagewerks.

Die *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*¹ bezeichnet den Ausdruck Liebe als „umgangssprachlich und traditionell“ für „eine Vielzahl verschiedenartiger Empfindungen und Gefühle“², die sie in vier Kategorien unterteilt. Dazu gehören einerseits die „Liebesempfindungen“, die als körperliches Verlangen verstanden werden, und andererseits die „Gefühle der Liebe“, die „vielfältig“ sind, und beispielsweise sowohl die Liebe zur Natur oder Kunst, als auch zu Tieren und Pflanzen, und die Liebe „von Kindern zu ihren Eltern, die Geschwisterliebe, [...] die Freundschaft, die religiöse und mystische L[iebe] zu Gott“ einschließen.

Weiters wird angegeben, dass das *Gefühl der Liebe* „eine Wertschätzung des geliebten Objekts beinhaltet, die mit besonderer Aufmerksamkeit (Zuneigung und Hinwendung) verknüpft ist, wodurch es der Liebende in seiner Individualität anerkennt und als (für ihn) einzigartig auszeichnet.“ Das hat zur Folge, dass „eine

¹MITTELSTRASS, JÜRGEN (Hrsg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Band 2: H - O, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1995.

²Ebd., S. 609.

L[iebe], durch die die vernünftige Selbstbestimmung [...] des Liebenden oder des Geliebten aufgehoben wird, wie in Formen bedingungsloser Hingabe“ als „irrational und unmoralisch“³ angesehen wird.

Dieser Aspekt erscheint mir für die Arbeit mit Bachmanns liebenden Figuren hervorhebenswert. Nur selten bringen die männlichen Protagonisten ihren weiblichen Geliebten Wertschätzung entgegen, umso öfter ist der umgekehrte Fall zu beobachten: Frauen, die aus Liebe „unmoralisch“ viel erdulden, bis hin zur Selbstaufgabe.⁴

„Praktischer“ erscheint die Definition der *Europäischen Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*⁵, sie verdeutlicht einen Aspekt der Liebe, der für das Verhalten des Guten Gottes in Bachmanns Hörspiel prägend ist:

„Materialistische Konzepte sehen in der L[iebe] eine aus dem gesellschaftlichen Dasein von Menschen abgeleitete Funktion im Sinne der spezifischen Organisation des Zusammenlebens und der Reproduktion.“⁶

Die Liebe wird in diesem Fall als reines „Mittel zum Zweck“ gesehen, von Bedeutung nur als Form des gemeinsamen Lebens und zur Sicherung des Fortbestehens der Gesellschaft.

Es überrascht wenig, dass im *Lexikon für Theologie und Kirche*⁷ die Erklärungen zum Eintrag „Liebe“ um den sehr dominanten Faktor „Liebe zu Gott“ erweitert werden. Neben der Liebe Gottes bzw. zu Gott wird aber auch die zwischenmenschliche *Wesensliebe* beschrieben, die

„[...] stets eine personale Beziehung [ist], die ein Ja zum geliebten Wesen u[nd] zur eigenen Person zum tragenden Grund hat [...]. Die menschl[iche] Person wandelt u[nd] entfaltet sich in der L[iebe] u[nd] durch L[iebe]; sie erreicht ihre Vollständigkeit u[nd] Vollkommenheit in der L[iebe].“⁸ [Hervorhebung von mir; UE]

Es wird hervorgehoben, dass jeder Mensch in seiner Ganzheit, das heißt in seiner „Leib-Seele-Geist-Einheit“, akzeptiert und geliebt werden möchte, um sich entfalten zu können. Obwohl also „Vollständigkeit und Vollkommenheit“ in der Liebe

³MITTELSTRASS: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, S. 609.

⁴vgl. Unterabschnitt 5.1.2

⁵SANDKÜHLER, HANS JÖRG (Hrsg.): *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*. Band 3 L - Q, Hamburg: Meiner, 1990.

⁶Ebd., S. 61.

⁷HÖFER, JOSEF und RAHNER, KARL (Hrsg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*. Band 6: Karthago bis Marcellino, Freiburg: Herder, 1961.

⁸Ebd., S. 1039f.

erreicht werden könn(t)en, macht das *Lexikon für Theologie und Kirche* auf eine Schwierigkeit beim Erreichen dieses Ziels aufmerksam: die Erwartungen des Liebenden an die geliebte Person können von dieser nie ganz erfüllt werden. Die Entwicklung der Liebe eines Menschen muss demnach unvollendet, d. h. unerfüllt, bleiben.⁹

Eine deutlich allgemeinere Erklärung stellt der *Brockhaus* zur Verfügung. Laut diesem ist die Liebe „die mit der menschlichen Existenz gegebene Fähigkeit, eine intensive gefühlsmäßige, zumindest der Vorstellung nach auf Vertrauen und Dauer angelegte und entsprechend positiv erlebte Beziehung zu einem anderen Menschen zu entwickeln“.¹⁰

Neben den erwähnten Werten Vertrauen und Dauer, die für die Analyse der Beziehungen im *Todesarten*-Projekt noch von Bedeutung sein werden, möchte ich hier vor allem die Zwischenmenschlichkeit hervorheben.

Der Begriff „Liebe“ ist demnach vor allem eine Umschreibung für eine spezielle Art von Beziehung für die *zwei* Menschen notwendig sind. Dabei muss es sich allerdings nicht zwangsläufig um eine „Liebesbeziehung“ im Sinne einer körperlich-seelischen Beziehung handeln. Häufig trifft man auf Liebe zwischen zwei Menschen, die sich auf nur einen der beiden Bereiche beschränkt: so kann etwa das Verhältnis zwischen Eltern und ihren Kindern genauso mit „Liebe“ betitelt werden wie rein körperlich-sexuelle Beziehungen zwischen zwei Menschen. Obwohl das Etikett „Liebe“ sich nicht ändert, handelt es sich dabei doch um Formen der Beziehung, innerhalb derer die Gefühle für und Erwartungshaltungen an das Gegenüber kaum unterschiedlicher sein könnten.

Wie das *Lexikon für Psychologie*¹¹ zeigt, wird jegliche Forschung über Liebe in dieser Disziplin der „Personal-Relationship-Forschung“ zugeordnet, also im Bereich der „Zwischenmenschlichen Beziehungen“ angesiedelt.¹² Es werden drei Schwerpunkte in der Forschung festgestellt: „1) Liebe als biologisches Geschehen, 2) Liebe als Emotion und 3) Liebe als Kognition“¹³, unter diesen erscheint mir der Aspekt der Liebe als Kognition für die Arbeit mit Ingeborg Bachmanns Werk am bedeutendsten; zum einen, weil diesem Liebe als Ergebnis von „Einstellungen und

⁹vgl. ebd., S. 1041.

¹⁰Stichwort „Liebe“ in: BROCKHAUS (Hrsg.): *Der Brockhaus in 6 Bänden*. Mannheim: Brockhaus, 2008.

¹¹Stichwort „Liebe“ in: WENNINGER, GERD (Hrsg.): *Lexikon der Psychologie*. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag, 2002.

¹²Ebd.

¹³Ebd.

prototypischen Vorstellungen“¹⁴ zugeschrieben wird, die für die Beziehungsentscheidungen der Bachmann'schen Figuren eine große Rolle spielen, zum anderen auf Grund des den kognitiven Ansätzen zugeordnetes Klassifikationssystems der Liebe, das diese in „sechs verschiedene Liebestile einteilt: romantisch, spielerisch, freundschaftlich, pragmatisch, besitzergreifend und altruistisch.“¹⁵ In den *Todesarten*-Lieben, herrscht zwischen diesen Facetten meist ein ausgeprägtes Ungleichgewicht.

Im Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*, für das Bachmann 1958 der Hörspielpreis der Kriegsblinden verliehen wurde, ist die Liebe zwischen Jan und Jennifer das zentrale Thema. Die Autorin selbst sagt in der Dankesrede anlässlich der Verleihung des Preises, dass in ihrem Hörspiel „alle Fragen auf die nach der Liebe zwischen Mann und Frau und was sie ist [...] hinauslaufen“ [W, IV, 276]. Es handelt sich bei *Der gute Gott von Manhattan* dennoch nicht um eine romantische, erklärte Liebesgeschichte. Vielmehr beschreibt Ingeborg Bachmann die Entwicklung einer absoluten, ekstatischen Liebe, die Unmöglichkeit ihrer Realisierung in der Gesellschaft und deren daraus notwendigerweise resultierendes Ende.

2.1 Entwicklung der Liebe in *Der gute Gott von Manhattan*

Jan, ein junger Europäer, und Jennifer, eine junge Amerikanerin, treffen einander in New York im „Grand Central Bahnhof“. Sie kommen ins Gespräch und schnell gelangen sie nach einem gemeinsamen Abendessen zur ersten gemeinsam verbrachten Nacht in einem heruntergekommenen Stundenhotel. Von diesem Zimmer im Erdgeschoss aus beginnt der Aufstieg der beiden: einerseits emotional, in höhere Sphären der Liebe, andererseits aber auch physisch: die Entwicklung ihrer Beziehung ist auch durch das Beziehen immer höher gelegener Hotelzimmer gekennzeichnet. Jan und Jennifer haben das Zimmer im obersten Stockwerk des Hotels bezogen, die beiden haben sich (mehr oder weniger bewusst) dazu entschieden, ihrer außergewöhnlichen Liebe eine Chance zu geben, als Jennifer durch die Explosion einer Paketbombe ums Leben kommt.

Die Geschehnisse werden vom „Guten Gott von Manhattan“ erzählt, der sie in Rückblenden, als Urheber wegen dieses Mordes angeklagt, dem Richter mitteilt. Der

¹⁴WENNINGER: *Lexikon der Psychologie*.

¹⁵Stichwort „Liebe“ ebd.

Gute Gott verdeutlicht im Zuge seiner Darstellung seine Position als „Beschützer“ der gesellschaftlichen Ordnung und macht gleichzeitig die Notwendigkeit der Auslöschung der Liebe zwischen Jennifer und Jan deutlich. Von Beginn an gesteht der Gute Gott ein, für die Tötung Jennifers und der anderer Liebespaare verantwortlich zu sein. Die Erzählung der Liebesepisoden erfolgt als Erläuterung seiner Beweggründe, weshalb deren Darstellung nicht als objektiv angesehen werden kann. Der Gute Gott fungiert für die Geschichte von Jennifer und Jan als auktorialer Erzähler: er präsentiert sich allwissend und allmächtig, er schaltet sich ein und kommentiert die Geschehnisse wenn es ihm günstig erscheint, und er lässt auch Passagen aus, folgt aber immer der chronologischen Entwicklung der Liebesgeschichte. Da der Gute Gott aber nicht nur in das Geschehen involviert ist, sondern sogar versuchen muss, sich selbst und seine Taten möglichst überzeugend, das heißt rechtfertigend, darzustellen, beschränkt sich seine Berichterstattung auf das „in seinem Sinne Beweiskräftige.“¹⁶

Die scheinbare Allwissenheit des Guten Gottes wird durch Eichhörnchen ermöglicht, die sein „Nachrichtendienst, die Briefträger, Melder, Kundschafter, Agenten“ [W, I, 274] sind. Er „verfügt“ über mehrere hundert dieser Tiere, welche die Liebenden – mehr oder weniger unbemerkt – verfolgen und beobachten. Manchmal greifen sie auch in das Geschehen ein, um es voran zu treiben. Beispielsweise schreiben die Eichhörnchen Briefe und sie ermöglichen dem Liebespaar ein höhergelegenes Zimmer zu beziehen.¹⁷

Jan und Jennifer werden von den Eichhörnchen-Hauptleuten *Billy* und *Frankie* „betreut“. „Auf sie war wirklich Verlaß. Ich legte nie eine Bombe, ehe die beiden nicht den Ort gefunden und die Zeit errechnet hatten, an dem es todsicher, in der es todsicher [...] die treffen mußte, die gemeint waren,“ [W, I, 274] lobt der Gute Gott

¹⁶vgl. REINERT: *Unzumutbare Wahrheiten?*, S. 15.

¹⁷Inwieweit die Einmischungen in Form von Briefen wirklich den Eichhörnchen zuzuschreiben sind, ist schwierig zu erfassen. So schreibt REINERT, dass Jan „unsichtbare briefschreibende Eichhörnchen [erfindet].“ [S. 12]. Diese Interpretation scheint auf den ersten Blick nahe liegend, ist doch die Vorstellung von Eichhörnchen, die durch die Straßen und Bahnhöfe hüpfen, um geheime Botschaften zu verteilen, eher ungewöhnlich. Alles sieht nach einer ersten scherzhaften Vertrautheit zwischen Jan und Jennifer aus.

Im Gespräch zwischen dem Richter und dem guten Gott erscheinen die Eichhörnchen allerdings sehr real, die Tiere und ihre Funktionen werden als Faktum akzeptiert. In der Wirklichkeit des Hörspiels sind die Eichhörnchen als Mitglieder der Gesellschaft verankert. Und auch die Zuhörer werden Zeugen der Gespräche zwischen Billy und Frankie. Auch als die beiden überlegen einen weiteren Brief an Jan und Jennifer zu schreiben und diesen mit den Worten beginnen, mit denen auch alle anderen begonnen haben („Sag es niemand“) [vgl. W, I, S.312]. Dass die Eichhörnchen Botschaften verfassen steht also im Text, wieso sie auf überfüllten Bahnsteigen und in Hotelzimmern auftauchen können, um ihre Nachrichten zu übermitteln – ohne spezielle Aufmerksamkeit oder gar Verwunderung zu erregen – ist daher eher Teil der Wirklichkeit des Hörspiels, und weniger eine bloße Erfindung Jans.

diese beiden Agenten. Die Eichhörner finden großen Gefallen an ihrer Aufgabe: die Liebenden „zum Teufel“ zu wünschen bereitet ihnen Vergnügen und während der Theateraufführung, bei der sie die „fünf schönsten Liebesgeschichten der Welt“ [W, I, 294], die allesamt tödlich ausgehen, aufführen, können sie es kaum erwarten, die Protagonisten der Stücke „zur Hölle“ zu schicken.

Von den Eichhörnern begleitet, entwickelt sich die Beziehung zwischen Jan und Jennifer stufenweise. Vom Kennenlernen bis zu Jennifers Tod durchlaufen sie fünf Stufen¹⁸, die auch äußerlich sichtbar sind: mit jedem Schritt, steigen sie höher auf und entfernen sich gleichzeitig von der „himmlischen Erde“, Manhattan.

2.1.1 Fünf Entwicklungsstufen

1. Stufe: Unterirdisch

In der New Yorker Grand Central Station spricht Jennifer Jan an, der ihr im Zug aus Boston bereits aufgefallen war, und den sie auch beim „letzten Tanzfest in der Universität“ [W, I, 277] schon attraktiv fand. Im ersten Moment reagiert Jan eher abweisend, seine Antworten fallen kurz gehalten aus. Zu diesem, für die Entwicklung der Liebe noch nicht sehr positiven Start, passt auch das unterirdische Niveau, auf dem sie sich befinden:

„Kurz nachdem der Schnellzug aus Boston in der Unterwelt von Grand Central eingelaufen war, [...] als alle Uhrzeiger liefen und das Licht ohne Unterlaß in den Röhren tanzte gegen die immerwährende Finsternis, waren zwei Neue angekommen.“ [W, I, 275]

Bereits bei diesem ersten Gespräch ist es Jennifer, die deutlich mehr Interesse an Jan bekundet als dieser an ihr. Sie spricht ihn an und stellt ihm immer wieder Fragen, obwohl er abweisend reagiert. Erst durch Jennifers Beharrlichkeit nimmt die Entwicklung einer Beziehung zwischen den beiden ihren Lauf. Es sind einige Anläufe ihrerseits notwendig, bis bei Jan ein Umdenken stattfindet und er sich entschließt, mit Jennifer Essen zu gehen. An dieser Stelle „erscheinen“ erstmals die Eichhörner: Jan bekommt eine Botschaft, die ihm prophezeit, dass er den Abend mit Jennifer „auf der himmlischen Erde“ verbringen wird [vgl. W, I, S.279]. Gemeinsam verlassen sie den Grand Central Bahnhof, dabei bewegen sie sich von den unterirdischen Bahnsteigen hinauf auf Straßenniveau.

¹⁸In der Literatur ist teilweise von vier Stufen die Rede, vgl. zB REINERT, mir erscheint die Miteinbeziehung des ersten, unterirdischen Niveaus als eigene Stufe aber richtiger.

2. Stufe: zu ebener Erde

Nach dem unterirdischen Kennenlernen erlebt die Beziehung der beiden gleich einen kleinen Aufschwung: die Bar, in der sie sich befinden, liegt ein kleines Stück über dem Straßenniveau („Gib acht, es geht über drei Stufen“ [W, I, 281], auf das sie später zurückkehren.

Die beiden jungen Leute tanzen und zumindest Jennifer hat auch etwas getrunken. Neben Vertrautheit bemerkt man erste Zeichen von Gewalt zwischen ihnen: Jennifers Handflächen sind verletzt, „er hat seine Nägel hineingeschlagen“ [W, I, 280]. Jan weist aber die Schuld von sich, sie hätte ihn zu dieser Tat aufgefordert. [vgl. W, I, S.283] Auf Grund der Verletzungen kann die Zigeunerin, die Jan sofort ein langes Leben ohne Vergessen prophezeit, aus Jennifers Hand nichts lesen: ein erster Hinweis darauf, dass das Paar unterschiedliche Wege gehen wird.

Als sie die Bar verlassen und sich wieder auf der Straße (und damit zu ebener Erde) befinden, auf der Suche nach einem Hotel, wird Jan sehr schnell sehr sachlich. Für ihn soll dieses „kleine Abenteuer“ seinen Höhepunkt erreichen. Er drängt Jennifer in das erste Hotel, das sie finden, ein Stundenhotel – für Jans Zwecke gerade recht. Bereits im Zimmer, das im Erdgeschoss liegt, äußert Jennifer Bedenken. Sie möchte Jan lieber näher kennenlernen und fühlt sich dort nicht wohl. Er redet aber auf sie ein bis sie nachgibt und weist dabei deutlich darauf hin, welchen Charakter diese Beziehung aus seiner Sicht hat:

„Auch ich werde es vielleicht bedauern oder vergessen im besten Fall. Man weiß so wenig vorher. Auch nachher. Eine Nacht ist zuviel und zuwenig.“ [W, I, 284]

Die ganze Zeit über ist Jan spürbar der Überlegene der beiden. Als sie Musik hören möchte, „duldet“ er es nicht und er bringt Jennifer soweit, „unter Tränen“¹⁹ zu jammern: „Du bist furchtbar. Warum? Warum tust du das? Warum, warum, warum?“ [W, I, 284] Jennifer macht in dieser Situation einen eher unglücklichen Eindruck, sie wirkt (zumindest) psychisch verletzt, dennoch kann Jan fragen: „Warum küßt du mich aber? Warum?“ [W, I, 284] Es scheint als würde Jennifer trotz ihrer Verzweiflung nicht nur Jans Wünschen nachgeben, sondern selbst auch aktiv werden. Dass sie von Jan „unterdrückt“ wird führt nicht zur Flucht, im Gegenteil, sie selbst unterdrückt ihren Unwillen und gibt sich ihren Gefühlen und seinem Willen hin.

Am Morgen, sie haben verschlafen und müssen eilig das Zimmer räumen, ist Jan höflich distanziert. Er siezt Jennifer, worauf sie verletzt reagiert. Jan versucht sie

¹⁹vgl. die Regieanweisungen in W, I, S.284

versöhnlich zu stimmen, stößt vorerst aber auf Abweisung: als er Jennifer nach einer Eichhörnchen-Botschaft fragt, antwortet diese entschlossen und „endgültig“: „Kein Brief vom Eichhörnchen.“ [W, I, 286]

Nur wenig später gelingt es ihm aber durch sein Nachfragen, Jennifer doch wieder für sich zu gewinnen, die „Auffahrt“ wird fortgesetzt.

3. Stufe: 7. Stockwerk

In einem Zimmer der siebten Etage des Atlantic Hotels, es ist hell und sauber, treffen Jennifer und Jan eine „Vereinbarung auf Distanz“. Die Zeit bis zu Jans Abreise wollen sie gemeinsam verbringen; vor allem Jan geht davon aus, dass die Beziehung weiterhin unverbindlich bleibt, dass er keine Verpflichtungen eingehen wird. Aber diese Distanz „kann nicht ganz gewahrt werden. Sie bekommt Bruchstellen,“ wie der Gute Gott feststellt. [vgl. W, I, S.290]

Und während die beiden lachen und „Liebe spielen“, beginnt der „Irrsinn“- „aber es erging ihnen beim Spiel wie beim Lachen. Sie verstießen gegen jeden vernünftigen Brauch, den man davon machen kann.“ [W, I, 292] Jan und Jennifer können sich nicht an ihren Vorsatz halten, ohne emotionale Verwicklung Zeit miteinander zu verbringen. Sie verlieben sich ineinander, gehen aber noch nicht in Liebe zueinander auf. Sie erleben Momente der Müdigkeit, in denen sie auf die reine Erfüllung von gemeinen Erwartungen zurück fallen und haben sich daher auch noch nicht aus der gesellschaftlichen Ordnung entfernt:

„Sie gingen nebeneinander her und blickten vor sich hin, weiter entfernt voneinander als im Spiel, im Lachen, im Schlaf. Dann die stummen Umarmungen oben [im Hotelzimmer, *Anm.*], stumme Pflichten, getan ohne Auflehnung, noch unter dem Gesetz.“ [W, I, 293]

Vor allem Jan ist noch nicht bereit, sich auf eine absolute Liebe zu Jennifer einzulassen. Bei ihm überwiegt merklich eine skeptische Grundhaltung, es gelingt ihm besser, oder zumindest bemüht er sich mehr darum, die Distanz zu wahren. Während Jennifer bereits Gefühle für Jan entwickelt hat, hält er ihr vor Augen, dass er die Regeln des Spiels „Liebe“ beherrscht und es auch zu spielen weiß. Er spielt mit all den schönen Worten und Floskeln, die er ihr sagen *könnte*, ohne sie zu empfinden. In Jennifer wird aber die Hoffnung geweckt, er könnte ihre Gefühle teilen, doch so weit ist Jan noch nicht, er behauptet, er habe seine Gefühle „ausgezogen und zu den Kleidern gelegt.“ [W, I, 297] Er „borgt“ sich Worte des Allgemeinwortschatzes, um die Gefühle, die ihn überwältigen zu formulieren, weil er diese verstandesmäßig noch nicht ausreichend verarbeitet hat, um sie mit eigenen Worten ausdrücken zu

können.

Erst als die Trennung ansteht (Jan erhält einen Platz auf dem Schiff nach Europa), überwältigt Jan die Liebe plötzlich doch. Als er von einem freien Zimmer im 30. Stock erfährt, möchte er es sofort mit Jennifer beziehen. Diese hat aber schon enttäuscht das Hotel verlassen. Jan läuft ihr verzweifelt nach. Und obwohl der Abschied von ihm ausgegangen wäre, macht er ihr Vorwürfe, dass sie gegangen ist, als er sie endlich wieder findet. Jennifer gibt an, keinen Platz mehr zu wissen für sie beide, doch die Nachricht, dass Jan ein höher gelegenes Zimmer gefunden hat, lässt sie wieder zu ihm zurück kommen, lässt sie ihre Bedenken vergessen. Sie möchte noch auf der Straße von Jan geküsst werden,

„weil jeder sehen kann, daß ich bald ganz verloren sein werde, und fühlen kann, daß ich ohne Stolz bin und vergehe nach Erniedrigung; daß ich mich jetzt hinrichten ließe von dir oder wegwerfen wie ein Zeug nach jedem Spiel, das du ersinnst.“ [W, I, 302]

Jennifer ist von der zerstörerischen Kraft der ekstatischen Liebe bereits ergriffen, für sie ist die Liebe zu Jan ernst, weshalb sie zur völligen Selbstaufgabe bereit ist. Jans Entschluss, seine Abreise zu verschieben, um ihr noch den Wunsch erfüllen zu können, in einem höher gelegenen Zimmer zu wohnen, zeigt ihr erstmals, dass auch ihm die Beziehung nicht gleichgültig ist, dass auch er Gefühle für sie hegt. Diese Erkenntnis überwältigt Jennifer: „Mir ist schwindlig. Weil du mich geliebt hast oder weil du mich wieder lieben wirst. Halt mich fest.“ [W, I, 302] Die deutlichen Anzeichen für Liebe von Jans Seite haben auf Jennifer auch physische Auswirkungen, das Gefühl Liebe ist für sie nicht nur eine seelische, sondern vielmehr eine „ganzheitsmenschliche“ Erfahrung.

In einem „unvorsichtigen“ Moment²⁰ entschlüpft dem Richter die Bemerkung, dass Jan und Jennifer zu diesem Zeitpunkt wohl nicht mehr über „den gesunden Menschenverstand“ verfügt hätten, was dem Guten Gott nicht entgeht. Um nicht weiter auf seine Einmischung einzugehen, bemüht sich der Richter um mehr Sachlichkeit, er drängt auf Informationen zum Fortgang der Geschichte.

4. Stufe: 30. Stockwerk

Der Gute Gott schildert dem Richter die „häuslichen“ Verhältnisse im Zimmer auf der 30. Etage. Jan und Jennifer richten sich hier ihr „Nest“ ein, das sie immer seltener verlassen und wenn, dann nur gemeinsam. Für Jan verliert die Beziehung nach

²⁰vgl. die Regieanweisungen in W, I, S.303

der zwischenzeitlichen Trennung den spielerischen Charakter, auch er beginnt die Liebe ernst zu nehmen, sich auf sie einzulassen – wie es Jennifer schon von Beginn an getan hat.

Dennoch herrscht nicht nur harmonische Verliebtheit zwischen den beiden: Jennifers Fragen nach Vergangenheit und Zukunft machen Jan zornig. Er möchte sie aus ihrer Geschichte „ausklammern“ [vgl. *W*, I, S.309] und hält auch seine eigene für unbedeutend für den Verlauf ihrer Beziehung. Er verspottet Jennifers „kleingeistige“ Einstellung, wenn er ihr „beleidigend“²¹ vorschlägt: „Aber wir könnten versuchen, eine gemeinsame Basis zu finden, wenn du Wert darauf legst.“ [*W*, I, 309]

Jennifer bemüht sich ihm näher zu kommen, fühlt sich aber von Jan zurückgestoßen, als er, verzweifelt, ihre gemeinsame, nicht wirklich-werdende Zukunft ausmalt: die eigentlich unwichtigen Dinge, wie Wetter, Bilder, Theaterstücke, auf die sich die Kommunikation dann beschränkt; den für die absolute Liebe vernichtenden, bedeutungslosen Alltag. Und Jan nutzt die Gelegenheit, um seinen Standpunkt klar zu machen:

„Ich werde dir noch etwas sagen: es ist unmöglich, daß das mit uns
geschehen soll.
Du mein, ich dein.
Vertrauen gegen Vertrauen.
Laß uns an die Zukunft denken.
Gute Kameraden sein. Freundschaft halten.
Schützen einander, zusammenstehn.
Ein Trost sein. Ein Trost sein.“ [*W*, I, 310f]

Jan erkennt, dass ihre Liebe nicht zu einem glücklichen, langen Leben führen kann, weil es nicht möglich ist die Absolutheit, das Gefühl der Ekstase, in den Alltag zu übertragen. Außerdem ahnt er, dass in dem Moment, in dem er und Jennifer sich ihren Gefühlen völlig hingeben, „auch das Gesetz der Welt dann nicht mehr auf [ihnen] liegen“ [*W*, I, 311] kann.

5. Stufe: 57. Stockwerk, ganz oben

Durch eine List der Eichhörnchen können Jan und Jennifer ein Zimmer im 57. – dem höchsten – Stockwerk des Atlantic Hotels, beziehen. So nahe am Himmel, und damit weit weg von Straße, Stadt und dem „normalen“ Leben, kann das Liebespaar der Kraft des normierenden Alltags entfliehen. Es scheint, als wäre die Liebe der beiden nicht mehr aufzuhalten.

²¹vgl. die Regieanweisungen in *W*, I, S.309

Jan, der die ganze Zeit über nichts vom Einander-Kennenlernen hielt, möchte jetzt von Jennifer gekannt werden, denn auf der Landkarte seines Inneren ist „eine neue grüne Zeichnung [...], die besagt, daß der Kältesee in [seinem] Herzen zum Abfließen kommt.“ [W, I, 314] Er gibt all seine Bedenken auf, er will endlich Jennifer ergründen und will sie für immer und er will „was noch niemals war: kein Ende.“ [W, I, 317]. Die beiden Liebenden sind bereit für den utopischen „Grenzübertritt“ wie ihn Musil im *Mann ohne Eigenschaften* beschrieben hat, sie bewegen sich auf diesen „anderen Zustand“²² zu [vgl. W, I, S.317], sie lösen „die natürlichen Klammern [...], um dann keinen Halt mehr in der Welt zu finden.“ [W, I, 318]

Genau das scheint Jennifer und Jan passiert zu sein, sie öffnen das Fenster, um „den Himmel herein[zu]lassen“ [W, I, 321], denn Jan möchte sich ein kurzes letztes Mal von Jennifer trennen, um die Schiffskarte zurück zu geben, um dann für immer mit Jennifer vereint zu sein. Er erklärt ihr seinen Willen sich von der Welt loszusagen:

„Ich weiß nichts weiter, nur daß ich hier leben und sterben will mit dir und zu dir reden in einer neuen Sprache; daß ich keinen Beruf mehr haben und keinem Geschäft nachgehen kann, nie mehr nützlich sein will von allen andern. [...] Ich bin wahnsinnig vor Liebe zu dir, und weiter ist nichts. Das ist der Anfang und das Ende, das Alpha und Omega.“ [W, I, 322]

Und so verlässt Jan das Zimmer, bereit mit Jennifer bis zum Äußersten zu gehen, die Grenze zu überschreiten. Als Jennifer allein ist, bringt der Gute Gott das Paket in dem die Bombe versteckt ist, mit der Anweisung es erst zu öffnen wenn sie nicht mehr alleine ist.

„GUTER GOTT: Ich darf es hier abstellen? Und Sie werden nicht neugierig sein und warten, bis Sie nicht mehr allein sind?
JENNIFER: Oh, gewiß. Ich bin nicht neugierig. Ich kann jetzt warten. Warten.
GUTER GOTT *verändert*: Er wird gleich zurück sein.
JENNIFER: Ja, gleich. Er ist nur ... *bricht ab* ... nur für eine Weile weggegangen, er beeilt sich, obwohl es nicht mehr eilt.“ [W, I, 323]

Obwohl Jennifers Worte ausdrücken, dass sie ihrer Liebe – und vor allem auch Jans Liebe – sicher ist, verrät ihr Zögern doch aufkommende Zweifel. Für sie, die außer sich ist und „bis in die Eingeweide“ [W, I, 323] brennt vor Liebe, ist Zeit kein relevanter Faktor mehr, sie verbrennt auch diese zu Liebe. Ihr Körper und ihr Wesen

²²vgl. dazu Abschnitt 3.1

reduzieren sich auf dieses Lieben, sonst ist für Jennifer nichts mehr möglich.[vgl. *W*, I, S.323f]

Während also Jennifer in ihrer Liebe aufgeht, wird bald deutlich, dass ihr Zögern bezüglich Jans baldiger Rückkehr berechtigt war. Anstatt sich zu ihr zurück zu beeilen, kehrt er in eine Bar ein, unterhält sich dort mit dem Barkeeper und zeigt Interesse an so „weltlichen Dingen“ wie der Uhrzeit und den Geschehnissen der letzten Tage. All das war in der Ekstase seiner Liebe bedeutungslos und gewinnt nur wieder an Wichtigkeit, weil er sich aus der „Gegenzeit“ entfernt hat und in die Ordnung zurück gekehrt ist.

Plötzlich ist eine Detonation zu hören: Jennifer hat das Paket geöffnet, ohne auf Jan zu warten [vgl. *W*, I, S.326]. Nach Jennifers Tod gibt es für Jan keinen Grund mehr, sein Schiff nicht zu nehmen, und so reist er noch am Tag der Bombenexplosion aus New York ab, „er hat sich nicht einmal die Zeit genommen, sie zu begraben.“ [*W*, I, 275] Dem Guten Gott bestätigt dieses Verhalten, dass Jan es „verdient [...] zu leben!“ [*W*, I, 275], weil er offenbar nicht bereit war in grenzenloser Liebe aufzugehen und die Grenze zum anderen Zustand zu überschreiten. In seinen Augen verdient Jan daher auch nicht mit Jennifer gemeinsam zu den großen, tragischen Liebespaaren zu gehören, die in die Geschichte eingehen.

2.1.2 Facetten dieser Liebesbeziehung

Die Beziehung zwischen Jan und Jennifer entwickelt sich „von Anbeginn nach festen Regeln und nahezu zwangsläufig“²³, der Verlauf verfolgt ein eigenes Gesetz, zu dem auch die immer wiederkehrenden gewaltsamen Momente gehören. Jan und Jennifer versuchen ihre ekstatischen Gefühle zu erhalten. Ihre Liebe soll dauerhaft sein und strebt dadurch aus sich heraus auf das Verderben zu.²⁴

Die meiste Zeit über ist die Liebe für Jan mit selbstkritischen Gedanken verknüpft. Er nimmt sie nicht als selbstverständlich hin, sondern versucht rational zu begreifen, was in ihm vor sich geht. Die Gefühle, die ihn überwältigen, muss er erst reflektierend verarbeiten „und erst, wenn er diesen Zustand verstanden zu haben glaubt, ist er fähig, sich auch willentlich zu ihm zu bekennen.“²⁵

Mit den äußeren Stufen verändert sich auch Jans Zugang zu dieser Beziehung: aus dem anfänglichen Desinteresse wird bald die Lust auf ein Liebesabenteuer, das

²³WEIGEL: *Hinterlassenschaften*, S. 216.

²⁴siehe dazu Abschnitt 3.1

²⁵REINERT: *Unzumutbare Wahrheiten?*, S. 24f.

dem Zeitvertreib und der sexuellen Befriedigung dienen soll. Das Abenteuer soll nach der ersten Liebesnacht unkompliziert beendet sein. Erst Jennifers Reaktion auf sein Vorgehen hält ihm vor Augen, dass die Liebe, die sich von Anbeginn an entwickelt hat, für seine Partnerin nichts Unverbindliches hatte, was ihn verleitet, über eine Fortsetzung des Abenteuers nachzudenken. Es gelingt ihr im reinen, hellen Zimmer Jan „zu einer dieser Umgebung entsprechenden Reinheit des Denkens und Fühlens“²⁶ hinzuführen und damit seine Lebensauffassung der ihren näher zu bringen.

Nachdem sich die Beziehung für Jan vom Abenteuer zum Spiel gewandelt hat, muss noch mehr Zeit vergehen, bis er der Liebe einen ernsthaften Charakter zugesteht. Die kurzzeitig vollzogene Trennung trifft ihn – aus seiner Sicht – unerwartet heftig. Er wird also mit dem Empfinden von Liebe konfrontiert, die so stark ist, dass er ihr nicht widerstehen kann, was dazu führt, dass er sie nicht aufgeben möchte. Mit der Entscheidung, doch noch bei Jennifer zu bleiben und das Zimmer auf der 30. Etage zu beziehen, übernimmt Jan auch für den weiteren Beziehungsverlauf die „Entscheidungskompetenz“. Zuvor war es Jennifer, die die Initiative ergriffen hatte, als das nicht mehr notwendig ist, verfällt sie in eine Art Willenlosigkeit. Diese entsteht aus einer „Leidenschaftlichkeit des Liebens“ heraus, die eine „Opferbereitschaft bis hin zur Selbstaufgabe“ nach sich zieht²⁷. Ein Indiz dafür liefert Ingeborg Bachmann schon in dem ersten Moment, in dem für Jennifer deutlich wird, dass Jan aktiv geworden ist, dass er die Initiative übernimmt: als er sie nach der ersten kurzen Trennung auf der Straße wieder findet²⁸. Jennifer befindet sich instinktiv auf dem Weg zum „Grenzübertritt“: um ineinander aufgehen zu können, ist die Selbstaufgabe, das heißt das Nicht-Beharren auf der eigenen Identität notwendig.

Der Selbstaufgabe Jennifers entspricht auf Jans Seite, als die fünfte Stufe erreicht ist, der Wunsch seine Partnerin in- und auswendig zu kennen, um mit ihr Eins zu werden. Mit dem Aufkommen dieses Begehrens erkennt er aber auch, dass die normale Lebenszeit nicht ausreichen kann, um diese Vollkommenheit zu erreichen. Als Jan den Himmel beim Fenster hereinlassen möchte [vgl. *W*, I, S.321] gibt er zu Verstehen, dass es nur im Himmel – das heißt weit entfernt von allem Vergänglichem und Irdischen – einen Platz für die vollkommene, absolute Liebe geben kann. Das Liebespaar muss daher den „Grenzübertritt“ wagen, um seine Liebe in die angestrebte Dauerhaftigkeit zu überführen.

Jan bemerkt im Zuge der Veränderung seines Liebesverständnisses nicht nur,

²⁶Ebd., S. 27.

²⁷vgl. ebd., S. 29.

²⁸vgl. die 3. Stufe in Unterabschnitt 2.1.1

das Problem von Raum und Zeit für die Liebenden, sondern auch, dass die mit Liebe und Gefühlen verknüpfte Sprache kritisch zu beurteilen ist. Er erkennt, dass er seine Gefühlsleere auch nur durch „leere Worte“ ausdrücken konnte, durch Floskeln die ihm die Sprache zur Verfügung gestellt hat, über die er nicht weiter nachdenken musste. Er legt, als die letzte Stufe der Entwicklung erreicht ist, daher auch großen Wert darauf, zu Jennifer in einer neuen Sprache zu sprechen:

„Und in einer neuen Sprache [...] werde ich dir meine Liebe erklären und dich „meine Seele“ nennen. Das ist ein Wort, das ich noch nie gehört und jetzt gefunden habe, und es ist ohne Beleidigung für dich.“ [W, I, 321]

Dennoch scheitert das ewig andauernde gemeinsame Liebesglück von Jan und Jennifer. Nicht weil der Gute Gott Jennifer „in die Luft fliegen“ lässt, für sie ist dadurch die vollkommene, reine Liebe erreicht und Jan hätte die Möglichkeit gehabt mit ihr diesen „Liebestod“ zu sterben, sondern weil Jan von seiner Vernunft „gerettet“ wird und in die Ordnung der Welt zurückkehrt. Jan hat seinen Liebesschwur gebrochen und damit Liebesverrat begangen.²⁹

Ein Indiz für Jans „Schwäche“ lässt der Text auch im Moment der scheinbar gefundenen Übereinkunft, als endlich auch Jan in Liebe aufzugehen scheint, durchblicken: die Tatsache, dass Jan Wert darauf legt, seine Schiffskarte zurück zu geben, verrät, dass der Liebende nicht so weit von der geordneten Welt entfernt ist, wie es die Leser/-innen bzw. Hörer/-innen glauben könnten, und wie es auch Jan selbst glaubt. Ganz und gar überwältigt von der Liebe hätte eine „weltliche Höflichkeit“, wie die Zurückgabe der Schiffspassage, keine Bedeutung mehr, für ihn ist sie aber dennoch wichtig genug, um Jennifer alleine zu lassen, nur sehr kurz nachdem er gesagt hatte: „Ich kann nie mehr gehen“ [W, I, 321]

²⁹vgl. WEIGEL: *Hinterlassenschaften*, S. 214.

2.2 Der „Gute Gott“ als allegorische Instanz

Der wegen mehrfachen Mordes Angeklagte präsentiert sich in der Gerichtsverhandlung äußerst selbstbewusst. Er behandelt den Richter höchstens wie eine Person gleichen Ranges, immer wieder klingt aber auch ein belehrender, vielleicht sogar etwas überheblicher Ton mit. Neben den Regieanweisungen der ersten Szene, die den Guten Gott „herablassend“ und „ironisch“ sprechen lassen, während die Aussagen des Richters als „zögernd, schüchtern“ und „entschuldigend“ beschrieben werden³⁰, sind es auch die bestimmend vorgetragene Anweisungen des Guten Gottes, die den Eindruck erwecken, dass *er* durch das Verfahren führt und nicht der Richter. Schon zu Beginn des Hörspiels schreibt er dem Richter vor: „Fangen Sie mit dem Anfang an oder mit dem Ende! Bringen Sie ein System in die Befragung.“ [W, I, 273]

Diese Konstellation ermöglicht es dem Guten Gott, wiederholt den Richter zu befragen und auf die Probe zu stellen; die gewohnte Rollenaufteilung wird umgekehrt: nachdem der Richter die Formalitäten überspringt, denn „es wäre töricht“, den Guten Gott Fragen beantworten zu lassen, „auf die [er] die Antworten schon weiß“ [W, I, 272], insistiert der Gute Gott darauf zu klären, für wen der Richter ihn hält:

„ANGEKLAGTER: [...] Aber verzeihen Sie, daß ich auf die erste Frage zurückkomme. Sollten Sie auch wissen, wer ich bin?
RICHTER [...]: Der gute Gott von Manhattan. Manche sagen auch: der gute Gott der Eichhörnchen.“ [W, I, 273]

Dem Angeklagten scheint diese Bezeichnung neu zu sein, denn er wiederholt die Worte „abwägend“, um dann zu dem Schluss „Nicht schlecht“ [W, I, 273] zu gelangen. Angeklagt ist also ein anonym bleibender Mann, der auf Grund seiner *Funktion* als Guter Gott von Manhattan, als Urheber und Hüter der allgemeinen Ordnung vor Gericht steht – sich für seine „Taten“ am Ende der Verhandlung aber nicht verantworten muss.

Die Charakterisierung der erzählenden Titelfigur geschieht vor allem über seinen Namen. Dass für Bachmann die Wahl des Namens ein wichtiger Punkt ihrer Arbeit war, ist spätestens seit den *Frankfurter Vorlesungen*³¹ bekannt. So weckt auch der „Name“ *Guter Gott* zahlreiche Erwartungshaltungen bei den Hörer/-innen, die auf die Rezeption der Figur Einfluss nehmen.

³⁰vgl. die Regieanweisungen in W, I, S.372

³¹vgl. die Vierte Frankfurter Vorlesung *Über den Umgang mit Namen*

„Gott“ ist ein stark religiös geprägter Begriff. Für Bachmanns Guten Gott ist die Bezeichnung wohl vor allem wegen ihrer Bedeutung „Herr über Leben u[nd] Tod“³² passend. Im Hörspiel wird dieser Aspekt um die Nuance des „*Entscheiders* über Leben und Tod“ erweitert, was zur Folge hat, dass die Figur gängige Vorstellungen eines Guten Gottes aus christlicher Sicht nicht erfüllt.

Im *Großen Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten* findet man zu der Redensart „Den lieben Gott einen guten Mann sein lassen“ die Erklärung: „Wer in Freuden lebt, denkt sich Gott nicht als Rachegott, sondern als friedfertigen guten Mann, der dem fröhlichen Weltkind sein Verhalten nachsieht.“³³ Der Gute Gott des Hörspiels mag zwar nicht als Rachegott erscheinen, er verhängt aber sehr wohl Sanktionen für jene, die nicht nach seinen Regeln leben. Dass das nicht dem Bild des *Guten Gottes* entspricht, wird im *Lexikon für Theologie und Kirche* noch deutlicher. Dort werden zu den „göttlichen Wesensmerkmale[n]“ die „absolute Güte“ und auch die „grundsätzlich unbegrenzte Machtfülle“ gezählt.³⁴

Im Gegensatz dazu ist aber Ingeborg Bachmanns Guter Gott *kein* absolut zu setzender Gott. Denn bereits im Titel des Hörspiels wird seine Funktion auf den New Yorker Stadtteil Manhattan, später auch noch auf die Eichhörnchen, beschränkt. Weiters ist er nicht allgegenwärtig, was zur Folge hat, dass der Gute Gott auch nicht aus sich heraus allwissend ist. Er benötigt seine Agenten, die Eichhörnchen, um genauen Einblick in die Vorgänge zwischen den Liebenden zu erlangen. Ihre Berichte sind notwendig, um ihn über die Ereignisse auf dem Laufenden zu halten.³⁵

Eine gewagte, aber durchaus argumentierbare Interpretation lässt die Figurenkonstellation Guter Gott-Richter-Eichhörnchen zu. Alle drei Instanzen sind Vertreter derselben gesellschaftlichen Ordnung. Das erinnert an das „Proprium christlicher Gotteslehre“³⁶: die Dreieinigkeit. Bachmanns Guter Gott übernimmt in diesem „Rollenspiel“, wie es der Name nahe legt, die Funktion Gottes. Der Richter kann als offizieller Vertreter der Ordnung verstanden werden; seine Aufgabe ist es zwischen der „rechtgebenden Instanz“ und den Menschen die sich an diesem Recht orientieren sollen, zu vermitteln – eine Funktion die der testamentarischen von Jesus Christus ähnelt. Die Eichhörnchen treten als *Einflüsterer* und „unsichtbare“ Ausführer der ihnen gegebenen Aufträge auf, sie schlüpfen also in die Rolle des Heiligen Gei-

³²HÖFER, JOSEF und RAHNER, KARL (Hrsg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*. Band 4: Faith and Order bis Hannibaldis, Freiburg: Herder, 1960, S. 1070.

³³RÖHRICH, LUTZ: *Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*. Band 1, Freiburg: Herder, 1991, S. 569f.

³⁴vgl. HÖFER und RAHNER: *Lexikon für Theologie und Kirche*, S. 1070.

³⁵vgl. Abschnitt 2.1

³⁶vgl. MÜLLER, GERHARD: *Theologische Realenzyklopädie. Gesellschaft, Gesellschaft und Christentum VI - Gottesbeweise*. Band 13, Berlin, New York: de Gruyter, 1993, S. 669.

stes.

Die „altbekannten“ Strukturen, die Bachmann in ihr Hörspiel einarbeitet, wirken nur auf den ersten Blick vertraut. Die Werte, die von den Ordnungsvertretern präsentiert werden, sind den traditionellen in den meisten Fällen entgegengesetzt. Das Attribut „gut“, das dem Angeklagten zugeschrieben wird, wirkt aus Sicht des Liebespaares äußerst sarkastisch. Keineswegs erfüllt er für die beiden die „Aufgaben“, die dem christlichen Guten Gott zugeschrieben werden. Denn er ist eben kein liebevoller, sich um das Wohl der Liebenden kümmernder, fürsorglicher Gott. Vor allem ist er nicht verzeihend³⁷, sondern ahndet mit größtmöglicher Strenge Verstöße gegen die Ordnung, die er vertritt: das Überschreiten der Grenze wird mit dem Tod bestraft. Mit Hilfe dieser Maßnahmen möchte er das Fortbestehen der Gesellschaftsordnung sichern.

Diese *Funktion* ist es, die die Figur des Guten Gottes nicht nur charakterisiert, sondern auch ausmacht. Die Struktur des Textes legt bereits nahe, dass die Rezipienten nur wenig über diesen Protagonisten erfahren. Wichtig ist nämlich nicht seine Persönlichkeit, sondern eben seine Funktion. In ihm werden Recht und Ordnung der Gesellschaft, aber auch die Aufgaben eines Richters personifiziert. Höller stellt fest, dass

„die Ordnung, für welche der „gute Gott“ steht, nicht mit der bürgerlichen Gesellschaftsordnung identisch [ist], sie ist, nach seinem „Glaubensbekenntnis“, geschichtliche Ordnung schlechthin.“³⁸

Dieses Verständnis der geltenden Ordnung lässt sich bereits aus dem ersten Satz des Glaubensbekenntnisses ableiten, mit dem sich der Gute Gott eindeutig positioniert. Der Gute Gott stellt damit klar, dass er von etwas spricht, das er nicht nur momentan und für einzelne, sondern „für alle Tage“ und für jeden Menschen für gültig befindet.

„Ich glaube an eine Ordnung für alle und für alle Tage, in der gelebt wird jeden Tag.
Ich glaube an eine große Konvention und an ihre große Macht, in der alle Gefühle und Gedanken Platz haben, und ich glaube an den Tod ihrer

³⁷Man könnte meinen, dass der Gute Gott von Manhattan durchaus verzeihend ist, da Jan nach seinem „Ausrutscher“ aus der Ordnung ohne spürbare Konsequenzen sein geregeltes Leben wieder aufnehmen kann. Der Gute Gott aber spricht nach Jans Rückkehr voll Verachtung von diesem und wird ihm den Liebesverrat an Jennifer wohl nicht nachsehen.

³⁸HÖLLER: *Das Werk*, S. 120.

Widersacher. Ich glaube, daß die Liebe auf der Nachtseite der Welt ist, verderblicher als jedes Verbrechen, als alle Ketzereien. Ich glaube, daß, wo sie aufkommt, ein Wirbel entsteht wie vor dem ersten Schöpfungstag. Ich glaube, daß die Liebe unschuldig ist und zum Untergang führt; daß es nur weitergeht mit Schuld und mit dem Kommen vor alle Instanzen.

Ich glaube, daß die Liebenden gerechterweise in die Luft fliegen und immer geflogen sind.“ [W, I, 318]

Die zweite Hälfte seines „Glaubensbekenntnisses“ beschreibt die Einstellung des Guten Gottes zur Liebe. Der Gute Gott gesteht der Liebe folglich durchaus zu, „unschuldig“ zu sein, aber genau aus diesem Grund kann er ihr Treiben nicht mitansehen. In ihrer Unschuld wird sie zu radikal, zu einem „Wirbel“, der nicht aufzuhalten ist und die engen Grenzen der gesellschaftlich normierten Welt überschreiten will. Aus Sicht der Allgemeinheit lädt die Liebe dadurch Schuld auf sich.

Der Gute Gott ist darum bemüht die Ordnung zu erhalten, indem er herausragende individuelle Emotionen nicht zulässt, er vernichtet sie. Alles was Einzelne aus dem Gefüge des Allgemeinen bzw. der Allgemeinheit entfernt, gefährdet das Bestehen dieser Allgemeinheit. Um das zu verhindern, musste der Gute Gott „der einzelnen wegen, die sich absentieren, ein altmodisches Verfahren entwickeln“ [W, I, 305]. „Altmodisch“ nennt er seine Methode der „Einzelvernichtung“ im Gegensatz zur „Massenvernichtung“, für welche, nach seiner Meinung, „die meisten heutzutage“ sind. [vgl. W, I, S.305] ³⁹

Könnten Jan und Jennifer ihre Liebe verwirklichen, würde das das Leben „anarchischer Freiheit“ und „die Erlösung von gesellschaftlichen Zwängen“ für sie bedeuten. Ihre Liebe und diese Freiheit möchten sie in die Tat umsetzen. Dem Guten Gott erscheint das aber gefährlich,

„da nicht bloßes Privatglück sein Recht verlangt, sondern weil sich in der Intensität dieser Liebe eine Konsequenz androht, die ins Gesellschaftliche übertragen zum befreienden Chaos führt und damit zur Auflösung des ruhig ordentlichen Ganzen.“⁴⁰

Das „ordentliche Ganze“ ist es aber, das den Fortbestand dieser Gesellschaft gewährleistet. Als Vertreter dieser Ordnung kann der Gute Gott nicht dulden, dass zwei

³⁹Der Verweis auf Massenvernichtung kann als Anspielung auf die Verbrechen der Nationalsozialisten im Holocaust, sowie den Abwurf der Atombombe auf Hiroshima verstanden werden.

⁴⁰BECKER, JÜRGEN et al.: War das Hörspiel der fünfziger Jahre reaktionär? Eine Kontroverse am Beispiel von Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*. In: KOSCHEL, CHRISTINE und VON WEIDENBAUM, INGE (Hrsg.): *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Piper, 1989, S. 116.

Menschen bereit sind ihr Leben zu wagen (vgl. Abschnitt 3.1), um das – nur möglicherweise erreichbare – Ziel des zeitlosen Glücks anzustreben, „da es in letzter Konsequenz, zur allgemeinen Handlungsmaxime erhoben, jegliches Leben gefährden müsste.“⁴¹ Es ist für den Guten Gott daher notwendig, das private Glück einzelner Liebender zu „opfern“⁴², wobei er bis zu ihrer physischen Vernichtung geht, um die Ordnung der Gesellschaft und der Welt zu wahren.

Mit diesen Ideen folgt Bachmann Sigmund Freuds Überlegungen in *Das Unbehagen in der Kultur*: „Die Kultur muß also gegen den Einzelnen verteidigt werden, und ihre Einrichtungen, Institutionen und Gebote stellen sich in den Dienst dieser Aufgabe.“⁴³ Diese Funktion der öffentlichen Einrichtungen zur Wahrung der „Kultur“ übernimmt der Gute Gott im Hörspiel. Hinzu kommen andere zerstörende Momente der modernen Gesellschaft, die einer glücklichen Zweierbeziehung entgegenwirken.

Robert Musil beschreibt im zweiten Teil des ersten Buches des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* unter dem Titel „Seinesgleichen geschieht“ die Entindividualisierung und die Entfremdung des Menschen (auch von sich selbst). Bachmann fasst all das in einem Interview unter „diese Dinge“ zusammen und hält fest, dass der Gute Gott die „Personifizierung dieser Dinge [ist], die in den anderen großen Liebesgeschichten die Liebenden vernichten“ [GuI, 87].

Bachmanns Prosa-Projekt „Todesarten“ kann als Fortführung dieses Prinzips angesehen werden. Mit ihren Texten weist sie auf die „Verbrechen die jeden Tag geschehen“ hin, auf „Verbrechen“ in zwischenmenschlichen Beziehungen, die zur psychischen (Selbst-)Isolierung führen und häufig Tod, Zerstörung und Mord zur Folge haben. Dieser Aspekt ist von besonderer Bedeutung für die von Bachmann erzählten „Liebesgeschichten“, er wird in Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit ausführlich behandelt.

⁴¹ REINERT: *Unzumutbare Wahrheiten?*, S. 54.

⁴² Da die Liebenden getötet werden, entsteht der Eindruck, dass sie und ihre Liebe geopfert werden. Berücksichtigt man aber, dass der „andere Zustand“ erreicht werden soll, der in der Alltagswelt nicht (dauerhaft) erreicht werden kann, so fungiert der Gute Gott eher als möglicher „Vollender“ dieser außergewöhnlichen Lieben. Er lässt die Liebenden „in die Luft fliegen“, wo sie „vielleicht unter die Sternbilder versetzt worden sein“ mögen [W, I, 318], also Unendlichkeit erreicht hätten und für alle anderen als „leuchtendes Beispiel“ zu sehen wären. (vgl. dazu WEBER, HERMANN: *An der Grenze der Sprache: Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns*. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1986

⁴³ FREUD, SIGMUND: *Das Unbehagen in der Kultur*. Frankfurt/Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1972, S. 96.

Kapitel 3

Die Utopie des „Lebens in der Liebe“

Ingeborg Bachmanns Beschäftigung mit Utopie ist eng verknüpft mit den Überlegungen Robert Musils. Bei ihren Texten, die „theoretisch relevant“¹ das Thema Utopie behandeln, handelt es sich beinahe ausschließlich um Arbeiten, die sich mit Musil und seinem Werk auseinandersetzen. Das sind vor allem die Essays zu *Der Mann ohne Eigenschaften* und die fünfte *Frankfurter Vorlesung: Literatur als Utopie*, für deren Inhalt einige Musil-Zitate von Bedeutung sind.²

Schon der Titel dieser Vorlesung, *Literatur als Utopie*, ist ein Musil-Zitat, es entstammt einer Tagebucheintragung des Schriftstellers.³ Das „Leben in der Liebe“ ist einer von drei Bereichen⁴ in Musils Utopiekonzept, neben den Utopien des „anderen Zustands“ und der „induktiven Gesinnung oder des gegebenen sozialen Zustands“. Musil bezeichnet die Utopie der „induktiven Gesinnung“ als die „ärgste“ unter diesen dreien und hält fest, dass sie „literarisch [...] der einzunehmende Standpunkt“ wäre, „der die beiden anderen Utopien rechtfertigt.“⁵ Bachmann bezieht sich in der Vorlesung *Literatur als Utopie* auf diese „Experimente“.

Bachmann bekräftigt in ihrem Werk Musils Auffassung, dass die Utopien des „anderen Zustands“ und des „Lebens in der Liebe“ in der „gesellschaftlichen Praxis“⁶ eine nicht verwirklichtbare „Möglichkeit einer vorübergehenden Abweichung von der gewohnten Ordnung des Erlebens“ [W, IV, 99f] darstellen, weshalb sich am

¹ALBRECHT, MONIKA und GÖTTSCHE, DIRK (Hrsg.): *Bachmann Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2002, S. 220.

²vgl. das Kapitel „Bachmanns Utopiebegriff“ in ebd.

³vgl. ALBRECHT, MONIKA und GÖTTSCHE, DIRK: in: INEGBORG BACHMANN: *Kritische Schriften*. München: Piper, 2005, S. 738, Sachkommentar.

⁴vgl. MUSIL, ROBERT: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg: Rowohlt, 1978, S. 1885, in Folge MoE.

⁵vgl. das Studienblatt „Moral und Krieg“ ebd., S. 1885.

⁶vgl. BARTSCH: *Ingeborg Bachmann*, S. 26.

Ende die „Utopie der induktiven Gesinnung“ gegen die anderen beiden Utopien behaupten kann.⁷

Das „Leben in der Liebe“ wäre die „Verlängerung“ des „anderen Zustands“, also seine Verwirklichung im Alltag. Dass dieses Dauerhaftmachen nicht möglich ist, zeigen sowohl Musil, als auch Bachmann, Gründe dafür werden im Abschnitt 3.2 dargelegt.

3.1 Ekstatische Liebe und der „andere Zustand“

Der aus dem griechischen stammende Ausdruck *Ekstase* wird definiert als

„Bewusstseinszustand der Entrückung oder Verzückung, der als Heraustreten des Ich aus seinen Grenzen erfahren wird. – In der Psychologie gilt die Ekstase als stark emotional bestimmter Zustand der Entrückung von der Wirklichkeit.“⁸

Diese „moderne“ Definition unterscheidet sich in den wesentlichen Merkmalen nicht von der Theorie Plotins. Der Philosoph beschrieb im 3. Jahrhundert nach Christus die „ekstatische Liebe“ als das „Einswerden mit dem Einen“, wobei das *Eine* eine gottähnliche, übergeordnete Kraft ist. Ihm zu Folge ist es der menschlichen Seele – durch das Abschütteln alles Irdischen – möglich, sich mit dem *Einen* zu vereinigen. Dies wird als seltene, mystische Erfahrung geschildert. Dass dieses Erlebnis „unsagbar“ ist, begründet Plotin mit der „Aufhebung der Trennung von Subjekt und Objekt in der Vereinigung.“⁹ Plotin, der als Begründer des Neoplatonismus gilt, verbindet die Ekstase einerseits mit den Vorstellungen des „Seelenflugs“¹⁰, beschreibt sie andererseits aber auch als „Rückzug in sich selbst“¹¹.

Bachmanns Konzept der Liebe als der „andere Zustand“, einer bestimmten Form der Ekstase, gehört zu den utopischen Motiven ihres Schreibens. „Utopisch“ deshalb, weil in ihren Texten zwar das eine oder andere Mal „ekstatisch geliebt“ wird, diese Liebe aber nicht in einen anhaltenden, dauerhaften Zustand überführt

⁷vgl. BARTSCH: *Ingeborg Bachmann*, S. 26.

⁸Meyers Lexikon online; <http://lexikon.meyers.de/meyers/Ekstase>, Juli 2008

⁹AUGNER, CHRISTIANE: *Gedichte der Ekstase in der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*. Gunter Narr Verlag, 2001, S. 21.

¹⁰Nach Platons Theorie durfte die Seele vor ihrem „Abstieg“ zur Erde während des *Seelenflugs* alle Ideen der Welt schauen. Die Seele kennt daher das „Wahre“, das *Seiende*, scheitert häufig aber an der Rückbesinnung auf dieses.

¹¹vgl. ebd.

werden kann. Die Schriftstellerin folgt nicht nur in der Idee, sondern auch in der Begrifflichkeit Robert Musil. 1954 entstand Bachmanns Radioessay *Der Mann ohne Eigenschaften*, in dem ihre intensive Beschäftigung mit dem Roman deutlich wird. Sie weist besonders auf Musils Konzeption der Liebe als „Ausnahmestand, als Verlangen nach einem anderen Zustand und Verneinung der herrschenden Ordnung“¹² hin.

In Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* erleben die Geschwister Ulrich¹³ und Agathe auf ihrer *Reise ins Paradies*¹⁴ Momente der uneingeschränkten Liebe, die für die beiden in Form ekstatischer Verschmelzung erlebbar werden. Ihre Reise soll eigentlich dem Zweck dienen, ihre absolute Liebe in einen andauernden Zustand zu überführen, also ein „Leben in der Liebe“ zu verwirklichen. Dieses „Experiment“ scheitert aber; kurzfristig gelingt es den beiden Geschwistern dennoch, die Ekstase zu erreichen.

Der in der *Reise ins Paradies* erlebte „andere Zustand“ relativiert Ulrichs und Agathes (Körper-)Grenzen, sie fühlen sich Eins: nicht nur mit dem jeweils anderen, sondern auch mit der Welt. Eine Erfahrung, die der *unio mystica* Plotins ähnelt, wenn auch das „Ziel“ der Verschmelzung weniger das *Eine* ist, als mehr das Gefühl der Aufweichung der eigenen, körperlichen Grenzen. Es geht um ein Subjekt-Objekt-Verhältnis in dem „die Grenze zwischen Ich und Nicht-Ich weniger scharf ist als sonst“¹⁵. Im „anderen Zustand“ erscheint die „Beziehung Ich-Welt“¹⁶ umgekehrt: „Während sich sonst das Ich der Welt bemächtigt, strömt diese in dem anderen Zustand in das Ich ein oder vermengt sich mit ihm [...]“¹⁷ Weil das Erlebnis des „anderen Zustands“ auf der „Aufhebung der Gemeinschaft durch die Ver-einigung (und damit Aufhebung der Pluralität) in der (auch körperlichen) Liebe beruht, ist das „Paradies“ vergänglich.“¹⁸

Jennifer, die weibliche Hauptfigur des *Guten Gottes von Manhattan*, ist auf der Suche nach Einheit, nach „Ganzheit“. Dass ihre individuelle Identität dadurch gefährdet ist, hält sie nicht auf. Und so sind auch ihre Hingabe und Selbstaufgabe kein Zeichen von schwachem Selbstbewusstsein oder einem die Frau unterordnenden Rollenverständnis, vielmehr veranschaulichen sie Jennifers – von Beginn an – maß-

¹²WEIGEL: *Hinterlassenschaften*, S. 203.

¹³in dieser Entwicklungsstufe lautet sein Name eigentlich noch *Anders*; der Übersichtlichkeit wegen halte ich mich in allen Textstufen an den „Hauptnamen“ *Ulrich*.

¹⁴MUSIL: *MoE*, S. 1651-1675.

¹⁵MUSIL, ROBERT: *Gesammelte Werke. In neun Bänden*. Band 8, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978, S. 1393.

¹⁶vgl. RÖSSNER, MICHAEL: *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1988.

¹⁷MUSIL: *GW*, S. 1393.

¹⁸RÖSSNER: *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*, S. 93.

lose Liebe, die es ihr nicht nur erleichtert, ihrem Gefühl folgend, gesellschaftliche Normen zu brechen (sie ist es, die Jan anspricht; sie verbringt die erste Nacht mit ihm, obwohl sie weiß, dass das nicht „anständig“ ist; sie drängt Jan, sie auf der Straße zu küssen, weil die Regeln für sie nicht mehr wichtig sind, die er zu bedenken gibt), sondern ihr auch eingibt, dass sie sich selbst finden und vollenden kann, indem sie „sich hingibt und im geliebten Du aufgeht.“¹⁹

Damit folgt ihr Streben prinzipiell den Theorien der zweiten Hälfte, wie etwa Platons Aristophanes-Mythos, nach dem die einstigen Kugelwesen zur Bestrafung in zwei Hälften geteilt wurden, um fortan auf der Suche nach dem sie jeweils ergänzenden Teil zu sein. Bei Bachmann, wie auch bei Musil, trifft man häufig auf Überlegungen zur Thematik der zwei Teile eines Ganzen, auch die Doppelgänger-Motivik in *Malina* lässt sich in diesen Motivkomplex einordnen. In Musils Konzeption sind Ulrich und Agathe im *Mann ohne Eigenschaften* Geschwister (mit fünf Jahren Altersunterschied²⁰), die sich dennoch in ihrer Einheit als „Zwillingsgeschwister“ fühlen. Ulrich und Agathe „beschließen“ Zwillinge zu sein:

„Wir erklären uns also als Zwillinge! [...] Symmetrische Geschöpfe der Naturlaune, werden wir fortan, gleich alt, gleich groß, gleichen Haares, in gleich gestreiften Kleidern und mit der gleichen Schleife unter dem Kinn durch die Gasse der Menschen wandeln [...].“²¹

Sie fühlen sich einander so verbunden, dass ihr Erleben noch über das Zusammengehörigkeitsgefühl von Zwillingen hinaus geht. Die Geschwister werden von Musil ansatzweise auch als Doppelgänger dargestellt. Dieser Gedanke drängt sich nicht nur auf, als sich die beiden zum ersten Mal seit vielen Jahren wieder sehen und sie sich ähnelnde, der Situation nicht entsprechende, pierrot-artige Pyjamas tragen²², sie schließen diese Idee auch in ihre eigenen Überlegungen ein und stellen sich somit in die Reihe einer langen Tradition²³ von zwei Teilen eines Ganzen und von Doppelgänger-motiven.

„So wie an den Mythos vom Menschen der geteilt worden ist, könnten wir auch an Pygmalion, an den Hermaphroditen oder an Isis und

¹⁹ REINERT: *Unzumutbare Wahrheiten?*, S. 39.

²⁰ vgl. MUSIL: *MoE*, S. 673.

²¹ Ebd., S. 904.

²² Ebd., S. 676.

²³ Schon seit der griechischen Antike gibt es solche Überlegungen, wie etwa Platons Aristophanes-Mythos, die die heutigen Menschen als zwei Teile eines ehemals Ganzen sehen. Auch die Doppelgänger-motivik ist keine Erfindung Musils; zurückgehend auf den römischen Komödiendichter Plautus wurde der Begriff *Doppelgänger* von Jean Paul geprägt und kann etwa in E. T. A. Hoffmanns Werk als „Problemkonstante“ angesehen werden.

Osiris denken: es bleibt doch immer in verschiedener Weise das gleiche. Dieses Verlangen nach einem *Doppelgänger im anderen Geschlecht* ist uralte.“²⁴ [Hervorhebung von mir; UE]

Ulrich, der sich an dieser Stelle auf die verschiedenen „Vorfahren“ beruft, spricht im Weiteren von der „Zaubergestalt“ nach der man sich sehnt, etwas, „das uns völlig gleichen, aber doch ein anderes als wir sein soll.“²⁵ Im *Mann ohne Eigenschaften*, wie auch in *Der gute Gott von Manhattan*, ist diese „Zaubergestalt“ weniger ein übernatürliches, androgynes Wesen²⁶, sondern mehr ein geistig-körperlicher Zustand in dem sich das „Fluidum der Liebe [...] unabhängig von den Beschränkungen der Körperwelt, in zwei gleichverschiedenen Gestalten begegnet.“²⁷ Diese „Gleichverschiedenheit“ lässt sich einfach auf das Geschwisterpaar übertragen: sie haben äußerliche Ähnlichkeiten und verfolgen ein gemeinsames Streben nach einer anderen Ordnung, sind aber nicht nur auf Grund ihres Geschlechts, sondern auch wegen ihrer unterschiedlichen Geisteshaltungen sehr verschieden.

Bachmanns Radioessays über Musils Roman bezeugen ihre Beschäftigung mit der „Geschwister-Problematik“ lange vor der Arbeit am *Todesarten*-Projekt. Die Autorin zitiert darin Musils früher entstandenes Gedicht *Isis und Osiris*, das als wichtiger Schlüssel zum Verständnis des Romans angesehen wird. Das begründet sich vermutlich auch in der Tatsache, dass Musil selbst darauf hingewiesen hat, dass „sein Gedicht *Isis und Osiris*, [...] in nucleo den Roman enthalten“²⁸ würde. Aus dieser Beschäftigung heraus, entwickelt Bachmann, die für die Erzählposition für ihren Roman-Zyklus zuerst mit einem Geschwisterpaar „experimentierte“ (Martin und Franza Ranner)²⁹, auch die Ich-Malina-Konstellation in *Malina*, in der das Doppelgänger-Motiv nicht nur relativ deutlich wird, es ist auch ein Schlüsselement des komplexen Beziehungsdreiecks und essentiell für die Erzählinstanz, die nicht verstummen darf, wenn die Ich-Erzählerin in der Wand verschwindet.

²⁴Ebd., S. 905.

²⁵Ebd.

²⁶Pufler weist in seiner Arbeit darauf hin, dass Bachmann „androgynes Sein mit dem 'anderen Zustand' gleichsetzt und zu diesem Zweck das mythische Bild des Absoluten, welches immer im Androgyn impliziert ist, evoziert.“ PUFLE, KARL: *Androgynität im Werk Ingeborg Bachmanns*. Diplomarbeit, Universität Wien, 1990, S. 6

²⁷MUSIL: *MoE*, S. 905.

²⁸MITTERER, NICOLA: *Liebe ohne Gegenspieler - Androgyne Motive und moderne Geschlechteridentitäten in Robert Musils Romanfragment „Der Mann ohne Eigenschaften“*. Graz: Grazer Universitätsverlag - Leykam, 2007, S. 29.

²⁹vgl. etwa GRIMKOWSKI, SABINE: *Das zerstörte Ich: Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ und „Malina“*. Band 76, Königshausen & Neumann, 1992 und GUTJAHR, ORTRUD: *Fragmente unwiderstehlicher Liebe - Zur Dialogstruktur literarischer Subjektentgrenzung in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“*. Band 27, Königshausen & Neumann, 1988, S. 208-212

Für die Liebeskonzeption ist außerdem Bachmanns Rezeption Heideggers und Wittgensteins von Bedeutung. Sprache, und damit die (Un-)Möglichkeit Gefühle auszudrücken, aber auch Sprachlosigkeit, sind ein häufiges, manchmal auch explizites Thema zwischen den Liebenden.³⁰ „Über das mystische Erlebnis des ‘anderen Zustands’ kann nicht [...] in wissenschaftlich logischer Sprache sinnvoll gesprochen werden,“³¹ denn er führt nicht nur an die Grenzen der Liebe, sondern auch an die Grenzen der Sprache. So wird im Gespräch der Liebenden „die Sprache an ihre obere Grenze geführt, wo sie in Stammeln und Sprachlosigkeit übergeht, weil für das Äußerste die Worte fehlen [...].“³²

„Sag es niemand“ flüstern die Eichhörnchen des Hörspiels *Der gute Gott von Manhattan*, und schreiben diese Nachricht auch auf die Botschaften für Jennifer und Jan. Die Formulierung stellt ein „Schweigegebot“ dar, das Wittgensteins Aufforderung „Worüber man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“ ausdrückt. Die Erfahrung von Gefühlen wie Liebe, insbesondere der ekstatischen, gehören jedenfalls zu den Dingen über die nicht gesprochen werden kann, denn die ekstatische Liebe führt die Liebenden aus der Welt heraus. Da aber „die Grenze des Sagbaren [...] mit der Grenze der Welt zusammenfällt“ [W, IV, 110] kann über diesen „anderen Zustand“ nur geschwiegen werden.

Der Verweis der Eichhörnchen auf Heimlichkeit verstärkt außerdem Jans und Jennifers Eindruck, ihre Begegnung und Beziehung sei etwas Besonderes, etwas das von Außen gefährdet werden könnte, und daher vermehrten Schutzes bedarf. Bachmann „borgt“ sich die Wendung aus Goethes Gedicht *Selige Sehnsucht* aus dem *West-östlichen Divan*, das auch motivische Ähnlichkeiten mit dem Hörspiel aufweist.

Selige Sehnsucht³³

Sagt es niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge, gleich verhöhnet,
Das Lebend'ge will ich preisen
Das nach Flammentod sich sehnet.

In der Liebesnächte Kühlung,

³⁰vgl. dazu auch Jans Überlegungen zum Thema Sprache in *Der gute Gott von Manhattan* und im Unterabschnitt 2.1.2 dieser Arbeit.

³¹BARTSCH: *Ingeborg Bachmann*, S. 26.

³²SEIM, JÜRGEN: Ingeborg Bachmann - Der gute Gott von Manhattan. In: KOSCHEL, CHRISTINE und VON WEIDENBAUM, INGE (Hrsg.): *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Piper, 1989, S. 399.

³³GOETHE, JOHANN WOLFGANG; TRUNZ, ERICH (Hrsg.): *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Band 2, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1982, S. 18f.

Die dich zeugte, wo du zeugtest,
Überfällt dich fremde Föhlung
Wenn die stille Kerze leuchtet.

Nicht mehr bleibest du umfängen
In der Finsternis Beschattung,
Und dich reißet neu Verlangen
auf zu höherer Begattung.

Keine Ferne macht dich schwierig,
Kommst geflogen und gebannt,
Und zuletzt, des Lichts begierig,
Bist du Schmetterling verbrannt.

Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

Wie *Der Gute Gott von Manhattan* handelt auch dieses Gedicht von einer besonderen Liebe. Neben der bereits erwähnten „Entlehnung“ *Sag es niemand* erscheint mir vor allem der achtzehnte Vers „Stirb und werde“ im Zusammenhang mit Bachmanns Hörspiel bemerkenswert. Es lässt sich daraus auch bei Goethe die Ansicht ablesen, dass die Liebe, die zur Selbstauflösung führt, gleichermaßen in den Tod führen muss. Gleichzeitig wird aber „versprochen“, nach dem (Flammen)Tod ein neues, helles, glänzendes Sein zu beginnen. Ein Versprechen, das deutlich weiter führt als Bachmanns wage Hoffnung, dass, einmal aufgestiegen in die höheren Sphären, ein „Leben in der Liebe“ möglich sein wird.

Bachmann entwirft in *Der gute Gott von Manhattan* eine Form von Liebe, auf die nicht problemlos der von Musil gebrauchte Begriff „Ausnahmestand“ angewendet werden kann. Die beschriebene Liebe folgt zu stark einer „inneren Ordnung“, außerdem wird der Alltag, in dem der Gute Gott waltet, sehr radikal, selbst einem Ausnahmestand gleich, gezeichnet. Dies erklärt, warum die Autorin in ihrer Rede zur Verleihung des Hörspielpreises nicht der Musil'schen Begrifflichkeit folgt, sondern die von ihr beschriebene Situation als „Grenzfall Liebe“ bezeichnet:

„Nun steckt aber in jedem Fall, auch im alltäglichsten von Liebe, der Grenzfall [...]. Denn bei allem, was wir tun, denken und fühlen, möchten wir manchmal bis zum Äußersten gehen. Der Wunsch wird in uns wach, die Grenzen zu überschreiten, die uns gesetzt sind. [...] 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.“ [W, IV, 276]

Es ist dieses „Streben nach dem Äußersten“, das in *Der gute Gott von Manhattan* vor allem Jennifers Verhalten erklärt. Sie lässt sich auf die Liebe ein und tritt damit aus der Gesellschaftsordnung aus. Äußerlich wird die immer weitere emotionale Entfernung von der Norm durch den Wechsel der Hotelzimmer verdeutlicht. Die beiden Liebenden steigen in immer höhere Etagen, „Sphären“ auf, und entfernen sich somit von den übrigen Menschen, die „am Boden geblieben“ sind, immer weiter.

Als „auf dem Boden geblieben“ kann auch Musils *Mann ohne Eigenschaften* bezeichnet werden. Ulrich stellt, laut Rössner, die „Verkörperung intellektueller Redlichkeit“ dar. Seine Vernunft scheitert „nicht an einer absurden Umwelt“, sondern vollzieht „die Selbstaufhebung aus freien Stücken“³⁴. Ulrich sieht in seinen Bemühungen um den „anderen Zustand“ vor allem ein Experiment. Er sucht nach einer Möglichkeit die tatsächliche, die „Seinesgleichen-geschieht“-Wirklichkeit zu verlassen. Auch Agathe möchte das „andere Leben in Liebe“ erreichen, ihr geht es aber weniger um das Experiment, als darum, der gesellschaftlich normierten Ordnung, samt deren Erwartungen zu entkommen.

Agathe ist weniger vernünftig als ihr Bruder. Während er dazu neigt Möglichkeiten mit all ihren Konsequenzen zu überlegen und auf die Allgemeinheit umzulegen, will Agathe die Möglichkeiten in Taten umwandeln, ohne zuvor die Folgen zu bedenken. Für sie ist es von Bedeutung, Möglichkeiten, das heißt Auswege, für sich selbst zu schaffen, sie sucht nicht nach Veränderungschancen für die Gesamtheit.³⁵ Während Ulrich also im Sinne der „induktiven Gesinnung“ nach allgemeingültigen Moralvorstellungen und Regeln sucht, ist für Agathe das Finden neuer Regeln weniger bedeutsam, als das simple „Überbordwerfen“ der alten.

3.2 Die korrumpierte Liebe

Die Liebe als „reine Größe“ hat in der Bachmann'schen Figurenwelt kaum eine Chance zu bestehen. Korrumpiert und „verunreinigt“ wird sie aus mehreren Gründen. Einer davon ist die Unbeständigkeit des „anderen Zustands“, die sich vor allem auf das „Leben in der Liebe“ negativ auswirkt.

³⁴vgl. RÖSSNER: *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*, S. 75.

³⁵vgl. MITTERER: *Liebe ohne Gegenspieler*, S. 169.

„Die Weltabkehr hat keinen Zweck. Das geht schon daraus hervor, daß sie sich stets Gott zum Ziel setzte, etwas Irreales und Unerreichbares.“ [W, IV, 101]

zitiert Bachmann in ihrem Radioessay *Der Mann ohne Eigenschaften* den Autor des Romans, Robert Musil, um die Problematik dieses Experiments zu erklären. Der „andere Zustand“ scheitert allerdings nicht nur an seinem Streben nach etwas nicht Existentem: Ulrich und Agathe müssen bald feststellen, dass es ihnen nicht gelingt ihre ekstatische Liebe dauerhaft zu leben. Da sich auch die Ekstase durch die Wiederholung „abnützt“ und als (nicht lebbarer) „Grundzustand“ übrig bleibt, fehlt ihnen ein „kontrastiver Normalzustand“³⁶, der als Gegengewicht fungiert. Musil legt Ulrich dazu folgende Worte in den Mund:

„Wir sind einem Impuls gegen die Ordnung gefolgt [...] Eine Liebe kann aus Trotz erwachsen, aber sie kann nicht aus Trotz bestehn. Sondern, sie kann nur eingefügt in eine Gesellschaft bestehn. Sie ist kein Lebensinhalt. Sondern eine Verneinung, eine Ausnahme von den Lebensinhalten. Aber eine Ausnahme braucht etwas, wovon sie Ausnahme ist. Von einer Negation allein kann man nicht leben.“³⁷

Und so resümiert auch Bachmann im Radioessay, dass die „Liebe als Verneinung, als Ausnahmezustand“ nicht „dauern kann“ und fügt hinzu: „Das Außersichsein, die Ekstase währen [...] nur eine Stunde.“ [W, IV, 102] Im Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* wird dieses Prinzip in der Rolle von Jan weitergeführt. Seine Ekstase hält nur äußerst kurz an, um ihn dann wieder in die Ordnung zurück kehren zu lassen. Jennifer allerdings lässt Bachmann einen Schritt weiter gehen. Sie schafft es zwar in der Liebe zu bleiben, ein *Leben* darin ist allerdings nicht möglich.

Denn Jennifers ekstatische Art zu Lieben trägt bereits die Notwendigkeit ihres Unterganges in sich. Im Gespräch zwischen ihr und dem Guten Gott wird deutlich, dass sie bereits in Liebe aufgegangen ist. Sie ist in einem Zustand, in dem ihr Sein sich auf die Tatsache reduziert, dass sie liebt [vgl. W, I, S. 321f]. Damit hat Jennifer aber die „Grenze“ überschritten, sie kann nicht mehr in die an Normen orientierte Gesellschaft zurück kehren. Der Gute Gott „hilft“ ihr daher, ihre Liebe zu vollenden, denn „die hier lieben, müssen umkommen, weil sie sonst nie gewesen sind. Sie müssen zu Tode gehetzt werden – oder sie leben nicht.“ [W, I, 322] Diese Auffassung von der ekstatischen Liebe drückt Bachmann in einem Interview 1971³⁸ explizit aus:

³⁶ vgl. RÖSSNER: *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*, S. S.93.

³⁷ MUSIL: *MoE*, S. 1673.

³⁸ Interview mit Veit Mölter vom 23. März 1971, in *Gespräche und Interviews*, S. 73-80

„Liebe führt in die tiefste Einsamkeit. Wenn sie ein ekstatischer Zustand ist, dann ist man in keinem Zustand mehr, in dem man sich durch die Welt bewegen kann. Man sieht die Welt nicht mehr mit den Augen der anderen. [...] Sie [die Liebe, Anm.] will Ewigkeit, führt aber daher immer zum Untergang. [...] Sie drückt sich nicht durch ein Geschehen aus, sondern durch Intensität, durch Fanatismus. Diese Art von Liebe kann nicht in der Zeit bestehen.“ [GuI, 74]

Zwar spricht Ingeborg Bachmann in dem Interview über die Liebe der Ich-Erzählerin in ihrem Roman *Malina*, diese „Grundeinstellung“ zur ekstatischen Liebe entspricht aber den Ideen, die sie über ein Jahrzehnt zuvor in *Der gute Gott von Manhattan* niedergeschrieben hatte, wie sie, auf das Hörspiel angesprochen³⁹, wiederholt und bestätigt. Nach wie vor spricht sie von einem „Grenzfall“ und nicht von einer *Ausnahme*.

„Dieses Stück bezieht sich doch auf einen Grenzfall von Liebe, auf einen dieser seltenen ekstatischen Fälle, für die es tatsächlich keinen Platz in der Welt gibt und nie gegeben hat.“ [GuI, 86]

Um ihre Aussage zu bestärken verweist sie im Interview, wie schon im Hörspiel, auf „ein paar der großen, alten Liebespaare“. Sie erläutert, dass die Gründe für die Untergänge dieser Liebesgeschichten zwar völlig unterschiedlich sind, dass es die „äußerlichen Umstände“ sind, die dazu führen, und macht aber gleichzeitig deutlich, dass der Untergang des Liebespaares unbedingt eintreten muss, denn

„[...] jeder hält es doch, ohne zu wissen, für ausgeschlossen, daß Romeo und Julia jemals verheiratet sein könnten oder daß Tristan und Isolde sich irgendwo etablieren – auf einer Insel oder sonstwo – und dort weiterleben.“ [GuI, 86]

Es gehört zu den Merkmalen der ekstatischen Liebe, dass sie, weil sie absolut gesetzt wird, den Liebenden nicht erlaubt diesen Zustand auf dieser Erde, in dieser Gesellschaftsordnung zu leben. Auch in Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* ist die Dauerhaftigkeit des „anderen Zustands“, das so genannte „Leben in der Liebe“, nicht verwirklicht und daher Teil der Utopie. Im Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* zeigt Bachmann deutlich diesen Prozess auf: es ist nicht möglich, dass sich die Liebenden im ekstatischen Zustand – und damit dieser an sich – in die Ordnung der Welt integrieren, deshalb werden sie selbst, aber auch ihre Liebe, von der Welt zerstört. [vgl. GuI, S. 86f]

³⁹Interview mit Ekkehart Rudolph vom 23. März 1971, in *Gespräche und Interviews*

Diese „Radikalität“ zeigt eine Weiterentwicklung von Musils „anderem Zustand“. Während es bei ihm nur der Zustand ist, der nicht bestehen kann, sind in Bachmanns Werk auch die an der Erfahrung Teilhabenden nicht mehr in der Lage weiterhin innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung zu existieren.

Das widerfährt auch Jennifer: nachdem sie in Liebe aufgegangen ist, bleibt ihr nur noch der Tod – mit oder ohne Jan – da sie die Grenze überschritten hat und die Ekstase nicht mehr umgekehrt werden kann. Denn, wenn auch ohne Jan, hat bei Jennifer der Prozess des „Ineinander-Verschmelzens“, des „in Liebe-Aufgehens“ bereits eingesetzt, der sich auf ihre individuelle Identität vernichtend auswirkt. Jennifers Tod wird „notwendig“, weil nur „dort“ zumindest die Möglichkeit besteht, den Zustand in die Dauerhaftigkeit zu überführen.⁴⁰

Auf eine weitere Schwierigkeit des „anderen Zustand“ deutet Bachmann in ihrem Radioessay *Der Mann ohne Eigenschaften* hin:

„Zwar hat der ‘andere Zustand’ aus der Gesellschaft in die absolute Freiheit geführt, doch Ulrich weiß nun, daß die Utopie dieses anderen Lebens für die Praxis des Lebens keine Vorschriften gibt. Für ein Leben in der Gesellschaft muß diese Utopie durch die Utopie des gegebenen sozialen Zustands ersetzt werden.“ [W, IV, 102]⁴¹

Diesen Ansatz hat Bachmann für ihr Hörspiel weiterentwickelt und ergänzt: der „gegebene soziale Zustand“ wird zur dominierenden Größe, gegen die die Utopie des „anderen Zustands“ zu kämpfen hat. Im Gegensatz zu den nicht gegebenen Vorschriften in der ekstatischen Liebe stehen die stark reglementierten Vorstellungen der „Gesellschaft“, die für individuelle Interpretationen von Lebensweisen nicht offen sind. Ganz deutlich sind die Stimmen der Ordnung zu hören, die ihre Regeln⁴² immer und immer wieder ermahnen „vor sich her sagen“:

„STIMMEN *ohne Timbre, ohne Betonung, klar und gleichmäßig:*
 GEHEN BEI GRÜNEM LICHT WEITERGEHEN
 DENK DARAN SOLANGE ES ZEIT IST
 DU KANNST ES NICHT MIT DIR NEHMEN
 WEITERGEHEN SCHNELLER SCHLAFEN [...]
 BEI GRÜNEM LICHT DENK DARAN
 VORSICHT VOR DER ROTEN UND BRAUNEN

⁴⁰vgl. BERGSTEN, GUNILLA: Liebe als Grenzübertritt: Eine Studie über Ingeborg Bachmanns Hörspiel „Der gute Gott von Manhattan“. In: JONAS, KLAUS W. (Hrsg.): *Deutsche Weltliteratur. Von Goethe bis Ingeborg Bachmann*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972, S. 283.

⁴¹vgl. MUSIL: *MoE*, S. 1905.

⁴²Neben den Regeln sind auch eindeutig an Reklame erinnernde Sätze zu hören.

DER SCHWARZEN UND DER GELBEN GEFAHR
 WAS SOLLEN UNSERE MÖRDER DENKEN
 DU KANNST ES NICHT HALT!
 BEI ROTEM LICHT STEHENBLEIBEN!“ [W, I, 376]

Diese immer wieder kehrenden Stimmen repräsentieren in *Der gute Gott von Manhattan* eine „Kraft, die von Außen [!] kommt und [...] Ausdruck der gesellschaftlichen Konventionen ist,“ die „das Scheitern der Gefühle, insbesondere einer ekstatischen Liebe“ verursacht.⁴³

Wie im Abschnitt 2.2 bereits dargestellt wurde, ist die Liebe für Bachmann keine isolierte, nur die Liebenden betreffende private Sache. Sie wird begrenzt durch Raum und Zeit und die Forderungen der Gesellschaft – sie muss auf „Gemeinschaft und Fortpflanzung des Lebens“⁴⁴ ausgerichtet sein, damit deren Existenz gesichert ist. Alles, was in der „verwalteten und geordneten“ Welt existiert, muss sich auch verwalten und einordnen lassen. Eine Liebe, die zur Selbstaufgabe führt, entspricht diesen Anforderungen nicht.⁴⁵ Da sich die Liebe dem Alltag also nicht dauerhaft entziehen kann, ist sie ständig „gefährdet“:

„In *Malina* sagt es die Autorin so: 'So empfindlich sind Anfang und Entstehen dieser stärksten Macht in der Welt, weil die Welt eben krank ist und sie, die gesunde Macht, nicht aufkommen lassen will.' Im Hörspiel wird das Entstehen der 'gesunden Macht' noch durch einen Gewaltakt verhindert. Im Roman *Malina* ist die Lösung diffiziler geworden: Die Liebe wird aufgelöst: sie wird zu Ende gelebt in Kriegs- und Friedensspielen.“⁴⁶

Robert Musils Utopie des „anderen Zustands“ muss in seiner Konzeption nicht zwangsläufig zu ekstatischer Liebe führen. Er sieht darin auch das Potential für eine andere Art, bei der der „andere Zustand“ „vermischt mit dem Bösen“ [W, IV, 101] zum Krieg wird. Und so führt das gescheiterte Experiment des „Lebens in der Liebe“ zum Krieg, wie „alle Linien, die Musil nachgezogen hat, zum Krieg führen.“ [W, IV, 101]

⁴³vgl. CYBENKO, LARISSA: Die Tragik der gescheiterten Liebe. Das Schreiben als Berührung mit ihren dämonischen Gründen. Ein Ineinanderlesen der Texte von Stefan Zweig und Ingeborg Bachmann. In: BIRK, MATJAZ (Hrsg.): *Stefan Zweig und das Dämonische. Beiträge des internationalen Symposiums, Universität Maribor 2006*. Königshausen & Neumann, 2008, S. 201.

⁴⁴BERGSTEN: Liebe als Grenzübertritt: Eine Studie über Ingeborg Bachmanns Hörspiel „Der gute Gott von Manhattan“, S. 281.

⁴⁵vgl. MECHTEL, ANGELIKA: Vor fünfzig Jahren oder in fünfzig Jahren. In: KOSCHEL, CHRISTINE und VON WEIDENBAUM, INGE (Hrsg.): *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Piper, 1989.

⁴⁶Ebd., S. 185.

„Ulrich-Agathe ist eigentlich ein Versuch des Anarchismus in der Liebe. Der selbst da negativ endet. Das ist die tiefe Beziehung der Liebesgeschichte zum Krieg!“ [W, IV, 101]

Nicht nur im *Mann ohne Eigenschaften* sieht Bachmann den Krieg als „umfassendes Problem“ [W, IV, 101], sondern auch in Marcel Prousts Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*.⁴⁷ Das zu diesem Werk erarbeitete Radioessay *Die Welt Marcel Prousts – Einblicke in ein Pandämonium*⁴⁸, entstand ungefähr zur selben Zeit wie das Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*.

Bachmanns „Grenzfall Liebe“ kann als Produkt der Einflüsse dieser beiden Schriftsteller erachtet werden. Einerseits findet sich darin der auf Musil zurückgehende, bereits erläuterte „andere Zustand“, andererseits das von Proust herrührende „grausame Gesetz der Liebe“:⁴⁹

„Alle Liebe ist glücklos, und unter ihrem grausamen Gesetz geraten die Liebenden in ein Räderwerk von Angst, Eifersucht und Lüge und einem Schmerz, den Tod und die Abwesenheit noch nicht zu heilen vermögen [W, IV, 163],

fasst Bachmann ihre Lesart des Proust'schen Romanwerks für den Radioessay zusammen.

Im Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* ist Prousts Einfluss überwiegend dann zu bemerken, wenn die „Selbstunterwerfung Jennifers mit Beherrschungsgesten Jans kommuniziert.“⁵⁰ Weigel sieht im Hörspiel nicht nur die „Opposition zwischen dem Gesetz alltäglicher Ordnung [...] und der Liebe,“⁵¹ sondern erkennt neben dem Gesetz des Guten Gottes auch noch ein Gesetz der Liebe, dem Jan und Jennifer mit ihrem Wunsch nach Außer-Sich-Sein folgen.⁵² Die Sprache der Liebenden ist es, die den „Krieg im Frieden“ zur Schau stellt:

„Es ist nicht der Krieg, der geschieht wo Schüsse fallen, oder abgemalt werden könnte auf einem Schlachtenbild, sondern seine Spiegelung die wirklicher ist: sein Eindringen in die Sprache aller, sein Rückschlag auf das Leben.“ [W, IV, 168]

⁴⁷vgl. HÖLLER: *Das Werk*, S. 163f.

⁴⁸W, IV, S.156-180

⁴⁹vgl. WEIGEL: *Hinterlassenschaften*, S. 215f.

⁵⁰Ebd., S. 216.

⁵¹Ebd.

⁵²vgl. ebd.

Da der Krieg in die Sprache eingedrungen ist, erhält die Sprache einen „verletzenden“ Aspekt. Sie ist „ungerecht“ und ein Mittel der Unterdrückung, weil sie sich hervorragend eignet, um Vernunft und Tatsachen auszudrücken, die dem Männlichen zugeschrieben werden, für die Formulierung der Gefühle und Leidenschaftlichkeit, die als weibliche Eigenschaft gelten, aber unzureichend ist.

Dieses Gegenspiel ist ein bedeutendes Element der Mann-Frau-Beziehungen, im Werk Musils, sowie in jenem Bachmanns. Im Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* ist es vor allem Agathe, die diese Spannung erlebt. Verheiratet mit einem durch und durch vernunftbetonten Mann, hat sie das Bedürfnis, aus ihrem geordneten, normierten Leben auszubrechen, um den „alleinigen Triumph des Nicht-Ratioïden“ zu feiern.⁵³ Erst nach und nach – sich an die „erste“ Begegnung, im Pierrot-„Kostüm“, mit Ulrich erinnernd – erkennt Agathe, dass „der Ausweg aus ihrem Dilemma in der Anerkennung des Einen *und* des Anderen [...]“ liegt, „wobei keine dieser beiden Grundspähren des Seins der anderen unterworfen oder gar ausgelöscht werden darf.“⁵⁴ Der Pierrot, in seiner Androgynität, ist der Schlüssel zu dieser Erkenntnis. In seiner Funktion das Männliche und das Weibliche zu verbinden ist er auch für das männlich-weibliche „Doppelgängerpaar“ Ich-Malina von symbolischer Bedeutung, weshalb im Roman *Malina* der Pierrot auch häufig zitiert wird.⁵⁵

Vernunft und Leidenschaft: neben der bereits erläuterten Ordnung, die auf die Liebe und deren Reinheit einwirkt, liegt das Scheitern der Liebe auch an diesen aufeinander prallenden Charaktereigenschaften der Liebenden. Vernunftbetonte, aber auch skeptische Herangehensweisen erlauben den Figuren nicht, in Liebe „aufzugehen“.

Im Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* kann Jan sich die meiste Zeit über nicht einfach auf die Liebe zu Jennifer einlassen. Der männliche Part des Paares betrachtet die Beziehung meist aus einer rationalen Perspektive, was sein völliges Eintauchen in den „anderen Zustand“ verhindert. Immer wieder bekundet er Zweifel, die von Jennifer zwar übergangen werden, über die auch er hinwegzukommen scheint, die aber am Ende deutlich machen, dass für ihn der ekstatische Zustand nicht erreichbar war, dass er Schwierigkeiten hatte, sich aus der Ordnung der Gesellschaft zu entfernen. Hin und her gerissen zwischen seinen Gefühlen für Jennifer und der Skepsis, die er nicht überwinden kann, gerät Jan in den sarkastischen Be-

⁵³vgl. MITTERER: *Liebe ohne Gegenspieler*, S. 178.

⁵⁴Ebd., S. 179.

⁵⁵In *Malina* ist die Einbettung von Schönbergs *Pierrot lunaire* vor allem wegen der Noten-Zitate, die aus dem Text hervorstechen, besonders auffällig.

reich des „Liebespielens“.⁵⁶

Dass Jan „spielt“ hat zweierlei Konsequenzen: erstens bedeutet mit Gefühlen zu spielen, sie nicht wirklich zu empfinden, zweitens liegt es in der Natur eines Spiels, nach festgesetzten Regeln zu verlaufen: eine Eigenschaft, die mit dem Außer-Sich-Sein Jennifers nicht vereinbar zu sein scheint. So ist es verständlich, dass Jürgen Seim über Jennifer schreibt, dass sie „allein das Leiden der Liebe“⁵⁷ zu tragen hat, und hinzufügt, dass „der Mann [...] sich zuletzt ab[schirmt] gegen das Äußerste, dem die Frau schutzlos preisgegeben ist.“

Ich möchte aber gegen das „zuletzt“ widersprechen. Gerade bei Jan ist gut zu erkennen, dass er schon während des gesamten Hörspiels und nicht erst am Ende, unterschiedliche Phasen – den Regeln entsprechend – durchläuft und sich einmal mehr, einmal weniger auf dieses „Äußerste“ einlassen kann und will. Er befindet sich auf einem rationalen Standpunkt, den er nur selten verlassen kann, von dem aus er sich aber immer wieder auf die absolute Liebe zu Jennifer einlässt, wenn auch nur vorübergehend. Während Jennifer mit ihrer Liebe nach Freiheit strebt, ist Jans Verhalten deutlich an den Vorstellungen des Guten Gottes orientiert, von denen er sich, auch zuletzt, nicht zu lösen vermag.

„GUTER GOTT: [...] Aber wer wird sich mit Menschen beschäftigen, die nach einem anfänglichen Seitensprung in die Freiheit ohnehin Instinkt bewiesen haben. Die das bißchen anfängliche Glut zähmten, in die Hand nahmen und ein Heilmittelunternehmen gegen die Einsamkeit draus machten, eine Kameradschaft und wirtschaftliche Interessengemeinschaft. Ein annehmbarer Status innerhalb der Gesellschaft ist geschaffen. Alles im Gleichgewicht und in der Ordnung.

RICHTER: Etwas anderes ist nicht möglich und gibt es nicht.

GUTER GOTT: Weil ich es ausgerottet und kaltgemacht habe. Ich habe es getan, damit es Ruhe und Sicherheit gibt [...] und der Gang aller Dinge der bleibt, den wir bevorzugen.“ [W, I, 319]

Eine vergleichbare Haltung drückt Bachmann auch im Gespräch über *Malina* aus. Auf die dämpfende Wirkung des Alltags auf die Liebe angesprochen sagt sie: „Ja, sie wird moderiert, wird zu Freundschaft, zu dem äußerst lobenswerten Wohlwollen einer Person gegenüber, zur Gewohnheit.“ [GuI, 74f] Gewohnheit, die auch für Jan nicht erstrebenswert scheint. Er kann sich zwar von der Ordnung nicht lösen, die Vorstellung einer „Liebe im Alltagstrott“ bewirkt aber auch bei ihm große Unzufriedenheit. Jan spürt, dass er mit Jennifer nicht über die wichtigen Dinge sprechen

⁵⁶vgl. Unterabschnitt 4.4.2

⁵⁷SEIM: Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges, S. 398.

kann, dass alles was ihnen bleibt „eine gemeinsame Basis“ ist, das Sprechen über Nichtigkeiten, wie er „beleidigend“ feststellt. [vgl. *W*, I, S.309] Sprache und Liebe sind daher eine problematische Konstellation: da sie nicht „taugt“, um die Gefühle auszudrücken, muss sie sich auf Anderes verlagern, wodurch ein Ungleichgewicht entsteht. Die in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt dargestellten Beziehungen sind deshalb von Schweigen und „Geplänkel“, von Angst und Unterdrückung, sowie von Aufopferung und Idealismus geprägt.

Kapitel 4

Liebe im *Todesarten*-Projekt

Der *Todesarten*-Zyklus ist Ingeborg Bachmanns großes, nicht vollendetes Prosa-Projekt. Von den geplanten Romanen konnte sie nur *Malina* fertigstellen und im Jahr 1971 veröffentlichen. *Das Buch Franza* und der *Goldmann/Rottwitz-Roman* wurden – in ihrer Entwicklung unterschiedlich weit fortgeschritten – posthum und fragmentarisch im Rahmen der Werk-Ausgabe der Leserschaft zugänglich gemacht. Als „Abfallprodukt“ der Arbeit an den Romanen, erschien 1972 der Erzählungsband *Simultan*.¹ Die aufgezählten Texte eignen sich sehr gut, um die Problematik rund um das Thema Liebe in Bachmanns Werken aufzuzeigen, sie sollen deshalb gemeinsam mit den fragmentarisch gebliebenen Erzählungen *Requiem für Fanny Goldmann*² und *Gier* als textuelle Basis für die folgenden Untersuchungen (siehe Kapitel 5) dienen.

„Die Gesellschaft ist der allergrößte Mordschauplatz,“ [TP, III, 617] lässt Bachmann die Ich-Erzählerin des *Malina*-Romans sagen, und bringt damit das zentrale Thema des *Todesarten*-Projekts auf den Punkt. Es werden Verbrechen gezeigt, die im *Todesarten*-Projekt oft schwieriger zu erkennen und zu identifizieren sind, als es in *Der gute Gott von Manhattan* der Fall war. Die schlimmsten Verbrechen entstehen durch den „faschistischen“ Umgang der Männer mit den Frauen. Den Tod führt nicht eine alleszerstörende Bombe herbei, was Bachmann beschreibt, könnte eher

¹Wenn die Erzählungen auch von der Autorin selbst nicht unbedingt als Teil ihres großen Roman-Projekts gesehen wurden, so gehören sie doch – thematisch und auch auf Grund des Personals – in dessen Umfeld, weshalb ich sie für diese Arbeit in das *Todesarten*-Projekt eingliedere [vgl. auch den Kommentar zur Entstehung des *Simultan*-Bandes von Albrecht u. Götsche in BACHMANN, INGEBOURG; ALBRECHT, MONIKA und GÖTTSCHKE, DIRK (Hrsg.): „*Todesarten*“-Projekt: kritische Ausgabe. München: Piper, 1995, S. 547-555].

²In der Literatur zum *Todesarten*-Projekt werden die überlieferten Textpassagen unter diesem Titel sowohl als Roman als auch als Erzählung aufgefasst, vgl. etwa BARTSCH: *Ingeborg Bachmann, WEIGEL: Hinterlassenschaften*

mit vielen kleinen Schrotkugeln verglichen werden, die in den Körper eindringen und die erst durch die Summe der entstanden Verletzungen tödlich werden. Diese „Kugeln“ treffen die (weiblichen) Liebenden immer in ihrem schwächsten Punkt: dem tiefen inneren Bedürfnis nach Nähe, Zuneigung und Anerkennung.

Häufig trifft man in den Texten auf Probleme, die sich aus der Auseinandersetzung zwischen Mann und Frau ergeben, die im *Todesarten*-Projekt durchgehend deutlich eine rational geprägte bzw. gefühlsbetonte Position innehaben. Als die Opfer dieser Konflikte erscheinen in der späteren Erzählprosa konsequent die Frauen, sie erliegen der Persönlichkeitszerstörung, die eine Konsequenz des männlichen Faschismus ist. Ein Faschismus, der Hand in Hand geht mit dem „Virus Verbrechen“ [TP, II, 77]. Gemeinsam setzen sie sich nach der „Öffentlichkeit“ während des zweiten Weltkriegs, in der Privatheit der zwischenmenschlichen Beziehungen fort.³ Bachmanns Verständnis von Verbrechen setzt die einzelnen Menschen, aber auch die Verflechtungen zu ihren Nächsten, in den Mittelpunkt. Aus diesem Grund ist das von Bachmann gesponnene Netz aus Erwähnungen, Anspielungen, wiederholtem Auftauchen und dem Übernehmen unterschiedlicher Positionen innerhalb der Figurenkonstellationen im *Todesarten*-Projekt von besonderer Bedeutung.

4.1 Zusammenhänge der Texte auf personaler Ebene

Es ist das Wesen des *Todesarten*-Projekts, dass zentrale Figuren in den unterschiedlichen Texten, in mehr oder weniger bedeutenden Rollen, wiederkehren. Im Roman *Malina*, der ja als „Ouvertüre“ für die folgenden *Todesarten*-Romane geplant war [vgl. *GuI*, S. 95], erscheint dennoch in zentraler Rolle nur eine Figur, die für die weiteren Texte auch von Bedeutung ist: Malina, der männliche Teil des Doppelgängerpaars. Für eine Ouvertüre passend, werden die Protagonisten der geplanten nachfolgenden Texte von der Ich-Erzählerin nicht einfach nur eingeführt, es wird gleichzeitig versucht, die komplizierten Beziehungsstrukturen dieser „Gesellschaft“, also das „Thema“, dar- und vorzustellen:

„Miteinander haben alle geschlafen, alle haben einen Gebrauch voneinander gemacht. [...] Aus dieser Seuche hervorgegangen muß man sich die Verhältnisse denken, die heute herrschen, warum Ödön Patacki etwa zuerst mit Franziska Ranner zu sehen war, dann Franziska Ranner

³vgl. dazu einerseits Ingeborg Bachmanns Überlegungen im Entwurf zur Vorrede des *Buches Franza* [TP, II, 76-78], andererseits ihre Äußerungen bezüglich Faschismus aus dem Juni 1973 [*GuI*, 120]

aber mit Leo Jordan, warum Leo Jordan, der vorher mit Elvira verheiratet war, die dann dem jungen Marek geholfen hat, noch zweimal heiratete, warum der junge Marek dann Fanny Goldmann ruinierte, und sie wiederum vorher mit Harry sich zu gut vertrug und dann mit Milan wegging, aber der junge Marek dann mit dieser Karin Krause, der kleinen Deutschen, danach aber dieser Marek auch mit der Elisabeth Mihailovics, die dann an den Bertold Rapatz geraten ist, der wiederum ... Ich weiß das jetzt alles, auch warum Martin diese groteske Affäre mit der Elfi Nemeč hatte, die später auch an den Leo Jordan geraten ist, und warum also jeder mit jedem zusammenhängt auf die absonderlichste Weise, wenn man es auch nur in wenigen Fällen weiß.“ [TP, III, 615f]

An dieser Textstelle fallen zahlreiche Namen von Charakteren, die Bachmann in ihren Arbeiten für das *Todesarten*-Projekt bereits konzipiert hatte. Hier wird zwar kaum Auskunft darüber gegeben, von welcher Bedeutung die einzelnen Figuren in den auf *Malina* folgenden Romanen (und Erzählungen) sein sollen, es ist aber ein „Programm“ für diese Texte erkennbar: alle wichtigen Personen des *Buches Franza* und des Fanny Goldmann-Komplexes werden aufgezählt und in Beziehung zu einander bzw. zu den Nebenfiguren gesetzt. Völlig unerwähnt bleibt der Figurenkreis um Aga Rottwitz, der aber schon durch seine Ansiedlung in Deutschland von der „Wiener Gruppe“ isoliert ist.⁴

Aus der Aufzählung der Ich-Erzählerin geht wohl hervor, wie zahlreich die Verknüpfungspunkte zwischen diesen Charakteren sind, es ist für die Lesenden dennoch nicht zu erkennen, welche Rollen diese in den übrigen *Todesarten*-Texten einnehmen sollen, denn auch wenn es sich vor allem um Personal aus den Roman-Fragmenten handelt, trifft man einige dieser Figuren auch in den Erzählungen wieder. So ist etwa Franz(isk)a Ranner/Jordan nicht nur Protagonistin des fragmentarischen *Buches Franza* sondern auch der *Simultan*-Erzählung *Das Gebell* und taucht in *Probleme Probleme* auf [vgl. TP, IV, 180f]. Franzas Ehemann Leo Jordan findet außer in den drei genannten Texten⁵ beispielsweise auch Erwähnung in *Drei Wege zum See* [vgl. TP, IV, 382]. Nadja aus *Simultan*, wird auch in *Drei Wege zum See* erwähnt⁶, Martin Ranner ist eine wichtige Figur im *Buch Franza* und kommt sowohl im *Goldmann-/Rottwitz-Roman*, als auch am Schluss der *Simultan*-Erzählung *Das Gebell* vor [vgl., TP, IV, 309], sowie auch Malina nicht nur im gleichnamigen Roman eine große Rolle spielt, sondern auch im *Goldmann-/Rottwitz-Roman* als Erzähler

⁴Sie sind durch Analogien in der Anlage der Charaktere mit den „Wienern“ verbunden.

⁵In *Probleme Probleme* erkundigt sich Beatrix „Was sagt der Professor Jordan?“ [TP, IV, 174]

⁶vgl. dazu die erinnerten Äußerungen Jean Pierres [TP, IV, 421f], auch wenn Nadja nicht beim Namen genannt wird, ist sie in der Beschreibung zu erkennen. Verstärkt wird die Vermutung auch durch die Erzählung *Simultan*, in der sich Nadja empört „über Jean Pierre, der alles verkehrt gefunden hatte [...]“ [TP, IV, 126]

fungiert.

Für die *Todesarten*-Forschung erscheint mir interessant, dass neben den Figuren, die allesamt aus den fragmentarischen Romanen stammen (und teilweise *auch* in den *Simultan*-Erzählungen auftreten), einzig *Bertold Rapatz* und *Elisabeth Mihailovics* bislang nicht einem Entwurf zu einem Roman zugeordnet werden können, sondern nur zum Personal der Erzählungen gehören. Die beiden sind die Protagonisten des Fragments *Gier*, das zum Umfeld des *Simultan*-Bandes gezählt wird, in welchen auch ihre Geschichte Eingang gefunden hat: der „Fall Rapatz“, das heißt die Berichterstattung über das „Blutbad in Millionärsjagdhaus“ [TP, IV, 449], bietet der Protagonistin der Erzählung *Drei Wege zum See*, Elisabeth Matrei, Anlass, über die journalistischen Fähigkeiten der „Provinzpresse“ [TP, IV, 449f] nachzudenken.⁷

Die Figuren aus *Malina* spielen – mit Ausnahme des gleichnamigen Charakters – für die weiteren *Todesarten*-Texte keine Rolle mehr. Es scheint, als wären sie in das soziale Netz der *Todesarten*-Gesellschaft weniger „verstrickt“, als es die übrigen Charaktere sind. Ivan ist von Beginn an in einer außenstehenden Position und hat keinen Kontakt zu dieser „Clique“. Dass er, wenn das Bindeglied Ich-Erzählerin verloren gegangen ist, nicht wieder in Erscheinung tritt, ist deshalb nicht verwunderlich. Die vor ihrem Verschwinden in der Wand offenbar integriert gewesene Ich-Erzählerin – von ihrer Verbindung zu den betreffenden Paaren zeugen diverse Einladungen zu Festen und in den Ferien, aber auch ihr Wissen über „Interna“ – hat, wenn sie die „Bühne“ verlässt, ihre Aufgabe erfüllt: Malina wurde den Lesern näher gebracht, ein Bild seiner Umgebung wurde entworfen und ein erstes „*Todesarten*-Verbrechen“ war zu beobachten. Folglich wird sie für die Fortsetzung des Projekts nicht mehr benötigt.

Die Akteure des *Todesarten*-Projekts sind aber nicht nur durch ihre sozialen Kontakte miteinander verbunden, häufig „teilen“ sie auch charakterliche Eigenschaften, die für ihre Art und Weise Beziehungen zu führen, bzw. sich in ihnen zu verhalten, entscheidend sind.

⁷Auf Elisabeth Mihailovics trifft man im *Simultan*-Band häufiger: sie tritt in *Drei Wege zum See* auch selbst auf, wenn sie ihrer Bekannten Elisabeth Matrei in Klagenfurt auf der Straße begegnet. In der Erzählung *Probleme Probleme* wird sie, als Beatrix Cousine, mehrfach erwähnt, dabei wird auch die Anspielung auf die Affäre mit Marek wiederholt, die auch von *Malinas* Ich-Erzählerin zu vernehmen war, die als eigene Handlung aber nicht (mehr) auf Papier gebracht wurde.

4.2 Charakterliche Grundzüge der Protagonisten

Idealismus, Dankbarkeit, Opferbereitschaft, Gier nach Macht, Gewalttätigkeit, Unsicherheit, Gefühlsbetontheit und Rationalität – das sind jene Eigenschaften, die für die Entwicklung der Beziehungen im *Todesarten*-Projekt die größte Bedeutung haben.

Die meisten dieser Grundzüge finden sich nicht nur in einer Figur, sondern können, zumindest ansatzweise, auch in anderen erkannt werden. Obwohl die Charaktere bei genauerer Betrachtung dadurch etwas Typenhaftes bekommen, sind diese Züge doch bei jedem einzelnen unterschiedlich ausgeprägt. Besonders deutlich wird das am Personal des *Goldmann-Rottwitz*-Komplexes, in dem die Zeichnung der Figuren besonders ähnlich ist. So werden beispielsweise Marek und Jung⁸ nahezu idente Verhaltensweisen zugeschrieben: die beiden Schriftsteller benutzen die Bekanntheit ihrer „Geliebten“, um ihre eigenen Interessen voranzutreiben, sie sind untreu und verlassen die Partnerin nicht im Zuge einer Trennung, sondern sich langsam zurück ziehend und dabei weiterhin ausnutzend. Bei Jung verstärkt sich dieses abwertende Verhalten auch noch durch seine Reaktion auf das Unterlegenheitsgefühl, dass Aka Rottwitz⁹ in ihm auslöst. Von ihrer Intelligenz und Position eingeschüchtert geht er dazu über sie schlecht zu machen, ihr ins Wort zu fallen, sie psychisch zu untergraben.

Dass den Männern dieses Ausnützen gelingt, liegt vor allem in der Bereitschaft der Bachmann'schen Frauen-Figuren, sich für diese Männer aufzuopfern und nach ihren Möglichkeiten (und über diese hinaus) zu fördern und zu unterstützen. Sie suchen die Ursache für jegliche Beziehungsschwierigkeiten in ihren eigenen Schwächen und geben ihnen vermeintlichen Zuwenig-Bemühen die Schuld, wenn sie Unzufriedenheit bei ihren Geliebten vermuten.

Eine ähnliche Neigung Fehler ausschließlich bei sich selbst zu suchen, ist auch an Miranda, der Protagonistin der Erzählung *Ihr glücklichen Augen*, festzustellen. Sie durchsucht allerdings weniger ihren Charakter nach Schwächen, sondern ortet ihre große Unzulänglichkeit in ihrem Aussehen. Als sie merkt, dass Josef sich von ihr entfernt, ist das für sie ganz selbstverständlich, denn „für Miranda haben andere Frauen keine Defekte“ [TP, IV, 256], weshalb es für sie einfach ist, über ihre Konkurrentin „sie ist eben schöner“ [TP, IV, 258] zu denken, und sich daraufhin – entgegen ihren Gefühlen – aus der Beziehung zurückzuziehen. Miranda „verschließt“ ihre Au-

⁸In den Entwürfen finden sich für diese Figur die Namen *Buhr*, *Kuhn* und *Jung*.

⁹Der Name der Journalistin war ursprünglich (bis 1969) *Eka Kottwitz*, vgl. Textkritischer Kommentar BACHMANN: TP, S. I, 576f

gen vor der Realität, um sich ihren Geliebten Josef samt ihrer Beziehung idealisiert vorzustellen¹⁰, sie lebt mit und in einer Täuschung.

Franziska Ranner ist so eine Täuschung nicht vergönnt. Sie muss erkennen, dass sie für ihren Ehemann, Prof. Leo Jordan, zu einem Studienobjekt geworden ist, nachdem sie – wie es für eine von Bachmann entworfene Frauen-Figur üblich ist – ihre eigene Karriere zurückgestellt hat, um ihm hingebungsvoll als Assistentin zur Verfügung zu stehen. Unter dieser Erkenntnis leidet sie mindestens so sehr wie unter der Behandlung, die er ihr während ihrer Ehe angedeihen lies. Vielleicht zu Studienzwecken, aber bestimmt auch, um ein Ventil für seinen Hass zu haben:

„Zuhause war die Gesetzlosigkeit, der Fanatismus, an dem er vielleicht sich selbst verwundet, das Dreinschlagen, das Vernichtenwollen, Vernichtenmüssen eines anderen. Er mochte die Frauen nicht, und er mußte immer eine Frau haben, um sich den Gegenstand seines Hasses zu verschaffen.“ [TP, II, 217]

Dieser Hass ist die Triebkraft hinter Jordans Verhalten. Er ist Franza gegenüber überheblich und bestimmend, unter seiner „Herrschaft“ lebt sie voller Furcht.¹¹ Sie ist ihrem Gatten nicht gleichberechtigt gegenüber gestellt, sondern in einer untergeordneten Position. Auch deshalb, und nicht nur wegen des deutlichen Altersunterschieds, nimmt Franza weniger die Rolle der Ehefrau als mehr die der hilflosen, unterworfenen Tochter ein.

Ganz entgegengesetzt dazu wirkt die Figur Nadja, die Protagonistin der Erzählung *Simultan*. Sie bemüht sich nach außen stark und selbstständig zu erscheinen, eigentlich ist sie aber durch eine vergangene Beziehung so verletzt, dass sie Angst davor hat, von einem Mann abhängig zu sein:

„Damit er nicht merkte, wie sie es fürchtete, auf ihn angewiesen zu sein, bemühte sie sich, ihn fühlen zu lassen, daß es ohne ihre Ortskenntnisse und Orientierungskünste nicht ging.“ [TP, IV, 114]

Gleichzeitig wird Nadja aber von einem Bedürfnis nach Nähe geleitet. Ihre Reise an die italienische Küste mit Ludwig Frankel, den sie kurz zuvor am Rande einer dienstlichen Veranstaltung kennen gelernt hatte, sieht auf den ersten Blick nach reinem Vergnügen und einem belanglosen Abenteuer aus, entscheidend für Nadjas

¹⁰Genauerer dazu in Unterabschnitt 5.1.1.

¹¹Besonders deutlich wird ihre Angst vor dem übermächtigen Ehemann in der *Simultan*-Erzählung *Das Gebell*

Verhalten ist jedoch ihr Wunsch nach Ablenkung von ihrer Unsicherheit und ihrer Verletztheit. In Frankel hat sie für ihre Bedürfnisse einen hervorragend passenden Begleiter gefunden, weil es ihm ganz genauso ergeht. Er befindet sich, wie Nadja selbst, auf der Flucht vor der Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit, auch bei ihm geht es dabei vor allem um eine nicht geglückte Liebesbeziehung.¹²

Auch das Leben der Hauptfigur der Erzählung *Probleme Probleme*, der jungen Wienerin Beatrix, wird von deren Flucht bestimmt. Beatrix' „Davonlaufen“ ist aber anders ausgeprägt, als das der *Simultan*-Charaktere. Sie hat sich mit all ihrem Denken und Tun auf sich selbst zurück gezogen, weder andere Menschen noch andere Meinungen scheinen ihr wichtig zu sein. Vermutlich aus Angst enttäuscht zu werden, oder gar andere zu enttäuschen, verschließt sie sich sowohl vor echter Zuneigung als auch vor Arbeit, alles erscheint ihr „sinnlos“ [TP, IV, 162]. Würde sie arbeiten, müsste sie vor allem auch sich selbst beweisen, was sie kann und wo ihre Fähigkeiten liegen – um das zu vermeiden gibt sie vor, an nichts interessiert und für keinerlei Tätigkeit geschaffen zu sein, zu arbeiten erscheint ihr „grauenvoll“:

„Besonders grauenvoll kamen ihr alle Frauen vor, die arbeiteten, denn sicher hatten die alle einen Defekt oder litten an Einbildungen oder ließen sich ausnutzen von den Männern.“ [TP, IV, 174]

Und so lässt Beatrix es in ihren Beziehungen auch nicht darauf ankommen sich auf wahre Empfindungen einzulassen. Dass ihr Geliebter, Erich, verheiratet ist, verspricht ihr, dass die Affäre eine solche bleibt, dadurch muss sie sich nicht von ernsthaften Gefühlen „bedroht“ fühlen. Ihre nicht eingestandene Selbstunsicherheit verleitet sie dazu, ihren „wahren Charakter“ hinter den Vorstellungen, die Erich auf sie projiziert, zu verbergen. Er sieht in ihr ein unschuldiges und zugleich reizvolles Mädchen, und seine „demivierge“ [TP, IV, 173] achtet auch darauf, dieses für ihn zu sein.

Beatrix ist nicht die einzige unter Bachmanns Frauen-Figuren, die sich bemüht einem Mann zu gefallen, auch wenn sie sich dafür verstellen muss. Für *Malinas* Ich-Erzählerin sind das Vorspielen des erwünschten Verhaltens und vor allem das Unterdrücken des Unerwünschten ein großes Thema in ihrer Beziehung zu Ivan; so kann Ivan es beispielsweise

„gar nicht vertragen, wenn ich eigens auf einen Anruf warte, mir Zeit nehme für ihn, mich richte nach seinen freien Stunden, und so tu ich es

¹²Näheres dazu im Unterabschnitt 5.4.2 dieser Arbeit

heimlich, ich füge mich[...].“ [TP, III, 316]

Ich fügt sich Ivans Vorstellungen in jeglicher Hinsicht, und sie stellt ihre eigenen Neigungen aufopfernd, zurück, um ihm zu gefallen und ihm keinen Anlass zu Ärger zu bieten: sie möchte für ihn kochen, sie möchte für ihn ein „schönes Buch“ schreiben. Sie tut beschäftigt und nicht enttäuscht, wenn er keine Zeit für sie hat oder ihr gar im letzten Moment eine Verabredung absagt. Sie zeigt sich auch verständig, als er ihr erklärt:

„Das wirst du wohl verstanden haben. Ich liebe niemand. Die Kinder selbstverständlich ja, aber sonst niemand. Ich nicke, obwohl ich es nicht gewußt habe, und Ivan findet es selbstverständlich, daß auch ich es selbstverständlich finde.“ [TP, III, 339]

Vor allem im ersten Kapitel des Romans, *Glücklich mit Ivan*, ist es für die Ich-Erzählerin undenkbar, an Ivan auch nur im geringsten zu zweifeln, und so stellt sie, in einer Mischung aus hingebungsvoller Opferbereitschaft, Idealismus und Unsicherheit, eine gute Angriffsfläche dar, für die „Verbrechen“ der sie umgebenden Männer. Durch ihre weibliche Emotionalität ist sie in der gefühllosen und rationalen Welt nicht existenzfähig, sie muss – von den Männern „ermordet“¹³ – verschwinden.

Der zweite, männliche Teil der Ich-Erzählerin, Malina, ist auf Grund seiner (späteren) Funktion als Erzähler so angelegt, dass er „unpersönlicher“ bleibt, weshalb er auch nicht so leicht einem „Typ“ zugeordnet werden kann. Er ist deutlich vom rationalen Denken geprägt, sonst scheint er ein Mann ohne besonders auffällige Eigenschaften zu sein.

4.3 Liebesvermittlung und -darstellung

Für das Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* ist die Vermittlungsweise schon in der Gattung angelegt: szenenhafte Darstellung des Geschehens und direkte Reden sind praktisch unverzichtbar. Zusätzlich fungiert die Figur des Guten Gottes ähnlich einem Erzähler, der innerhalb der Rahmenhandlung die Entwicklung der Liebesgeschichte fortwährend kommentiert und bewertet, und dadurch zu seinen eigenen Gunsten dartellt. Er hat und gibt in das Gefühlsleben der beiden Teile des Liebes-

¹³vgl. dazu den letzten Satz des Romans TP, III, S.695.

paares gleichermaßen Einblick, größere Nähe oder Distanz zu Jan oder Jennifer sind nicht feststellbar.

Die Position der Erzähler des *Todesarten*-Projekts ist eine andere: abgesehen von der Ich-Erzählerin des *Malina*-Romans, die innerhalb der *Todesarten* eine Ausnahme darstellt, begegnen die Leser personalen Erzählern. Der Bericht dieser Erzähler wird, besonders deutlich im *Simultan*-Band, von „allen Arten von Personenrede [...] : Bewußtseinsstromtechnik, direkte[r], indirekte[r] und erlebte[r] Rede“¹⁴ überlagert. Meist ist die Erzählperspektive näher bei den weiblichen Charakteren und so wird in deren Gefühlswelten Einblick verliehen, während die der männlichen Figuren eher unbeleuchtet bleiben. Dennoch bleiben auch die Beweggründe und Motive der Frauen in den meisten Fällen unreflektiert. Diese Tatsache macht das Lesen zwischen den Zeilen und die Interpretation des Nicht-Gesagten, Nicht-Gedachten und Nicht-Gehörten¹⁵ für das Erlesen der Texte essentiell.

An dieser Stelle möchte ich mich nicht mit dem komplexen Thema der Erzählinstanzen und -positionen in den einzelnen *Todesarten*-Texten beschäftigen – es ginge über den Rahmen dieser Arbeit hinaus – für die Vermittlung der Liebe ist es wichtiger festzustellen, auf welche Weise über Beziehungsaspekte gesprochen wird und ebenso, warum wichtige Hinweise ausgelassen werden.¹⁶

Dank des erzählenden weiblichen Ichs ist die Vermittlung des Liebesgeschehens in *Malina* relativ unmittelbar. Diese Perspektive erlaubt es den Lesern, das überschwängliche Glück des Ichs während des ersten Kapitels zu „erlesen“, der unglückliche Ausgang der Affäre lässt sich aber schon erahnen, auch wenn die Ich-Erzählerin es sich noch nicht eingestehen will:

„Ivan hat also keine Zeit, und der Hörer fühlt sich eiskalt an, nicht aus Plastik, aus Metall, und rutscht hinauf zu meiner Schläfe, denn ich höre, wie er einhängt, und ich wollte, dieses Geräusch wäre ein Schuß, kurz, schnell, damit es zu Ende sei, ich möchte nicht, daß Ivan heute so ist und daß es immer so ist, ich möchte ein Ende. [...] Was für ein Unsinn, er hat ja angerufen, er hat es auch anders gewollt,

¹⁴HOLESCHOFKY, IRENE: Bewußtseinsdarstellung und Ironie in Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan*. In: KOSCHEL, CHRISTINE und VON WEIDENBAUM, INGE (Hrsg.): *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Piper, 1989, S. 471.

¹⁵Auf das „Nicht-Gehörte“ trifft der Leser nicht nur in den Telefon-Szenen in *Malina* und *Probleme Probleme*. Auch in Situationen, in denen eigentlich zwei Dialogpartner präsent sind, wie in *Simultan*, ist Gesagtes oft nur durch die Reaktion des Zuhörers zu erschließen; Holeschofsky spricht von „einseitiger Dialogführung“ [vgl. *Bewußtseinsdarstellung und Ironie in Simultan*, S. 474].

¹⁶Ausführlich mit der Erzähler-Problematik beschäftigen sich u.a Sabine Grimkowski in *Das zerströte Ich* und Britta Herrmann im *Bachmann Handbuch*, (besonders S. 134-136) und Jost Schneider in *Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns*.

und ich muß mich gewöhnen, daß er es nicht dazusagt [...].“ [TP, III, 320f]

Als die Euphorie der Ich-Erzählerin schließlich den ernüchternden Tatsachen, wie etwa Ivans „Nicht-Liebe“, weichen muss, erleben die Leser auch das mit. Auch wenn das Ich selbst noch nicht realisiert hat, dass sich ihre Beziehung zu Ivan verändert hat, so ist doch auffällig, dass im letzten Kapitel, der Ivan-Anteil im Text immer mehr abnimmt, während Malina Schritt für Schritt mehr Raum einnimmt. Dass Ivan sich zurückzieht, bemerkt Ich aber durchaus, etwa wegen der fehlenden Zigarettenspackung [vgl. TP, III, S.604], und wegen des vernachlässigten Schachspiels:

„Ich mache keine Fortschritte mehr im Schach, weil wir immer seltener spielen. Ich weiß nicht, seit wann wir seltener spielen, wir spielen eigentlich überhaupt nicht mehr [...].“ [TP, III, 586]

Gleichzeitig fällt der Ich-Erzählerin auf, dass sich ihre „Sprache“ verändert hat, die Themen über die sie und Ivan sprechen haben sich verschoben:

„[...]die Satzgruppen für Schachspielen liegen brach, einige andere Satzgruppen erleiden auch Einbußen. [...] Aber eine andere Satzgruppe entsteht.

Ich habe leider, ich bin mit der Zeit [...]
Nur heute hab ich besonders wenig Zeit [...]
Wenn ich dann wieder mehr Zeit habe [...]
Ich habe noch nie so wenig Zeit, das ist leider [...]
Später werde ich dann mehr Zeit haben!“ [TP, 587]

Leicht erahnt man die verletzende Wirkung dieser von Ivan geäußerten Sätze, wenn man die Versicherungen des ersten Kapitels bedenkt, dass die beiden für das Weiterentwickeln ihrer Beziehung und ihrer Satzgruppen noch reichlich Zeit hätten: „Aber wir haben keine Eile. Es bleibt uns noch das ganze Leben, sagt Ivan.“ [TP, III, 311] Durchaus sarkastisch nimmt die Ich-Erzählerin dieses „Versprechen“ in Situationen auf, in denen Ivans Kälte ihr gegenüber deutlich spürbar ist. Als sie eines Abends versucht, ihn zu längerem Bleiben zu bringen, reagiert er merklich abweisend,

„[...] er läßt die Schachfiguren stehen, leert sein Glas in einem Zug, er geht besonders rasch zur Tür, wie immer ohne Gruß, vielleicht weil wir noch das ganze Leben vor uns haben.“ [TP, III, 329]

Die Ich-Erzählerin wird in ihrer Beziehung zu Ivan hoffend, liebend und dadurch auch verletzlich dargestellt. Ivan hingegen ist zu jedem Zeitpunkt distanziert und kühl. So ist deutlich zu erkennen, selbst durch die Augen der Ich-Erzählerin, dass er andere Absichten verfolgt als sie es tut und ihre Euphorie, ihre Liebe nicht teilt.

Außer dem Fehlen von tiefen Gefühlen kann über mögliche Emotionen Ivans nicht viel aus dem Roman heraus gelesen werden. Das selbe gilt für die Empfindungen der übrigen männlichen Figuren des *Todesarten*-Projekts. So distanziert wie sie ihren (Liebes-)Partnerinnen gegenüber treten, erscheinen sie auch den Lesern. Über ihre Gedanken und Gefühle erfährt man meist wenig, schon deshalb, weil in der Regel aus der Perspektive der Frauen erzählt wird.

An einigen Stellen werden aber durchaus Details über die Motive der männlichen Charaktere verraten. Im Fall der Analyse von Jungs „Problemen“ mit Aga Rottwitz ist es auf Grund der entworfenen Rahmenhandlung möglich, sich Malina in der Rolle des Erzählers vorzustellen. Jung wird von ihm „entblößt“:

„Nun wäre alles ganz gut gegangen, wenn Jung wirklich der Mann gewesen wäre, für den er sich hielt, nämlich völlig unbeeinflussbar, unabhängig, immer mit dem Schädel durch die Wand, ohne Komplexe, keinen Millimeter zu bewegen, ein Naturereignis von Person. Jung war aber nichts als ein hartnäckiger Krüppel, der seine scharfsinnigen Beobachtungen durch eine Deformation sah.“ [TP, I, 438]

Vieles, was Jung an Aga beobachtet – er hält es für „Geheimwissen“ und „Geheimgefühle“ der „verdammten Rottwitzens“ [vgl. TP, I, S.438] – missfällt ihm. Für Aga sind es nur „kleine Momente von Verzagtheit“ [vgl. TP, I, S.439], aber „sie wurden [...] gesammelt von Jung, der gewissermaßen einen Prozeß gegen Aga vorbereitete und jedes Zusammenzucken notierte [...]“ [TP, I, 439] Aga Rottwitz wird also ähnlich überwacht wie Franziska Jordan, wenn auch der Beweggrund der jeweiligen Männer-Figur ein anderer sein dürfte.¹⁷ Es ist davon auszugehen, dass Jungs Vorgehensweise von ihm unreflektiert bleibt¹⁸, wie es auch bei den übrigen männlichen Charakteren des *Todesarten*-Projekts der Fall ist.

In die Gefühlswelt Ludwig Frankels, des Protagonisten der *Simultan*-Erzählung, erhält der Leser zwar Einblick, dies dient aber vor allem dazu ihn feststellen zu lassen, wie wenig der Charakter selbst in der Lage ist, über sein Handeln und das, was

¹⁷ vgl. dazu die Ausführungen im Abschnitt 4.2 der vorliegenden Arbeit

¹⁸ Kommentare des Erzählers (etwa „[...] er sah aber nicht, daß er sie [die Familie Rottwitz; Anm.] lächerlich sah, weil er es selber war [...]“ [TP, I, 438]) unterstreichen das Nicht-Bewusste von Jungs Handeln.

ihn bewegt, nachzudenken. In der Erzählung werden „simultan“ die äußeren Geschehnisse, also die Unternehmungen des Paares, und die inneren Vorgänge der einzelnen Charaktere dargestellt. Ingeborg Bachmann zeigt in dem Text abwechselnd die Empfindungen Frankels und – hauptsächlich – Nadjas, während deren Liebesabenteuer-Reise an die kalabrische Küste. Von beiden Figuren werden aber an den entscheidenden Stellen deutlich merkbar Gedanken „übersprungen“, nicht zu Ende gedacht. So verfällt etwa Nadja, gleich nachdem sie „erst jetzt, viele Jahre zu spät [...] die Antwort auf eine unwichtig gewordene Frage“ [TP, IV, 106] gefunden zu haben glaubt, sofort in unwesentliche(re) Überlegungen, die nächsten Tage mit Frankel betreffend. Obwohl man die Erzählung lesend den Eindruck gewinnt, dass sich die Protagonisten um Unbeschwertheit bemühen, vermittelt die Autorin auch, dass ihnen genau das nicht gelingt. Viele Schilderungen von Äußerem sind – vor allem auf Nadjas Seite – von schmerzlichen Erinnerungen, gedämpften Gefühlen und plötzlich auftretenden, krankheitsähnlichen Zuständen und der real wirkenden Furcht vor Vernichtung geprägt. [vgl. etwa TP, IV, S.134-138]

Zustände, wie die von Nadja erlebten, sind charakteristisch für die *Todesarten*-Frauen. Ingeborg Bachmann lässt auch *Malinas* Ich-Erzählerin und vor allem Franziska Ranner angsterfüllte Momente durchleben. Die in den Texten geschilderten Erlebnisse weisen die Spuren bereits geschehener „Schädigungen“ dieser Frauen-Figuren auf. Diese sind auf Erfahrungen mit der männerdominierten Gesellschaft bzw. mit konkreten Männer-Figuren zurückzuführen.¹⁹ Auch die weiblichen Charaktere, die in ihrer Darstellung weniger „krank“ erscheinen, sind in ihren Handlungen von immer ähnlichen, nur angedeuteten Geschehnissen der Vergangenheit beeinflusst. Vor diesen Erlebnissen verschließen sie aber die Augen; für die Erzählungen des *Simultan*-Bandes stellt Tanja Schmidt fest:

„Für jede Erzählung macht in einer anderen genau abgestimmten und durchkomponierten Weise die Anordnung dessen, was den Frauen nicht bewußt ist oder nur schlagartig und augenblickshaft bewußt wird, ihr so alltägliches Verhalten als die mühsam zusammengehaltene und ständig bedrohte *Oberfläche* einer scheinbaren Wirklichkeit, eines schlechten Scheins erkennbar.“²⁰

Die Frauen dieser Erzählungen haben individuelle „Mechanismen“ entwickelt, um sich vor neuerlichen Verletzungen zu schützen: Nadja und Elisabeth Matrei stre-

¹⁹ vgl. vor allem die Ausführungen zur Vaterfigur im Unterabschnitt 5.2.2 dieser Arbeit

²⁰ SCHMIDT, TANJA; KOSCHEL, CHRISTINE und VON WEIDENBAUM, INGE (Hrsg.): *Beraubung des Eigenen. Zur Darstellung geschichtlicher Erfahrung im Erzählzyklus Simultan* von Ingeborg Bachmann. In: KOSCHEL, CHRISTINE und VON WEIDENBAUM, INGE (Hrsg.): *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Piper, 1989, S. 487.

ben nach Autonomie (ohne zu bemerken, dass sie dabei vereinsamen), die *Probleme Probleme*-Protagonistin Beatrix „erkauft sich das regelmäßige Ritual körperlicher Pflege und Zuwendung“, Franza und die alte Frau Jordan schweigen über ihre Angst vor Leo Jordan im Versuch sie zu überspielen,

„und Miranda schließlich versinnbildlicht mit dem Zerschneiden und Verlieren ihrer Brillen die Funktion, die all diese Verhaltensweisen gemeinsam haben: nicht zu sehen, was sie nicht erträgt.“²¹

Diesen „qualvollen“ Momenten stehen, auch im *Todesarten*-Projekt, wiederholt Momente der Ekstase gegenüber. Diese unterbrechen den Fluss der Erzählung in formaler und inhaltlicher Hinsicht²², vor allem aber wird durch sie „der chronologische Ablauf der Erzählung [...] für einen Moment außer Kraft gesetzt. Die Erzählung steht kurz still [...]“²³ Die Ekstase wird dadurch nicht nur für die Liebenden zum einschneidenden Erlebnis, sie ist auch ein Wendepunkt für die Erzählungen.

Solche Moment der Ekstase, des „anderen Zustands“, werden im *Todesarten*-Projekt immer wieder beschrieben: so etwa die Begegnung Elisabeth Matreis mit Branco am Flughafen in der Erzählung *Drei Wege zum See*. Ein sehr anschauliches Beispiel ist auch der Moment der Annäherung in dem Erzähl-Fragment *Gier* zwischen Elisabeth Mihailovics und dem Förster Sascha:

„Er hielt sie plötzlich fest und sanft zugleich, und sie spürten im Stehen ihre Körper endgültiger als in einer Vereinigung, und sie standen nur da, aneinandergedrückt wie <die> Verurteilten, die man nackt vor Jahrhunderten an einen Pfahl gebunden hatte, um sie zu verbrennen, und dieses Verbrennen war mehr als jedes andere Gefühl, das Elisabeth je gespürt hatte, und es gab nichts darüber hinaus. Und verbrannt lösten sie sich voneinander und gingen zurück [...].“ [TP, IV, 501]

Wie Jennifer des *Guten Gottes von Manhattan* in Liebe entflammt ist, empfindet auch Elisabeth Mihailovics ein Verbrennen, das über allem anderen steht. Von ihrem Ehemann zu dieser Begegnung genötigt [vgl. TP, IV, 499f], entsteht dennoch etwas Außergewöhnliches, das durch eine Macht von außen am weiteren Bestehen gehindert wird. Die Erzählung erfährt an dieser Stelle einen Wendepunkt: nach der

²¹Ebd.; vgl. auch Abschnitt 5.4 der vorliegenden Arbeit

²²vgl. GRIMKOWSKI: *Das zerstörte Ich*

²³Ebd., S. 165.

Ekstase ist der Weg in den Tod für Elisabeth Mihailovics und den Förster vorgezeichnet und unabwendbar. Die „normgebende Instanz“ ist im Fall von *Gier* Bertold Ratz: autoritär bestimmt er die Geschicke der ihn Umgebenden, und so ist auch er für die Vernichtung der Liebenden verantwortlich.

4.4 Wichtige Aspekte der Liebe

Das Thema der Liebe steht im *Todesarten*-Projekt nie alleine im Mittelpunkt, es hat meist eine zweite Problematik zur Seite gestellt, die wiederum entscheidenden Einfluss auf die dargestellte Liebesform hat.

4.4.1 Liebe und Sprache

In Bachmanns Werk trifft man häufig auf das Thema der Sprachproblematik, so ist es nicht verwunderlich, dass die Autorin auch im *Todesarten*-Projekt den Zusammenhang von Liebe und Sprache mehrmals thematisiert.²⁴ Besonders deutliche Beispiele sind *Simultan* und die Entwürfe zur *Geschichte einer Liebe*. Das Thema Sprache war auch in den früheren Werken Bachmanns im Zusammenhang mit Liebe bereits von Bedeutung. Neben den Überlegungen Jans im *Guten Gott von Manhattan*, möchte ich an dieser Stelle vor allem die Erzählung *Alles* aus dem Band *Das dreißigste Jahr* hervorheben.

In der Erzählung scheitert der männliche Ich-Erzähler an seinem Bedürfnis, seinen Sohn nicht dem vorgefertigten Weg durch das Leben und die Welt auszuliefern. Für ihn ist die Sprache der Schlüssel zu einem „anderen Leben“. Während Wanderungen durch den Wienerwald gibt ihm die Natur ein, seinem Sohn ihre Sprachen beizubringen: die Wassersprache, die Steinsprache und die Blättersprache, beispielsweise. [vgl. *W*, II, 145]

„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 [...]“ [*W*, II, 145]

²⁴Eine Analyse von Bachmanns Zugang zu Sprache und Sprachkritik sollen nicht Thema dieser Arbeit sein, für deren Zwecke das Aufzeigen von Verbindungen zwischen den Themenbereichen Sprache und Liebe ausreichend ist.

Er entzieht sich dem Kind in dem verzweifelten Bewusstsein, dass seine Bemühungen es nicht vor der Sprache der Allgemeinheit bewahren können. Als er eines Tages erkennen muss, dass das Kind tatsächlich „allen Fußstapfen“ [W, II, 147] der Gesellschaft zu folgen bereit ist, wird ihm klar, dass es sein und des Kindes Schicksal war „die alte Welt mitzumachen.“ [W, II, 147] Enttäuscht „ließ ich das Kind fallen. Ich ließ es aus meiner Liebe fallen.“ [W, II, 147] Sprache und Liebe sind hier eng aneinander gebunden, weil er mit seinem Sprachversuch gescheitert ist, findet der Ich-Erzähler bis zuletzt keinen Zugang mehr zu seinem zornigen Sohn, erst nach dessen Tod gelingt es ihm wieder, er findet sogar zärtliche Worte:

„Aber jetzt, seit alles vorbei ist [...] rede ich manchmal mit ihm in der Sprache, die ich nicht für gut halten kann.
Mein Wildling. Mein Herz.“ [W, II, 147]

In *Alles* wird die Verbindung zwischen Sprache und Liebe hervorgehoben. Der Ich-Erzähler formuliert sein Misstrauen aber nicht so explizit wie es der Protagonist des *Guten Gottes von Manhattan* tut. Am Beispiel Jans wird außerdem der Zusammenhang zwischen Worten und Emotionen sichtbar: für ihn ist es zunächst schwierig, mehr als die leeren Worte zu empfinden, mit denen er seine Gefühle beschreiben kann. Als er diese „Hürde“ überwindet, erweckt der tiefgreifende Eindruck der neuen Liebesempfindung in ihm das Bedürfnis, diese in einer „neuen“ Sprache auszudrücken.

Ivan und die Ich-Erzählerin des Romans *Malina*, kommen in der Entwicklung ihrer Beziehung nicht so weit, eine neue Sprache zu benötigen. Ihre „Liebe“, die von den Partnern mit so unterschiedlichen Motiven betrieben wird, stellt vielmehr das Gegenstück zur Notwendigkeit einer neuen Sprache dar: anhand der wenigen Satzgruppen, die sie sich erst Schritt für Schritt erarbeiten müssen, wird die limitierende Wirkung der Sprache besonders deutlich hervor gehoben.

„Darum haben wir lange gebraucht, bis wir über die ersten kleinen nichtssagenden Sätze hinausgefunden haben. Ich weiß nicht einmal, ob man heute schon sagen dürfte, daß wir miteinander reden und uns unterhalten können wie andere Menschen.“ [TP, III, 311]

Zusätzlich zu der Vermutung der Ich-Erzählerin, dass sie und Ivan sich nicht wirklich austauschen können, muss sie auch noch feststellen:

„Es fehlen uns noch viele Satzgruppen, über Gefühle haben wir noch

keinen einzigen Satz, weil Ivan keinen ausspricht, weil ich es nicht wage, den ersten Satz dieser Art zu machen, doch ich denke nach über diese ferne fehlende Satzgruppe, trotz aller guten Sätze, die wir schon machen können.“ [TP, III, 326]

Obwohl ihr bewusst ist, dass es sich um eine „ferne Satzgruppe“ handelt, ahnt sie nicht, dass Ivan und ihr die Gelegenheit fehlen wird, diese Sätze zu entwickeln, weil ihnen andere Satzgruppen, wie etwa die bereits erwähnten „Zeitsätze“²⁵, in die Quere kommen. Die Einschränkung, die die Satzgruppen darstellen, verhindert echte Kommunikation und begrenzt die beteiligten Charaktere nicht nur in ihren Äußerungen, sondern auch in ihren Empfindungen.

Die Protagonisten²⁶ der *Geschichte einer Liebe* erleben Sprachbarrieren und Verständigungsschwierigkeiten, die vermeintlich auf Grund der unterschiedlichen Muttersprachen der Protagonisten entstehen. Dass sie nur schlecht in ein Gespräch finden, liegt aber weniger an diesen als an den „üblichen“ Hindernissen der Kommunikation: den fehlenden gemeinsamen Gesprächsthemen. In ihren intimsten Momenten kommt der Sprache eine besondere Funktion zu:

„Sie wurde wieder die Fremde und er wieder der Fremde für sie, sie bemerkten, wenn sie sich Zärtlichkeiten sagten, wieder, daß sie keine gemeinsame Sprache hatten, sie einander nur annäheren, sie mit einem hoffnungslosen Akzent und er, verloren in der Geläufigkeit seiner eigenen, mit der er sie nicht ganz erreichte.“ [TP, I, 57]

Die Tatsache, dass sich Sofia und Piero nur mit Vorbehalten „echt“ verständigen können macht ihnen aber, zumal in diesen zärtlichen Situationen, nicht viel aus: „Sie spielten um diese Sprachgrenzen herum mit erfunden Worten, mit einer Liebesprache, mit Seufzern, im Schmerz und im Genuß.“ [TP, I, 57] Außerdem bedeutet die Sprachfremdheit gleichzeitig auch „ein Spielfeld von Hoffnung, die nicht existiert hätte, wenn wir die gleiche Sprache gehabt hätten und einander zu beurteilen fähig gewesen wären.“ [TP, I, 50] Dieses Einander-nur-bedingt-beurteilen-Können ist etwa auch in der *Simultan*-Erzählung *Ihr glücklichen Augen* von Bedeutung. Dort rührt die „Verfremdung“ aber nicht von der Sprache her, sie ist durch eine visuelle Wahrnehmungsstörung bedingt, der „positive Effekt“, die „blinde“ Hoffnung bleiben dennoch die selben.

²⁵vgl. Abschnitt 4.3

²⁶In den Entwürfen werden für die weibliche Hauptfigur die Namen Sofia, Alda und Justine verwendet, für die männliche Piero, Aldo und Tonio.

Die Figuren hoffen, ohne es genau zu wissen, auf die Auflösung von gesellschaftlichen und sprachlichen Zwängen, die ihre Individualität und damit auch ihre Fähigkeit „wahre Liebe“ zu empfinden gefährden. Bolterauer spricht in Bezug auf die Liebe vom „Schauplatz par excellence einer Prägung durch Sprache und des Kampfes um sie,“²⁷ weil die Menschen in der Liebe stärker als sonst „auf bereits vorgefertigte Phrasen, Wort- oder Satzhülsen“²⁸ zurückgreifen, weshalb Liebesbeziehungen zu „Exerzierplätze[n] des strategisch richtigen Einsatzes erprobter sprachlicher Mittel und Konventionen“²⁹ werden. Ein Problem auf das auch die *Drei Wege zum See*-Protagonistin Elisabeth Matrei in ihrer Vergangenheit schon gestoßen ist: es bedrückt sie, von ihren ehemaligen Geliebten nur bedeutungslose Kosenamen bekommen zu haben.

„[...] und sie fragte sich nur noch, warum auch Philippe nichts Besseres einfiel, als ‘mon chou’ zu ihr zu sagen oder ‘mon poulet’, denn das ging ihr schon seit Jahren auf die Nerven, von Claude, von Jean Pierre, von Jean Marie, von Maurice, von dem anderen Jean Pierre, immer war sie eine ‘chérie’ und ‘mon chou’. ‘Oui, mon chou’, hörte sie sich antworten, mit einer kleinen Bosheit in der Stimme [...].“ [TP, IV, 425]

Die nichtssagenden Benennungen sind aber in der Regel nur ein Symptom der oberflächlichen Gefühle, die Elisabeth Matreis Beziehungen prägen. Die Oberflächlichkeit ist bei Elisabeth Matrei, wie beispielsweise auch bei Nadja, eine Folge vorangegangener Enttäuschungen, die außerdem auch zur „Beraubung des Eigenen“³⁰ führen können. Diese Form des Identitätsverlustes, der schwere Folgen für den Charakter hinterlässt, geht im *Todesarten*-Projekt oftmals Hand in Hand mit dem Verlust von Sprache, ein Punkt, über den sich auch Elisabeth Matrei Gedanken macht:

„[...] ist es denn überhaupt noch nie jemand in den Sinn gekommen, daß man die Menschen umbringt, wenn man ihnen das Sprechen abnimmt und damit das Erleben und Denken.“ [TP, III, 421]

Diese Gefahr bedroht auch Fanny Goldmann und Aga Rottwitz. Die entsprechenden Fragmente zeigen deutlich, wie sehr die hingebungsvollen, nach Liebe und Zuwendung bedürftigen Frauenfiguren sich von den dominanten männlichen Charakteren verletzt und verwunden lassen, was vor allem auf ihre Sprache großen

²⁷ BOLTERAUER: „Lieben - lieben, das ist es. Lieben ist alles“ – Zum Liebesbegriff bei Ingeborg Bachmann, S. 153.

²⁸Ebd.

²⁹Ebd.

³⁰vgl. SCHMIDT: Beraubung des Eigenen.

Einfluss hat. Die gedemütigte Geliebte spricht immer weniger und hauptsächlich das, was sie glaubt, sagen zu müssen. Die Möglichkeit Eigenes auszudrücken geht dabei gänzlich verloren. Beatrix, die Protagonistin der Erzählung *Probleme Probleme* macht sich die „entfremdende“ Wirkung der Sprache zu nutzen: es entspricht ihrer Art, möglichst wenig von sich selbst nach außen zu zeigen und so dienen ihr auch „leere“ Worte, um den anderen etwas vorzuspielen, ohne notwendigerweise damit etwas zu meinen.

„Beatrix mochte besonders gern Worte wie Gewissen, Schuld, Verantwortung und Rücksicht, weil sie ihr gut klangen und nichts sagten. Man sollte überhaupt nur Worte mit anderen verwenden, die einem gar nichts sagten, weil man sonst unmöglich zurechtkam mit den anderen [...].“ [TP, IV, 199]

Eine sarkastische Kritik an der Verwendung leerer „Worthüllen“ und einer Lebenseinstellung, die zu dieser führt, ist an dieser Stelle erkennbar. Auch in der Erzählung *Simultan* ist die Verwendung von Worten ohne Bedeutung, sowie die „Gefahr“, die daraus entsteht, ein sehr präsent Thema. In ihrer Funktion als Dolmetscherin wird Nadja mit Worten, die für sie bedeutungslos sind, überflutet. Was sie dabei tagtäglich hört und spricht steht ihrem eigenen Bedürfnis sich mitzuteilen so sehr im Wege, dass dieses sich langsam und unmerklich zurückgezogen hat.

Frankel und Nadja haben sich von ihrer Muttersprache entfernt. Beruflich hat es sich ergeben, dass sie selbst nichts ausdrücken müssen, sie übersetzen und teilen Inhalte mit, die nicht ihre eigenen sind. Selbst ihr Privatleben scheint äußerst minimiert zu sein, weshalb sie beim Kommunizieren persönlicher Belange ungeübt und „eingerostet“ wirken. Der vertraute Klang des wienerischen Deutsch erweckt sowohl in Nadja als auch in ihrem Begleiter die Hoffnung, die eigene „innere Stimme“ wiederzuentdecken. Dennoch sind sie nicht in der Lage, über das Verliebt-Sein-Spielen, das sie betreiben, hinaus zu kommen, und bedeutendere Aspekte ihres Charakters (sich selbst gegenüber) anzusprechen. So wird ihr Spiel miteinander auch zu einem Versteckspiel mit und hinter der Sprache: der Sprache der Kindheit, die viel von ihrer Vertrautheit und ihrer beruhigenden Wirkung verloren hat; der Sprache des Gastlandes, die den beiden Protagonisten, sowie das Englische und das Französische, leichter von den Lippen zu gehen scheint und durch das Fremde gleichzeitig auch weniger von den Sprechern preisgibt als die „eigene“ Sprache.

4.4.2 Liebe und Spiel

So wie Bachmanns Protagonisten nur zu gerne mit Sprache spielen, spielen einige von ihnen auch mit der Liebe selbst. Diese Charaktere stehen in krasssem Gegensatz zu den absolut Liebenden, für die die Liebe vor allem eines ist: ernst. Im *Todesarten*-Projekt ist das Spiel vor allem im „Eröffnungsroman“ *Malina* ein wichtiger Bestandteil.

Das Thema des „Liebe-Spielens“ ist aber auch schon in *Der gute Gott von Manhattan* enthalten³¹. Die weibliche Hauptfigur hat große Schwierigkeiten Liebe als Spiel zu sehen, sie muss zu den „absolut Liebenden“ gezählt werden. Für ihren männlichen Gegenpart ist es eher umgekehrt schwierig: er ist ein geübter Liebespieler, weshalb es ihm schwer fällt, sich von der Ebene des Spiels zu lösen und Liebe als etwas „Echtes“ zu begreifen. In der Figur Jans ist der Zusammenhang von Gefühlen, Sprache und Spiel sehr offensichtlich dargestellt. Er begibt sich, während sich die Beziehung zu Jennifer entwickelt, mehrmals auf eine Art „Spielplatz“, ein Übungsfeld auf dem die altbekannten „Spielzeuge“, das heißt die Phrasen und Wendungen, die in der Gesellschaft für Gefühle wie Liebe zur Verfügung stehen, von Neuem ausprobiert, vielleicht sogar zweckentfremdet werden können. Zumindest zeitweise gelingt es Jan allerdings doch, das Spiel „zur Seite zu legen“ und sich gemeinsam mit Jennifer auf die ernsthafte, die absolute Liebe einzulassen.

Das ist anders bei Ivan: der Liebhaber aus *Malina* ist die Figur in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt, für die die Liebe am deutlichsten zum Spiel geworden ist. So ekstatisch er von der Ich-Erzählerin auch geliebt wird, entsteht in ihm nicht der Wunsch, sich auch auf ein emotional intensives Erlebnis einzulassen. Die oberflächliche Spielerei ist ihm genug. Dass er nicht wirklich liebt, gibt er selbst an:

„Ich liebe niemand. Die Kinder selbstverständlich ja, aber sonst niemand.“ [TP, III, 339]

Die Beziehung zur Ich-Erzählerin legt er als „angenehmes, doch kurzes und unverbindliches Abenteuer“³² an, im Zuge dessen er gerne zu Spielen bereit ist. So wird das gemeinsame Schachspiel – wobei in der Regel Ivan überlegen ist – zu einem fixen Bestandteil der Begegnungen in Ichs Wohnung und zu einer Übertragung der „realen“ Verhältnisse im „Ungargassenland“ auf das Schachbrett. So ist es auch nicht verwunderlich, dass der Ich-Erzählerin vor allem auffällt, wie lange die

³¹vgl. Abschnitt 2.1

³²LOCHTMAN: Die Unmöglichkeit der Liebe in 'Malina', S. 30.

Schachfiguren schon nicht mehr bewegt wurden, als Ivan sich im dritten Kapitel des Romans noch weiter aus ihrem Leben zurückzieht.

Für Ivan ist alles Spiel und so fordert er auch die Ich-Erzählerin auf, mit ihm zu spielen. So sehr sie sich bemüht ihr (Schach-)Spiel zu verbessern, gibt es nur ein einziges Spiel, das ihr (mehr oder weniger gut) gelingt: Ivan vorzuspielen, dass sie so ist und sich so verhält, wie er es gerne möchte bzw. sogar fordert.

Diese Konstellation erinnert sehr an die Figuren Jan und Jennifer, bei denen im Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* ähnlich unterschiedliche Herangehensweisen feststellbar sind³³. So trägt etwa Jan große Worte von Liebe vor, die Jennifer Schutz, Rettung und Geborgenheit versprechen und er besteht darauf, dass sie mitspielt und nicht „aus der Rolle fällt“ [vgl. *W*, I, S.291].

Genau so spielt die Ich-Erzählerin – um Ivan zu gefallen – die Beschäftigte, die Nicht-Enttäuschte, die fürsorgliche Hausfrau und vor allem die nicht-liebende Spielende. Auch ohne Ermahnungen – wie die Jans an Jennifer – hält sich die Ich-Erzählerin an ihre Rollen-Vorgabe. Ein ähnliches Verhalten ist auch bei den übrigen *Todesarten*-Frauen zu beobachten: wie dem Ich liegt ihnen das Spielen (mit Gefühlen) nur sehr begrenzt. Ihr Spiel beschränkt sich darauf, dem jeweiligen Gegenüber und auch den Personen der näheren Umgebung etwas *vorzuspielen*.

4.4.3 Liebe und Krankheit

Viele der Frauen des *Todesarten*-Projekts haben mit physischen Konsequenzen ihrer Liebe – bzw. ihrer Art zu Lieben – zu kämpfen. Aus ihrem Bemühen um die Liebe eines Partners oder um das Vergessen der Vergangenheit sind körperliche „Zustände“ und Krankheiten entstanden, Zeichen der Zerstörung.

Die Erzählung *Ihr glücklichen Augen* ist dem Arzt und Schriftsteller Georg Groddeck gewidmet, der als Wegbereiter der Psychosomatik gilt – also jener Disziplin, die von körperlichen Reaktionen auf das seelische Befinden ausgeht. So ist es naheliegend, die Ursache für die Sehschwäche der Protagonistin Miranda in ihrer Psyche zu suchen. Groddeck selbst beschreibt den Vorgang der Übertragung vom Geist auf den Körper am Beispiel des Auges.³⁴ Miranda ist froh darüber, ihre Umwelt visuell nicht allzu deutlich wahrnehmen zu können. Sie schützt sich auf diese Weise vor der entstellten, selbst kranken Wirklichkeit. Das Bild dessen, was ihr gefallen soll, „malt sie in ihrer eignen, von andren Eindrücken bestimmten Manier“ [*TP*, IV, 245].

³³vgl. Abschnitt 2.1

³⁴vgl. dazu BARTSCH: *Ingeborg Bachmann*, S. 159.

Auf emotionaler Ebene ist ihr die eingeschränkte Wahrnehmung nicht vergönnt: sie spürt es sofort, als sich Josef von ihr zu entfernen beginnt. Über die Gründe möchte sie sich keine Gedanken machen, weil das von ihr gemalte Bild Josefs, das ihrer Meinung nach „von Anfang an“ eigentlich „wirklich gelungen“ ist [vgl. *TP*, IV, 245], getrübt wurde. Dass sie die Ursachen für Josefs Interesse an einer anderen Frau allein in Äußerlichkeiten sieht, weist darauf hin, dass auch Mirandas soziale Wahrnehmung verzerrt ist.

Einen psychosomatischen „Zufall“³⁵ erlebt Nadja, als sie – ungefragt – einen Ausflug zur Christusstatue von Maratea machen soll. Beim Anblick des Gekreuzigten überfällt sie ein Panikgefühl, das sich auch körperlich auswirkt:

„Die Lähmung fing in den Händen an, [...] sie atmete kaum mehr, und etwas fing an, in ihr auszubleiben, es konnte der Anfang der Sprachlosigkeit sein, oder es fing an, etwas einzutreten, eine tödliche Krankheit.“ [*TP*, IV, 134]

Nadja ist sich sicher in dieser „Bodenlosigkeit, gegen die sie nicht ankam“ [*TP*, IV, 137], auf ihre „Vernichtung“ gestoßen zu sein. Wie gekreuzigt liegt sie auf dem Felsen und ist kaum in der Lage wieder hinunter zu steigen [vgl. *TP*, VI, 137]. Ihre „Verstörung“ löst sich – mit Hilfe von Alkohol – zwar, aber nur kurzzeitig: denn schon am selben Abend, im Bett mit Frankel hat sie wieder Angst „zu ersticken oder ihm unter den Händen wegzusterben“ [*TP*, IV, 138]. Sie stirbt nicht, und erkennt – kurz vor ihrer Abreise vom Urlaubsort – in einem weiteren Anfall, diesmal aber von Frohsinn und Übermut mit „maßlose[m] Entzücken“, dass alles „wunderbar“ ist,

„[...] und jetzt traue ich mich auch, hinter mich und hinaufzusehen [...] und dort oben sah sie etwas wieder, eine kleine, kaum sichtbare Figur, mit ausgebreiteten Armen, nicht ans Kreuz geschlagen, sondern zu einem grandiosen Flug ansetzend, zum Auffliegen oder zum Abstürzen bestimmt.“ [*TP*, IV, 141]

Ähnlich euphorisch dürfte sich die Ich-Erzählerin des *Malina*-Romans fühlen, wenn sie ihren Bedarf an Heilung von der Welt durch eine von Ivans „Injektionen von Wirklichkeit“ [*TP*, III, 322] decken konnte. Erst als der Geliebte für sie schon an Bedeutung verloren hat, erläutert sie im Gespräch mit Malina:

³⁵ „Zufall“ im Sinne von Georg Büchners *Lenz*, wie ihn Bachmann auch in ihrer Büchner-Preis-Rede *Ein Ort für Zufälle* verstanden hat, als eine Art Anfall von Grauenhaftem, Entsetzlichem, von Wahn.

„Eine einzige Frau muß schon mit zuviel Merkwürdigkeiten fertig werden, und das hat ihr vorher niemand gesagt, auf welche Krankheitserscheinungen sie sich einstellen muß, man könnte sagen, die ganze Einstellung des Mannes einer Frau gegenüber ist krankhaft, obendrein ganz einzigartig krankhaft, so daß man die Männer von ihren Krankheiten gar nie mehr wird befreien können. Von den Frauen könnte man höchstens sagen, daß sie mehr oder weniger gezeichnet sind durch die Ansteckungen, die sie sich zuziehen, durch ein Mitleiden an dem Leiden.“ [TP, III, 307]

An dieser Stelle wird der Zusammenhang zwischen Mann-Frau-Beziehung und Krankheit, wie ihn Bachmann dem *Todesarten*-Projekt einschreibt, besonders deutlich, wenn auch bei diesem Zitat die Krankheiten der Männer im Mittelpunkt stehen, die in den Texten weniger von Bedeutung sind als das „Mitleiden“ der Frauen.

Einen besonderen Fall dieses „Mitleidens“ zeichnet *Das Buch Franza*. Die Hauptfigur Franza wird auf Grund des krankhaften Hasses ihres Ehemannes Dr. Leo Jordan und seines Triebes, sie als Untersuchungsobjekt zu missbrauchen, krank. Ihr Leiden gestaltet sich weniger als ein Mit-Leiden, sondern mehr als ein Darunter-Leiden. Das Roman-Fragment zeigt die Entwicklung ihrer Krankheit, an einem Punkt, an dem es für eine Umkehrung bereits zu spät zu sein scheint. Franzas Zerstörung mündet in ihren Tod, der auch durch ihre Flucht nach Kärnten und weiter nach Ägypten in die Wüste nicht abgewendet werden kann.

Es liegt an Franzas Opfer- und Hingabebereitschaft, dass Jordan sie derart krank machen konnte. Ihre Gedanken darüber was Liebe ist, erklären, wieso Franza sich nicht schon früher gegen Jordans Verhalten gewehrt hat:

„[...] eine Frage von etwas, das sich körperlich zutrug an einer Stelle und ziellos, sanfter Schmerz in einer Morgenstunde bei zugezogenen braunen Vorhängen, sanfter Schmerz, der zu begütigen war, mehr war die Liebe nicht, aber auch nicht weniger.“ [TP, II, 223]

Da sie nichts anderes erwartet von der Liebe als eben jenen „sanften Schmerz“, ist es verständlich, dass Franza sich die „Misshandlungen“ ihres Mannes länger gefallen lässt als es ihrer Gesundheit zuträglich ist. Diese Disposition Franzas macht erst möglich, dass ihre Liebe einen fatalen Ausgang nimmt. Franzas Liebe kann sich erst im Zusammenspiel mit Jordans Macht- und Kontrollwahn zur Geschichte einer Krankheit entwickeln, die von Beginn an ein glückliches Ende der Beziehung für beide Partner ausschließt.

Kapitel 5

Die „Guten Götter“ – Ver-Formungen der Liebe

Ingeborg Bachmanns Aussage, die *ekstatische* „Art von Liebe“ könne „in der Zeit nicht bestehen,“ [GuI, 74] unterstreicht ihre bereits erläuterte¹ Überzeugung bezüglich dieser Liebesform. Dieser Feststellung fügt sie allerdings ein Zugeständnis hinzu: „Andere Arten können das – es gibt nicht nur eine Art.“ [GuI, 74] Zu den Arten denen Bachmann die Möglichkeit zu bestehen einräumt, gehören etwa die „moderierten“ Erscheinungsformen der Liebe, wie die Freundschaft [vgl. GuI, 74].

Die Fragmente der *Todesarten* beschreiben zahlreiche zwischenmenschliche Beziehungen, deren Ausformungen vom Zusammenspiel der verschiedenen Typen von Liebenden bestimmt sind. Wie der Versuch, die ekstatische Liebe zu leben, führen aber auch viele der übrigen Arten zur Vernichtung des „anderen Zustands“, allerdings auf eine völlig andere Weise. Die Ursache hierfür sind teilweise äußere Umstände und – vor allem – Eigenschaften der handelnden, liebenden Charaktere, die als „Gute Götter“ jeglichem glücklichen Ausgang einer Liebesbeziehung im Wege stehen. Von Beginn an schreiben sie jeder Beziehung die Notwendigkeit ihres Scheiterns ein. Wie der Gute Gott des Hörspiels, verhindern auch diese „Guten Götter“ den Ausstieg der Liebenden aus der Gesellschaft. Sie sorgen dafür, dass die patriarchale und kapitalistische Ordnung weiterhin eingehalten wird.

Ähnlich wie das Streben nach absoluter, ewiger Liebe, das deren Ende bereits in sich trägt, tragen auch die Liebenden des *Todesarten*-Projekts den Drang in sich, ihre Liebe zu einem unglücklichen Ende zu führen. Sie sind von ihren Vorstellungen und Erlebnissen derart geprägt, dass sie ihre Fähigkeit zur ekstatischen Liebe sehr

¹vgl. Abschnitt 3.1

tief in sich vergraben oder gar gänzlich verloren haben. Für kurze Augenblicke widerfahren den *Todesarten*-Charakteren zuweilen Erlebnisse ekstatischer Liebe. Diese sind aber nie lange genug, um die Beteiligten begreifen zu lassen, was mit ihnen geschehen ist. So sind es, außer den von außen wirkenden Umständen, die „Guten Götter“, die den Figuren im Wege stehen.

Neben den „nach der anfänglichen Glut gezähmten“ [vgl. *W*, I, S.319], „zu dem äußerst lobenswerten Wohlwollen einer Person gegenüber“ gedämpften Gefühlen [vgl. *GuI*, S. 74f], die wegen ihrer Bereitschaft sich der Ordnung anzupassen nicht nur akzeptiert werden können, sondern sogar einen wichtigen Teil der Ordnung darstellen, existieren weitere Formen von Liebe, die Bachmann im *Todesarten*-Projekt beschreibt. Diese Arten sind durch die „Guten Götter“ meist so weit korumpiert, dass die „Gefahr“ der allesüberragenden, die Liebenden verbrennenden Gefühle, bei ihnen gebannt ist. Vielmehr bieten diese Beziehungen den Nährboden für das „Virus Verbrechen“ [*TP*, II, 77]. Ingeborg Bachmann geht es bei den Schilderungen von Beziehungen im *Todesarten*-Projekt, darum zu beleuchten „[...] was neben uns jeden Tag passiert, wie Menschen, auf welche Weise sie ermordet werden von den andern“ [*GuI*, 116], denn sie ist davon überzeugt, dass nur auf diese Weise nachvollziehbar wird, wie „es zu den großen Morden kommen kann.“ [*GuI*, 116]

Nach einer Erklärung für ihr „Grundthema [...]: das Leiden am Leben“ [Gerda Bödefeld in *GuI*, 111] und die Annahme, dass die Gesellschaft der größte Mord-schauplatz sei, gefragt, antwortet Bachmann:

„Ja, haben Sie denn da einen Zweifel? Daß in dieser angeblich zivilen Welt, zwischen Menschen, die sich scheinbar gut benehmen, im Verborgenen ein permanenter Kriegszustand herrscht? Daß die Menschen einander umbringen, ganz langsam?“ [*GuI*, 111]

Ihre Anschauung drückt Ingeborg Bachmann aber nicht nur im Interview deutlich aus, sie schreibt diese auch ihrem Spätwerk unüberlesbar ein. Sie beschreibt diesen „permanenten Kriegszustand“ und auch die „Verbrechen“, die zwischen zwei Menschen begangen werden. Diese „Verbrechen“ sind vielfältig. Aus diesem Grund gibt es im *Todesarten*-Projekt nicht den *einen* Guten Gott, wie man ihn aus dem Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* kennt; es gibt mehrere von ihnen, die – weniger offensichtlich – ihrer Aufgabe nachgehen, also den Ausstieg aus der Gesellschaft, auf Grund von ekstatischer Liebe, zu verhindern. Sie sind Bestandteil der Persönlichkeit jedes Einzelnen, daher ist im *Todesarten*-Projekt keine zwischenmenschliche Verbindung ohne „Gute Götter“ enthalten.

Durch das Ungleichgewicht, das diese „Guten Götter“ in den Beziehungen herstellen, in dem die reinen Gefühle nicht bestehen können, vereiteln sie jeden Versuch glücklich zu lieben. Zu ihnen zählen Empfindungen und Verhaltensweisen wie Misstrauen, Unterdrückung und Verängstigung. Ihre tiefe Verankerung in der Persönlichkeit jedes Einzelnen verursacht eine Veränderung des Prinzips der Liebe. Da die „normale“, glückliche Beziehung zweier Menschen für sie unmöglich ist, entwickeln Bachmanns Protagonisten Strategien, um diese zu umgehen: sie kennen sich selbst nicht mehr und hoffen im Anderen einen Anker zu finden; sie haben Angst verlassen und verletzt zu werden, und lassen Nähe nicht mehr zu; sie entziehen sich der Gesellschaft und ihren Erwartungen oder sie idealisieren die Liebe und den Geliebten, um sich – so lange das irgendwie möglich ist – die Enttäuschungen und Verletzungen die er verursacht, nicht eingestehen zu müssen. Daraus entstehen zahlreiche, nicht „lebensfähige“ Mutationen der idealen Liebe als ganzheitsmenschliche, das heißt sowohl seelisch als auch körperlich vertrauensvolle, Beziehung zwischen zwei Menschen.

Vor allem das Vertrauen ist zwischen den Liebenden des *Todesarten*-Projekts meist nicht gegeben, was kaum überrascht, wenn man bedenkt, wie unterschiedlich die Charaktere sind, die einander gegenüber stehen. Aber nicht selten misstrauen die Figuren ihren eigenen Instinkten noch mehr als ihren Mitmenschen, wie die Gedanken Franzas über den Beginn ihrer Beziehung zu Jordan deutlich machen:

„Wann hat es angefangen? Man meint, nicht mit dem Anfang, aber zuletzt weiß man: im Anfang. Da warnt dich etwas, und schon hörst du nicht zu, schiebst ein Gefühl, das du nachher für dein erstes aus gibst, vor ein wirklich erstes. Gewarnt bist du. [...] nun gefällt es dir schon, der Schwindel ist vollkommen, du brauchst dich nicht betrügen, der Betrug zeugt neuen Betrug, nichts warnt dich mehr, das Signal wird nur einmal gegeben, wenn du mit dem anderen zum erstenmal in einem Raum bist und es dir befiehlt, hab acht, hab acht, das nächste Mal hat dich ein Titel, eine Vorlesung, nach der gescharrt wird, ein paar hundert Halbnarren, die den Namen aussprechen mit fetter Bewunderung oder stichelnder Kritik, hat dich eine Adresse, hat dich ein Name auf einem Zeitschriftenblättchen darum gebracht, noch einmal das 'Hab doch acht' zu hören, das dir die Haut, die Muskeln, das Gehör, alle deine Empfangsgeräte zugerufen haben.“ [TP, II, 226f]

Die Warnsignale, die Franzas beim Kennenlernen noch „empfangen“ hat, lassen vermuten, dass ihr Jordan schon von Beginn an „unheimlich“ war, auch wenn sie das nicht wahrhaben wollte. Franzas „Bauchgefühl“ würde sie also vor dem älteren Mann warnen, aber ihr Wunsch nach menschlicher Nähe und ihre daraus resultie-

rende Bereitschaft zu Opfern, ihr „Guter Gott“ also, verleitet sie, sich dennoch auf den Arzt einzulassen.

Auch die männlichen Charaktere des *Todesarten*-Projekts sind nicht frei von „Guten Göttern“ wenn es um die Liebe geht, ihre tendieren jedoch in die entgegengesetzte Richtung: während die Frauen auf Grund ihres Bedürfnisses nach Zuwendung verletzlich sind, haben die Männer aus Angst vor genau dieser eine sehr distanzierte Haltung zum Liebesgefühl entwickelt. Ivan, die Liebhaber-Figur in *Malina*, fühlt sich bei der bloßen Erwähnung des Wortes Liebe unwohl, und so versucht er, die Überlegungen des Ichs für Unnötig zu erklären:

„Bei Ivan erkundige ich mich, ob er schon einmal darüber nachgedacht hat und was er früher gedacht hat und was er heute denkt über die Liebe. Ivan raucht, läßt die Asche auf den Boden fallen, sucht schweigend nach seinen Schuhen, er hat beide gefunden und wendet sich zu mir, er hat es schwer, die Worte zu finden. Ist das etwas worüber man nachdenkt, was soll ich mir denn für Gedanken darüber machen, brauchst du Worte dafür? willst du mir eine Falle stellen, mein Fräulein?“ [TP, III, 453]

Die „Guten Götter“, die auf Seiten der weiblichen Charaktere gegen glückliche, absolute Liebesbeziehungen arbeiten, unterscheiden sich völlig von jenen, die auf das Verhalten der Männer-Figuren Einfluss haben. Dennoch gibt es „Gute Götter“, die auf das *Todesarten*-Personal beiderlei Geschlechts einwirken, und wieder andere sind es die innerhalb von familiären Beziehungen ihr „Unwesen treiben“. Die im *Todesarten*-Projekt Präsentesten von ihnen werden im Folgenden dargestellt.

5.1 Die „Guten Götter“ der Frauen

Zwischen den Erfahrung der Roman-Protagonistinnen, Ich und Franza, und denen der *Simultan*-Erzählungen – ausgenommen hiervon ist Elisabeth Matrei² – stellt Tanja Schmidt einen bedeutenden Unterschied fest: erstere können für kurze Momente den (selbst errichteten) Schutzwall der Selbsttäuschung überwinden. Dadurch ist es ihnen möglich ihre Zerstörtheit zu erkennen.³ Den *Simultan*-Frauen hingegen bleiben diese Erfahrungen verwehrt, sie sind durch „ganz bestimmte *private* Formen der Selbstentfremdung“⁴ geprägt und verfolgen ein „beharrliches sub-

²vgl. SCHMIDT: Beraubung des Eigenen, S. 480.

³vgl. ebd.

⁴Ebd.

jektives Interesse an deren Beständigkeit.“⁵. Unterschiedliche Strategien sollen den Frauen dazu dienen, ihre „Maskerade“ aufrecht zu erhalten: Nadja und Elisabeth Matrei suchen Herausforderung in ihren anstrengenden Berufen, Beatrix verweigert sich allem und jedem, Miranda macht sich ihre eingeschränkte Wahrnehmungsfähigkeit zu Nutzen und „die alte Frau Jordan“ hat sich eine Lebenslüge zurecht gebastelt.⁶

5.1.1 Idealismus

„Um sich guten Gewissens klein machen zu können, bedarf es der Vergrößerung des Vis-à-vis,“⁷ schreibt Daniela Strigl in Bezug auf Leo Jordan und „seine Frauen“: also Franza und seine Mutter, Frau Jordan, deren Einstellung zu ihrem Sohn in *Das Gebell* ausführlich dargestellt wird. Die „Taktik“ der Erhöhung verfolgt aber auch die *Ihr glücklichen Augen*-Protagonistin, Miranda.

Mirandas Art Josef zu idealisieren, in dem sie ihn nicht so wahrnimmt wie er ist, sondern so, wie sie ihn sich „malt“, stellt nicht nur sie selbst auf eine niedrigere Stufe, sie erschwert es ihm, auch ihre perfekte Vorstellung von ihm zu erfüllen. So wie sie sein Aussehen für sich nach ihren Wünschen gestaltet hat, hat sie auch ein Idealbild davon, wie er sich ihr gegenüber verhalten soll. Sie kann Josef, der zu Beginn der Erzählung offensichtlich sehr um Miranda bemüht ist und ihr geduldig und hilfreich zur Seite steht, seine Verfehlung deshalb nicht nachsehen. Das Bild, das Miranda von ihm hatte, ist zerstört, wodurch es unmöglich für sie wird, das unversehrte Ideal wieder herzustellen. So erklärt sich auch, warum Miranda die Beziehung zu Josef, an dem ihr viel zu liegen scheint, kampflös aufgibt und ihn geradezu in die Arme der „Konkurrentin“ Stasi treibt. Miranda, die sich außer ihren (zu) hohen Anforderungen an Josef, in der Liebesbeziehung nichts hat zu Schulden kommen lassen, scheitert mit ihrer Liebe an eben diesen.

Idealisierungsvorgänge, wie sie in Mirandas Wahrnehmung stattfinden, werden auch bei der Figur Fanny Goldmann in Bezug auf Toni Marek beschrieben:

„ [...] wenn Fanny etwas wollte, richtete die Welt sich danach, und was Fanny dachte, hatte Gültigkeit, und so, unmerklich, wurde die ganze Person Marek einem Prozeß unterzogen, <aus dem> sie immer bedeutender, reiner, vollkommener und fabelhafter, anbetungswürdiger

⁵Ebd.

⁶vgl. BARTSCH: *Ingeborg Bachmann*, S. 157.

⁷STRIGL: *Unter die Haut*, S. 144.

hervorging. Was an Toni noch menschlich blieb, waren gewisse Unarten, über die sie meistens schwieg, da sie sich nicht wegoperieren ließen [...].“ [TP, I, 306]

Wie auch Mirandas „Malen“, ist die Veränderung die Fanny an Marek sieht, keine tatsächliche. Es gelingt ihr lediglich, ihr Bild von ihm, also die Art wie sie ihren Geliebten wahrnimmt, zu beeinflussen und ihn so idealisiert vor Augen zu haben.

Ganz automatisch, denn so hat es ihnen die Gesellschaft beigebracht, erheben die Geliebten, wie die Mütter, die mächtigen, männlichen Figuren zu Idealen, in deren Schatten sie zu leben bereit sind. Diese Prozesse beschränken sich, innerhalb des Werkes von Ingeborg Bachmann, nicht auf die Erzählungen des *Simultan*-Bandes, wie das folgende Zitat aus *Malina* belegt:

„Ivan sagt lachend, aber nur einmal: Ich kann dort nicht atmen, wo du mich hinstellst, bitte nicht so hoch hinauf [...]!“ [TP, III, 671]

Die Vorgehensweise der Ich-Erzählerin fügt sich in das Muster des Umgangs der weiblichen Figuren mit ihren männlichen Gegenübern. Ivan bleibt aber der einzige Charakter, dem nicht nur die Erhöhung an sich bewusst wird, sondern auch, dass er nicht geschaffen ist, die Vorstellungen und Wünsche die das Ich auf ihn projiziert zu erfüllen. So ideal ist er nicht, die Luft wird ihm bereits zu dünn, in der fiktionalen Höhe des Unfehlbaren, in der das Ich ihn platziert.

Einige Frauen-Figuren des *Todesarten*-Projekts begnügen sich aber nicht damit ihre Partner zu erhöhen, sie verstärken den Effekt durch ihre eigene Erniedrigung. Dies zeigt sich besonders deutlich an Fanny Goldmann und Aka Rottwitz. Beide werden zu Opfern ihrer Liebe, weil sie den jeweiligen Partner, ohne ihn (ausreichend) zu hinterfragen, nach all ihren Möglichkeiten unterstützen. Geesen fasst diese „bestimmte psychologische Disposition“⁸ der weiblichen Charaktere mit einem Satz zusammen:

„Sie schützen aufgrund ihrer Überlegenheit ihre männlichen Partner und werden dadurch selbst zu Opfern.“⁹

Die Gefahr für die Frauen besteht also nicht nur im – möglicherweise – stärkeren Gegenübern, ebenso bedrohlich ist es für sie, selbst der überlegene Part des Paares

⁸GEESSEN, MECHTHILD: *Die Zerstörung des Individuums im Kontext des Erfahrungs- und Sprachverlusts in der Moderne - Figurenkonzeption und Erzählerperspektive in der Prosa Ingeborg Bachmanns*. Schäubele Verlag, 1998, S. 246.

⁹Ebd.

zu sein und den Partner, der nur schlecht mit der stärkeren Frau umgehen kann, so lange zu unterstützen, bis dieser meint nicht mehr auf die Protektion der Geliebten angewiesen zu sein. Die Frauen scheinen ihren Männern helfen zu wollen, die Großartigkeit, die sie selbst in ihnen zu sehen glauben, auch für die Umwelt erkennbar zu machen. Aber schon auf dem Weg „nach oben“, untergraben die Männer die Stärke ihrer Partnerinnen.

So entsteht aus dem ursprünglichen Bemühen um den idealen Liebespartner, die Schaffung einer potentiellen Gefahr, die den weiblichen Charakteren manchmal auch ins Bewusstsein dringt. Die folgende Textstelle aus dem *Goldmann/Rottwitz-Roman* veranschaulicht „die doppelte Bedeutung des Männlichen als Schutz und als Bedrohung“¹⁰:

„Er muß zurückkommen, sagte sie sich aber mit großem Mut, er muß kommen. Er muß mich decken, er muß sich vor mich stellen, mich schützen, in der Nacht besonders, damit er mir nichts antut, [...]“ [TP, I, 122]

Fanny Goldmanns Überlegungen weisen auf ihre komplexe Abhängigkeit von Marek hin: einerseits sucht sie seinen Schutz vor der Gefahr, andererseits weiß sie, dass der Beschützer selbst die größte Bedrohung für sie darstellt. Diese Verwicklung lässt „ihre Loslösung aus der Abhängigkeit vom Mann als unmöglich erscheinen.“¹¹

Die Bachmann'schen Frauen-Figuren haben verschiedene Gründe, sich selbst, in Bezug auf das „Wahre Ich“ der männlichen Partner, zu täuschen. Sie erhalten ihre Illusionen meist über weite Zeiträume hinweg aufrecht, wodurch diese, sozusagen, „chronisch“ werden und daher unweigerlich zu einem noch mächtigeren „Guten Gott“ führen: der Verdrängung.

5.1.2 Hingabe

Hingebungsvoll, und auch vertrauensvoll, zu lieben ist eine „Fähigkeit“, die nicht nur im *Todesarten*-Projekt, sondern beispielsweise auch im *Guten Gott von Manhattan* ausschließlich den weiblichen Charakteren vorbehalten ist.¹² Nur sie können sich vollends auf die Liebe einlassen. Die Protagonistinnen der *Todesarten*-Romane

¹⁰Ebd., S. 180.

¹¹Ebd.

¹²Auf den ersten Blick mag Mirandas Geliebter Josef, als Ausnahme erscheinen, kümmert er sich zu Beginn doch nach Kräften um seine visuell beeinträchtigte Freundin; wie leicht es ihm aber fällt sich von Miranda abzuwenden, spricht gegen hingebungsvolle Gefühle auf Seiten Josefs.

zeigen Anzeichen einer solchen, hingebungsvollen Liebe, die *Simultan*-Frauen sind davon weniger betroffen.

Der von Ingeborg Bachmann mehrfach zitierte Satz der italienischen Dichterin Gaspara Stampa, „Vivere ardendo e non sentire il male“¹³, beschreibt die Strategie der hingebungsvoll liebenden Frauen des *Todesarten*-Projekts. Das Ich, Fanny Goldmann, Aka Rottwitz, aber auch die alte Frau Jordan überdecken das Leid, das sie fühlen und das Böse, das ihnen angetan wird, mit (auch sich selbst nur vorge-spielten) überschwänglichen Gefühlen und dem Enthusiasmus eines „glühenden Lebens“.

Nur so ist es Fanny Goldmann und Eka Rottwitz, aber auch Franziska Jordan möglich, sich, um der Liebe Willen, unterzuordnen. Sie nehmen Demütigungen und (psychische) Verletzungen von ihren Liebespartnern in Kauf bzw. versuchen die Frauen, diese gar nicht erst zur Kenntnis zu nehmen, weil sie sonst ihrem Grundsatz des Glühendlebens nicht mehr folgen könnten. Die Übersteigerung des Liebesgefühls und seine Absolutsetzung auf Seiten der Frauen-Figuren, erschwert das Zusammenleben mit den männlichen Charakteren allerdings zusätzlich. Die Autorin selbst sagt im Gespräch mit Veit Mölter¹⁴ über die Hingabe des Ichs in *Malina*:

„Weil die Liebe des Ich zu Ivan eine solche Ausschließlichkeit erreicht, daß sie vom anderen nicht mehr verstanden, auch nicht erwidert werden kann. Sie ist nicht lebbar für Ivan.“ [GuI, 75]

Dass Ivan die Liebe der Ich-Erzählerin nicht erwidern kann (und will), erzeugt für das Paar eine Art Teufelskreis: Ivans Kälte verstärkt beim Ich nur das Bedürfnis nach hingebungsvoller Liebe. Diese treibt das Ich aber immer weiter in den Prozess der Selbsttäuschung. Auf diese Täuschung folgt die Selbstentfremdung, die eine Spielart der Verdrängung ist. Schmidt stellt fest, dass es dem Ich – sowie auch Franza – gelingt, die Verdrängung für kurze Zeit zu durchbrechen:

„Franza und das weibliche Ich in *Malina* überwinden nach zwei Seiten – und ausdrücklich jeweils nur in Konstellation zu einem männlichen Gegenspieler, der ihnen dies ermöglicht – vorübergehend diese Selbstentfremdung: im Ausgelöschtwerden der hingebenden Liebe [...] oder im Zu-sich-Kommen, in der erkennenden Erfahrung ihrer eigenen

¹³Bachmann lässt in *Malina* die Ich-Erzählerin den Satz aussprechen [TP, III, 542], sie selbst zitiert ihn 1971 in einem Interview, ihre anschließende Übertragung ins Deutsche lautet: „Glühendleben und das Böse nicht fühlen“ [GuI, 110]

¹⁴Interview vom 23. März 1971

Zerstörtheit, ihres Beraubtseins; beides mündet, verschränkt miteinander, in das Daransterben.“¹⁵

In diesem Punkt zeigt sich ein bedeutender Unterschied zwischen dem Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* und den Liebesschicksalen des *Todesarten*-Projekts: Jennifer war in Liebe aufgegangen, brennend vor Liebe und konnte aus diesem Zustand nicht mehr zurückkehren; sie musste „auffahren“. Das Nicht-weiter-leben-Können passiert auch den Protagonistinnen *Malinas* und des *Buches Franza*, es hat aber andere Ursachen. Während Jennifer nach dem Erlebnis der absoluten Liebe, des „anderen Zustands“, nicht mehr in der Gesellschaft leben kann, vergehen diese beiden *Todesarten*-Frauen an der gegenteiligen Erfahrung: obwohl sie sich um ekstatische Liebe bemühen, scheitern sie an sich selbst und ihren Partnern. Was sie an Stelle der Ekstase erreichen, ist die Erkenntnis ihres Leidens und der Verletzungen, die ihnen „die Männer“ (also im weiteren Sinne die Gesellschaft) zufügen und zugefügt haben. Das Bewusstwerden ihres Schmerzes bedingt im Weiteren, dass – sowohl die Ich-Erzählerin, als auch Franza – an dem erfahrenen Leiden zugrunde gehen.

5.1.3 Opfer- und Leidensbereitschaft

Die zuvor erläuterten „Guten Götter“ der *Todesarten*-Frauen, Hingabe und Idealismus, bilden eine gute Basis für ihre Opfer- und Leidensbereitschaft. Denn durch die Erhöhung des Partners fällt es ihnen leichter die erbrachten Opfer vor sich selbst zu rechtfertigen, und durch das Stürzen in eine Liebe voller Hingabe wird das Leid überspielt.

Im Gespräch mit Malina bringt die Ich-Erzählerin ihre Ansicht über das Unglück der Frauen, zum Ausdruck:

„Sonst machen die meisten Männer aber die Frauen unglücklich, und eine Gegenseitigkeit ist nicht da, denn wir haben es mit natürlichem Unglück, dem unabwendbaren, das von der Krankheit der Männer kommt, zu tun, deretwegen die Frauen soviel nachdenken müssen [...], denn wenn man über jemand immerzu nachdenken muß und für ihn Gefühle erzeugen muß, dann wird man regelrecht unglücklich. Das Unglück verdoppelt, verdreifacht, verhundertfacht sich mit der Zeit obendrein. Jemand, der dem Unglück ausweichen möchte, bräuchte nur nach ein paar Tagen jedes Mal Schluß zu machen. Es ist unmöglich, unglücklich zu sein, jemandem nachzuweinen, wenn er einen nicht schon gründlich unglücklich gemacht hat.“ [TP, III, 611f]

¹⁵SCHMIDT: Beraubung des Eigenen, S. 480.

Nach Meinung des Ichs wird also das „natürliche Unglück“ der Frauen durch ihre Zugehörigkeit zu bzw. ihre Abhängigkeit von kranken Männern verursacht. Sie zeigt auch explizit auf, dass die Gefühle einer Frau für einen Mann nicht von selbst entstehen, dass sie die Liebende nicht einfach überrumpeln. Im Gegenteil: Gefühle zu haben ist Arbeit, sie müssen von der Frau erst „erzeugt“ werden. Je mehr „Arbeitsaufwand“ eine Frau in ihre Beziehung zu einem Mann gesteckt hat, je länger sie Anstrengungen auf sich genommen hat, um Gefühle für ihn zu empfinden und über ihn nachzudenken, desto größer ist das Unglück, das durch diese „Attachiertheit“ entstehen kann und wird. Durch die Bereitschaft der weiblichen *Todesarten*-Charaktere, dieses Unglück auf sich zu nehmen, wird die Position der mächtigeren Männer gestärkt. Dadurch vergrößert sich wiederum das Ungleichgewicht innerhalb der Beziehung und der männliche Partner erhält noch mehr Kontrolle über die Frau.

„Ihr mußte so ein Mensch passieren, so ein Leben [...]“, [TP, II, 245] denkt sich Franza und zeigt damit, dass sie es nicht als selbstverständlich empfindet, was in ihrer Beziehung zu Leo Jordan vor sich geht. Jordans Art, seine Ehefrau zu behandeln, geht offenbar über die „normale“ Krankheit eines Mannes hinaus. Dennoch ist Franza lange Zeit über entschlossen, ihr Bestes zu geben, damit es „gut wird“. Noch in größter Verzweiflung glaubt sie, sich mehr bemühen zu müssen, um mit Jordan, ihrem Quäler, ein friedliches Leben führen zu können:

„In der Nacht stand Franza auf und ging ins Badezimmer, sie kniete plötzlich nieder auf der Matte und betete, die Hände um die kalte Wanne gekrampft, es fiel ihr nur ein zu flüstern, es soll nichts geschehen, es soll gut werden, er soll mich nicht mehr so quälen, ich will nicht mehr so gequält werden, sie verwirrte sich, es kam ihr verrückt vor, daß sie im Badezimmer kniete und damit etwas abwenden wollte. Ich will ja alles tun, alles, damit es gut wird. Ich will ihn noch inständiger lieben, dann muß es gut werden.“ [TP, II, 211]

Obwohl Franza also erkennt, dass sie von Jordan gequält wird, beschließt sie (noch) nicht, ihn zu verlassen, sondern nimmt sich vor, noch mehr Gefühle für ihn zu „erzeugen“. Dies muss zwangsläufig zu einer Vergrößerung ihres Unglücks, und damit ihres Leidens, führen muss. Schon bevor Franza entdeckt, welches Spiel ihr Mann mit ihr treibt, empfindet sie Angst vor ihm ohne einen Grund oder speziellen Anlass dafür nennen zu können. In der Erzählung *Das Gebell* wird die Veränderung von Franzas Sicht auf ihren Mann geschildert. Beeinflusst durch dessen Mutter, gelangt sie selbst zu einem anderen Blickwinkel auf ihn. Bald nachdem Franza erkennt, dass sich die alte Frau Jordan vor ihrem Sohn fürchtet [vgl. TP, IV, 286], sind auch an ihr

Verhaltensweisen auszumachen, die ihre beginnende Furcht zeigen: so ist ihr etwa „unbehaglich“, weil Jordan die Ausgaben, die Franza für seine Mutter tätigt, bemerken könnte [vgl. *TP*, IV, 288]. Sie überlegt deshalb, was und wie viel über seine Mutter sie ihm erzählen sollte,

„aber etwas warnte sie, es war ein erster leiser Alarm in ihr, denn in irgend etwas, auch wenn sie schrullig war und übertrieb, mußte die alte Frau recht haben, und deswegen sagte sie dann doch kein Wort zuhause [...]“ [*TP*, IV, 295]

Im Laufe der Erzählung verändert sich nicht nur Franzas Beziehung zu Jordan, es entwickelt sich auch ihr anfängliches Unbehagen zu Furcht:

„Nur fing gerade damals etwas an, kompliziert zwischen Leo und ihr zu werden, und sie entdeckte, daß er sie schon dermaßen eingeschüchtert hatte, daß sie sich fürchtete vor ihm [...]“ [*TP*, IV, 299]

Die junge Frau, die auf der Suche nach Schutz war [vgl. *TP*, II, 154] als sie an Jordan geriet, ist bereits zu sehr zu dessen Studienobjekt und damit auch Opfer geworden, um sich aus seinem Einflussbereich zu retten, als sie sich der Gefahr, die ihr von ihm droht, bewusst wird.

Franza war über lange Zeit hinweg bemüht ihren berühmten Ehemann zu unterstützen und ihm das Leben so einfach wie möglich zu machen. Genau aus diesem Grund war es für ihn so unkompliziert, ihres zu erschweren. Vom Beginn der Beziehung an wird Franza dazu getrieben, Opfer zu bringen. So gibt sie beispielsweise nicht nur ihr Studium auf [vgl. etwa *TP*, II, 50], sie muss sich als 22jährige auch damit abfinden, dass sie mit Jordan keine Kinder bekommen wird, was er sie kurz vor der Hochzeit äußerst gefühllos wissen lässt [vgl. *TP*, II, 52].

Anders als Franza, die ihre Karriere aufgibt und daraufhin an ihrem Mann leidet, opfern Elisabeth Matrei und Nadja nach enttäuschenden Beziehungen ihre Möglichkeit auf ein Leben in vertrauensvollen Partnerschaften oder gar einer Familie, und leiden an Einsamkeit. Die Leser wissen von Nadja, dass es „bei ihr [...] fast bis zu einer Heirat gekommen“ [*TP*, IV, 104] wäre, zum Zeitpunkt ihres Liebesabenteurers mit Ludwig Frankel ist für sie eine Beziehung dieser Art ganz undenkbar geworden: „nein, heiraten, nie, sie würde ganz gewiß nie heiraten.“ [*TP*, IV, 103] Auch Elisabeth verschließt sich emotional vor den Männern, sie ist zudem davon überzeugt, dass „ihre zunehmenden Erfolge bei den Männern [...] mit ihrer zunehmen-

den Gleichgültigkeit zu tun“ [TP, IV, 422] haben. So erklärt sich auch ihre pessimistische Einstellung bezüglich der Suche eines „guten“ Mannes und die Möglichkeit einer glücklichen Beziehung.

„Nur eine Hoffnung durfte und wollte sie sich nicht offen lassen, denn wenn sie in fast dreißig Jahren keinen Mann getroffen hatte, einfach keinen, der von einer ausschließlichen Bedeutung für sie war, der unausweichlich für sie geworden war, jemand, der stark war und ihr das Mysterium brachte, auf das sie gewartet hatte, keinen, der wirklich ein Mann war und nicht ein Sonderling, Verlorener, ein Schwächling oder einer dieser Hilfsbedürftigen, von denen die Welt voll war, dann gab es den Mann eben nicht, und solange es diesen Neuen Mann nicht gab, konnte man nur freundlich sein und gut zueinander, eine Weile. Mehr war daraus nicht zu machen, und es sollten die Frauen und die Männer am besten Abstand halten, nicht zu tun haben miteinander, bis beide herausgefunden hatten aus einer Verwirrung und der Verstörung, der Unstimmigkeit aller Beziehungen.“ [TP, IV, 423f]

Ohne Hoffnung auf eine störungsfreie Partnerschaft stürzt sich Elisabeth einerseits in belanglose Affären, andererseits vor allem in ihre Arbeit als Fotojournalistin. Wie Nadja ist Elisabeth auf Grund ihrer Arbeit häufig auf Reisen, was einer dauerhaften Beziehung tendenziell im Wege steht – so fühlt sie sich zwar sicher vor den Leiden, die durch die „Krankheiten“ der Männer entstehen, sie verzichtet aber auch auf emotionale Bindungen. Denn auch gegenüber ihrem Vater wirkt Elisabeth Matrie kühler als notwendig. Es scheint, als wäre sie einzig ihrem Bruder Robert verbunden, der sich ihr aber, durch seine Heirat, entzogen hat.

Die Frauen des *Todesarten*-Projekts leiden also entweder unter einem Mann oder auch wegen eines Mannes, oder sie entscheiden sich rechtzeitig gegen die Unterdrückung, was aber nur zu einer anderen Art des Leidens führt, sie aber nicht vom Leiden befreien kann. Das Weibliche, das heißt vor allem die Gefühlsbetontheit, geht zugrunde, es verliert gegen das Männlich-Rationale, wie auch *Malinas* Ich-Erzählerin gegen den männlichen Teil der Doppelgänger-Figur nicht bestehen kann. Der im *Mann ohne Eigenschaften* von Agathe erdachte und im Abschnitt 3.2 erläuterte Entwurf der Anerkennung beider Teile, also des Männlichen und des Weiblichen, kann in der Realität der Bachmann'schen *Todesarten* nicht verwirklicht werden. Die weibliche Seite wird von einem männlichen Gegenüber, oder auch von der Frau selbst, unter dem Vorwand des Selbstschutzes, unterdrückt.

5.2 Die „Guten Götter“ der Männer

In der bisherigen Bachmann-Forschung ist über die „Guten Götter“ der Männer deutlich mehr geschrieben worden, als über die der Frauen. Zweifelsfrei ist eine Ursache hierfür die Tatsache, dass Macht und Gewalt im *Todesarten*-Projekt sehr viel fassbarer sind, als die subtilen Wesenszüge der Frauen. Bachmanns Kritik an den „Vätern“, das heißt also am patriarchalen, von „kranken Männern“ dominierten Gesellschaftssystem, ist in ihrem Spätwerk so präsent, dass sie nur schwer überlesen werden kann.

Die einzelnen „guten Götter“ der Männer laufen in der Vaterfigur zusammen. Sie trägt „verschiedene Kostüme [...], bis sie am Ende alle ablegt und dann als *der Mörder* zu erkennen ist.“ [GuI, 97]. Diese Funktion ist ähnlich konzipiert wie der Gute Gott von Manhattan: sie ist eine Personifizierung zerstörerischer charakterlicher Züge und gesellschaftlicher Strukturen. So ähneln auch Ingeborg Bachmanns Worte über diese Figur im *Todesarten*-Projekt denen über den Guten Gott¹⁶. Laut ihrer Interviewaussage werden in der Vaterfigur die „vielen Furchtbarkeiten“ [vgl. GuI, S.97] zusammengenommen, deshalb ist sie „diese große Person, die das ausübt, was die Gesellschaft ausübt.“ [GuI, 97]

Zieht man diesen Vergleich, darf, meines Erachtens nach, nicht übersehen werden, dass trotz der offenkundigen Parallelen zwischen „dem Vater“ und dem Guten Gott von Manhattan, ein Unterschied berücksichtigt werden muss: die Handlungen des „Vaters“ sind nur die Auswirkung dessen was der Gute Gott verkörpert. Und so sind die „Guten Götter“ der Männer die Ursache für die Taten des „Vaters“, deren „Nährboden“ die „Guten Götter“ der Frauen darstellen.

5.2.1 Macht

In den meisten Beziehungen, die Ingeborg Bachmann im *Todesarten*-Zyklus beschreibt, herrscht eine ungleiche Verteilung der Macht. Leo Jordan übt Macht über Franza, aber auch seine Mutter aus, weshalb beide Furcht vor ihm haben. Ähnliches geschieht auch bei Bertold Rapatz und „seinen Frauen“: sein Auftreten verursacht äußerst „respektvolles“ Verhalten der Bediensteten, zu denen ja auch seine spätere Frau Elisabeth Mihailovics gehört, sowie das sehr zurückgezogene Dasein seiner Tochter. Furcht einzuflößen ist aber nicht die einzige Möglichkeit Macht auszuüben, die im *Todesarten*-Projekt aufgezeigt wird. Vor allem die „Macht durch Iden-

¹⁶vgl. dazu GuI, S.87 und Abschnitt 2.2 dieser Arbeit

tifikation“¹⁷ ist für die Figurenkonstellationen des Bachmann'schen Spätwerks von Bedeutung, da sich die *Todesarten*-Frauen immer voll und ganz auf ihr Gegenüber einstellen. Sie wollen ihren Partner unterstützen, dazu ist es ihnen wichtig seine Anforderungen und Erwartungen an die Frau zu erfüllen. Sie übernehmen aber, wie beispielsweise Franza, auch Teile seiner beruflichen Pflichten, sehen sich als Teil seines funktionierenden Systems und identifizieren sich auf diese Weise mit ihm.

Im *Lexikon für Psychologie* wird Macht definiert als „die Fähigkeit, eine oder mehrere Personen zu einem bestimmten Denken und/oder Verhalten zu führen.“¹⁸ Diese Beeinflussung eines Anderen geht in den *Todesarten* in der Regel von den Männern aus. Die Macht, die sie über ihre Partnerinnen haben, beziehen sie aus deren starkem Trieb zu gefallen, um Liebe und Nähe zu „verdienen“. „Macht ist ein *relationaler* Begriff. Das heißt, daß sie an die Beziehung zwischen der 'Quelle' (der machtausübenden Person) und dem 'Ziel' gebunden ist.“¹⁹ Deshalb ist die Machtausübung auch nicht statisch, sondern verändert sich jedesmal dann, wenn sich die Beziehung eines Paares ändert.

Das wird an den Paaren Fanny Goldmann-Toni Marek und Aka Rottwitz-Jung besonders deutlich: in der allerersten Phase der Beziehungen glauben die Frauen selbst, den Männern helfen zu können und sich dadurch auch in einer Art Machtposition zu befinden. Da ihnen aber nicht bewusst ist, dass ihre Liebhaber nur aus genau diesem Grund Interesse an ihnen vorgeben, sind sie dennoch von Beginn an in der Rolle des Opfers und somit das Ziel der Gewalt. Jung und Marek untergraben das Selbstwertgefühl ihrer Partnerinnen, beispielsweise indem sie sie bevormunden, und machen sie so nach und nach immer kleiner, wodurch sich auch ihre Bereitschaft Unmögliches auf sich zu nehmen vergrößert. Fanny Goldmann etwa setzt sich bei einer alten „Wochenendbekanntschaft“ [vgl. *TP*, I, S.307] für Marek ein, der ihr auf Grund der Form der Antwort dieses Verlegers aber ein schlechtes Gewissen macht, und so wieder seine Macht über sie ausgebaut hat.

Leo Jordans Strategie ist eine andere: durch die Abwertung Franzas zum Studienobjekt verliert sie, für ihn, an Menschlichkeit. So verändert sich auch Franzas Rolle von der Ehefrau zur Sache, die ihrem Beobachter ausgeliefert ist.

„Aber für mich ergab sich langsam etwas andres, ich war plötzlich nicht mehr Mitarbeiterin, nicht mehr verheiratet, ich war, von der Ge-

¹⁷Die „Macht durch Identifikation“ wird genauer erklärt: „Erfüllung von Erwartungen, weil sich die Person mit dem Machtinhaber [...] identifiziert“ Stichwort „Macht“ in: WENNINGER: *Lexikon der Psychologie*

¹⁸Ebd.

¹⁹Ebd.

sellschaft separiert mit einem Mann, in einem Dschungel, inmitten der Zivilisation, und ich sah, daß er gut bewaffnet war und daß ich keine Waffen hatte.“ [TP, II, 55]

Jordans stärkste Waffe gegen Franza ist die Macht über sie, die er dank ihrer anfänglich freiwilligen Unterwürfigkeit hat. Franza Jordan rechtfertigt (sich selbst gegenüber) das Gehabe ihres Mannes und ihre eigene Unterstützung für ihn, mit der großen Verantwortung, die er zu tragen hat. Worin genau diese besteht, bleibt für die Leser unklar. Daniela Strigl weist darauf hin, dass der Begriff Verantwortung „im politischen Diskurs bekanntlich ein Synonym für Macht“²⁰ ist. Sie betont weiters, dass Jordan mit seiner beruflichen Verantwortung rechtfertigt, „warum er die besondere für seine Frau nicht wahrnimmt.“²¹ Je öfter Franza im Roman-Fragment Jordans Verantwortung betont, desto eindringlicher bestätigt sie seine Macht über sie.

In den Entwürfen zu *Gier* hat die beschriebene Macht der männlichen Hauptfigur nicht mit Verantwortung, sondern – wie der Titel schon andeutet – mit seiner Gier zu tun:

„Rapatz will alles und bekommt alles. Seine Gier ist Gier nach Geld, nach Macht, nach dem Besitz von Frauen, nach Leben. Doch dieser Geier zerstört die Menschen, die in seiner Gewalt sind, und sie zerstört letztlich auch ihn.“ [aus den Paralipomena zu *Gier* TP, IV, 505]

Die Menschen, die Bertold Rapatz umgeben, sind nicht „in seiner Gewalt“ weil er sie etwa mit Waffen bedrohen würde – es ist seine psychische Überlegenheit, die ihm Macht über die anderen gibt. Er ist mächtiger als die weiblichen Figuren der Erzählung, weil er den gefühlsbetonten Frauen völlig emotionslos und abweisend gegenüber tritt. Wie bereits beschrieben wurde, ringen auch diese *Todesarten*-Frauen um Zuneigung, und geraten dadurch in Rapatz' Abhängigkeit.

Die diversen *Todesarten*-Männer üben also Macht aus, die vorwiegend psychischer Natur ist. Dennoch wird in Bachmanns Spätwerk gelegentlich auch „körperliche Machtausübung“, also Gewalt, beschrieben.

²⁰STRIGL: Unter die Haut, S. 144.

²¹Ebd.

5.2.2 Gewalt

In der Erzählung *Ihr glücklichen Augen* erlebt der verletzte Mann, einen Moment der Einsicht, in dem er das Wesen seines Handelns zu begreifen scheint. Josef fixiert das Straßenschild mit der Aufschrift „Blutgasse“ [TP, IV, 270], während er Miranda das letzte Mal umarmt, und er denkt:

„Wer tut uns das alles an? Was tun wir einander an? Warum muß ich das tun?[...] denkt [...] nur, es wird noch immer hingerichtet, es ist eine Hinrichtung, weil alles, was ich tu, eine Untat ist, die Taten sind eben die Untaten.“ [TP, IV, 270f]

Die bei weitem stärkste Gewaltquelle des *Todesarten*-Projekts ist die bereits erwähnte Vaterfigur. In ihr werden die Gewalt und die Verbrechen der Gesellschaft widerspiegelt, die vor allem den weiblichen Charakteren zum Verhängnis werden. Eine ganz besondere Rolle nimmt dieser Vater in *Malina* ein. Der allgegenwärtigen Gewalt und den Auswirkungen auf ihre Opfer ist das zentrale – auch im Sinne des Wortes, das mittlere – Kapitel *Der dritte Mann* gewidmet. Auch in *Das Buch Franza* gibt es eine Vaterfigur, von der Gewalt – neben der physischen oft auch psychische – ausgeht. Leo Jordan erscheint nicht nur wegen des Altersunterschieds zu Franza in vaterähnlicher Position, auch Franza selbst räumt ein, in ihm diese Funktion zu sehen bzw. gesehen zu haben:

„[...] ich hatte eine uneingestandene Begier nach einem guten starken festen haltgebenden Etwas, ich habe meinen Vater nie vergessen, den ich nie gesehen habe, darum ihn nie vergessen, und er sah so aus, wie ich ihn mir vorstellte.“ [TP, II, 50]

Ähnliche Überlegungen, aber nicht ganz so konkret, stellt auch Franzas Bruder Martin an [vgl. TP, II, S.153f]. Sein Schwager Jordan wird im Roman-Fragment mehrfach mit der Vaterfigur und somit auch mit Gewalt in Verbindung gebracht. Geht man davon aus, dass Bachmanns Idee hinter diesem Vater jener entspricht, die sie in *Malina* eingeschrieben hat, kann Franzas Zerstörung als beispielhaft für die Zerstörung der „Unbewaffneten“ angesehen werden, die immer das Opfer der sie umgebenden Krankheiten und Gegebenheiten sind.²²

²²vgl. dazu beispielsweise die Überlegungen zur „Subjektentgrenzung“ in GUTJAHR: *Fragmente unwiderstehlicher Liebe - Zur Dialogstruktur literarischer Subjektentgrenzung in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“*

Viele der Frauen des *Todesarten*-Projekts kommen mit der Gewalt der Männer in Berührung. Der Gewalt folgt immer die Zerstörung: von Vertrauen, von Liebesfähigkeit, von körperlicher und bzw. oder geistiger Gesundheit. Die *Simultan*-Protagonistin Nadja, wurde in der vergangenen Beziehung zu Jean Pierre das Opfer seiner psychischen, aber auch physischen Übergriffe:

„[...] damals hatte sie sich noch zur Wehr gesetzt, geschluchzt, geweint, Teller auf den Boden geworfen, sie war mit Fäusten auf ihn losgegangen, und er hatte gelacht, sich ruhig angesehen, was sie aufführte, bis sie ganz außer sich geriet, oder er hatte sie einfach geschlagen, nie im Zorn, sondern weil er es für das Natürlichste hielt, sie hie und da zu schlagen, pour te calmer un peu, bis sie sich wieder an ihn hängte und blieb.“ [TP, IV, 126f]

Abgesehen von der anschaulichen Vermittlung der Tatsache, dass Nadja von ihrem ehemaligen Lebensgefährten geschlagen wurde, gibt diese Textstelle auch Einblick in die Verzweiflung der Frauen-Figur innerhalb der Beziehung. Nadja ist es dennoch gelungen, ihre – offenbar nicht nur anfängliche, sondern länger andauernde – Leidensbereitschaft zu durchbrechen. Kurz vor der Heirat [vgl. TP, IV, S.104] zerbricht die Beziehung zu Jean Pierre. Durch die Trennung kann Nadja die Zeit der Unterdrückung beenden. Trotz allem hinterlässt der Mann seinen Eindruck: Nadja hat nach ihm Angst, sich auf Gefühle (auch die eigenen) oder gar Beziehungen einzulassen. Jean Pierres Gewalt führt bei seiner Ex-Partnerin zu Verdrängung.

Die Fragmente des *Goldmann/Rottwitz-Romans* zeigen, dass auch Aga Rottwitz zum Opfer körperlicher Gewalt wird. Am eindeutigsten geschieht das in der Beschreibung ihrer Vergewaltigung durch den „Somalistudent“ [TP, I, 424-427 u. 440]. Diese momentane Gewalt steht aber im Gegensatz zur ständigen des Geliebten.

„Jung hatte sie ein paarmal geküßt, in der ersten Zeit, das war die letzte Zärtlichkeit, die ihm eingefallen war, sonst fiel er gelegentlich über sie her, [...] manchmal bekam sie närrische Anfälle, stürzte sich auf ihn wie <ein> Kind und umarmte ihn und drückte sich <an> ihn, in der verzweifelten Hoffnung, daß ihm dazu etwas einfallen würde.“ [TP, I, 420]

Durch die Vergewaltigung, die Aga als „Unfall“ [TP, I, 427] betitelt, gelingt ihr eine Erkenntnis bezüglich ihrer Beziehung zu Jung:

„[...] das gibt es nicht, ich kann nicht so leben, ich kann nicht so verfolgt werden, es ist in meinem Fleisch, ich meine nicht den Neger, ich

meine Jung. Ich werde von ihm verfolgt.“ [TP, I, 427]

Diese Einsicht hilft Aga aber nicht, sich von Jung zu lösen. Im Gegenteil, sie stellt fest: „ich bin für Jung verändert. Ich kann ihn jetzt wirklich lieben.“ [TP, I, 428] Die Tatsache, dass sie ihn von da an nie wieder gesehen hat [vgl. TP, I, S.428], muss sie daher noch weiter ins Unglück stürzen.

Agas Erfahrung von ausufernder Gewalt, lässt sie denken, für wirkliche Liebe bereit zu sein. Sie wird dadurch noch stärker an das männliche Gewaltssystem gebunden. Lässt man das außer Acht und berücksichtigt nur den Aspekt, den die Frau selbst empfindet, erscheint die Aussage der Ich-Erzählerin *Malinas* über Vergewaltigung in einem anderen Licht. Das Ich bedauert, dass „kein normaler Mann mit normalen Trieben“ darauf kommt, dass „eine normale Frau ganz normal vergewaltigt werden möchte.“ [TP, III, 614] An keiner anderen Stelle des *Todesarten*-Projekts wird die Gewalt so verharmlost, oder gezeigt, wie bereitwillig sich die Frauen den „Guten Göttern“ der Männer fügen.²³

Ein weiterer Aspekt der Gewalt im *Todesarten*-Projekt ist die „Eifersucht“: wirkliche Eifersucht spielt im *Todesarten*-Projekt eigentlich keine Rolle, daher erscheint es mir umso auffälliger, dass die Ansätze die es gibt, nur aufgesetzt wirken um dann, in Kombination mit Gewalt, aufzutreten. Im *Buch Franza* nimmt Jordan Franzas Liaison mit einem anderen zum Anlass, sie erneut zum Opfer seiner Gewalt zu machen:

„Dann ist es immer schlimmer geworden [...], er hat mich aus dem Auto und in den Schnee gestoßen. Vor dem Schlafengehen hat er mich gewürgt. Immerzu gewürgt und gesagt, gib das zu mit dem Friedl, und ich wußte ja, er denkt nicht einmal im Traum an den Friedl, er will mich bloß würgen.“ [TP, II, 64]

Ausgelöst von geschehenen freiwilligen (wie im Fall von Franza) oder geplanten erzwungenen (wie in *Gier*) Affären der Frauen – wird Gewalt in der Form von Würgen geschildert. So ist es auch in *Gier*: noch vor der Hochzeit ist die Beziehung zwischen Elisabeth Mihailovics und Bertold Rapatz vor allem durch die rohe und brutale Art des Mannes gekennzeichnet [vgl. etwa TP, IV, S.490]. Da sie Rapatz' Gewalt nicht entkommen kann, entwickelt sich aus ihrer mitgebrachten Enttäuschung²⁴ und ihrer Angst vor dem „Gewalttätigen“ [vgl. TP, IV, S.490] eine Beziehung der sexuellen

²³vgl. dazu LENNOX, SARA; ALBRECHT, MONIKA und GÖTTSCHE, DIRK (Hrsg.): „Gender“, Kalter Krieg und Ingeborg Bachmann. Band 3, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 38f]

²⁴Mehrfach wird auf die gescheiterte Beziehung zu Toni Marek angespielt. Zu Beginn hofft sie noch darauf, dass er sie doch noch zu sich rufen wird, als sie diese Hoffnung aber aufgibt, bleibt sie enttäuscht und verletzt zurück.

Abhängigkeit, frei von Gefühlen. Innerhalb dieser haben Gewalt und eben auch das Würgen ihren Platz:

„Er hatte nie so mit ihr gesprochen, er war viel furchtbarer, als wenn er schrie, und sie fürchtete, er würde sie erwürgen, und als hätte er ihre Furcht erraten, umklammerte er mit beiden Händen ihren Hals, den drücke ich dir zu, mein kleines Vögelchen, wenn du nicht parierst, aber du wirst ja gehen. Du sollst deinen Spaß haben.“ [TP, IV, 500]

Rapatz nötigt Elisabeth Mihailovics, sich mit dem Förster Sascha einzulassen. Obwohl in *Drei Wege vom See* vom „Eifersuchtsdrama“ [TP, IV, 449] im Fall Rapatz die Rede ist, sind die Todesfälle, nach der Art wie die Vorgänge in *Gier* beschrieben werden, nicht als Taten auf Grund wahrer Eifersucht einzustufen. Bedenkt man das geringe Interesse und Einfühlungsvermögen, das Rapatz bis zum Zeitpunkt der „Tragödie“ gezeigt hat, ist es auch unwahrscheinlich, dass er in der Lage ist, den vergangenen ekstatischen – nicht sexuellen – Moment, den Elisabeth und Sascha erlebt haben, zu bemerken. Die vermutete Eifersucht wirkt deshalb auch in diesem Fall, nur als Rechtfertigung für die ausufernde Gewalt.

5.3 Die „Guten Götter“ in der Familie

Wie in Kapitel 2 im Rahmen der Liebes-Definitionen bereits angedeutet wurde, sind auch die emotionalen Beziehungen zwischen Eltern und Kindern bzw. Geschwistern Formen der Liebe. Die „Guten Götter“ der Männer und der Frauen treffen hier in besonderer Weise aufeinander.

5.3.1 Beziehungen zwischen Eltern und Kindern

Ingeborg Bachmann hat im *Todesarten*-Projekt mehrere Eltern-Kind-Beziehungen beschrieben. Alle diese Beziehungen sind von mangelndem Vertrauen und der Nicht-Kommunikation geprägt. Auch innerhalb der Familie können die *Todesarten*-Charaktere nicht über ihre Gefühle sprechen. Das scheint vor allem am (berechtigten) mangelnden Vertrauen in das Verständnis des Gegenübers zu liegen.

An der Beziehung zwischen Bertold Rapatz und seiner älteren Tochter Sibilla²⁵ ist gut erkennbar, wie stark die „Guten Götter“ das Familienleben beeinflussen. Ge-

²⁵Von der Jüngerin wird nur berichtet, dass sie sich woanders aufhält [vgl. etwa TP, IV, S.476]; sie ist für die Erzählung nicht von Bedeutung.

nau genommen ist zwischen den beiden keine Beziehung im eigentlichen Sinn zu beobachten. Es findet keine Kommunikation statt, und dementsprechend gibt es auch keinen Austausch von Emotionen. Ein Grund dafür, dass Sibilla und ihr Vater nicht nach dem „üblichen“ Mann-Frau-Muster funktionieren, ist, dass das Verhalten der Tochter *nicht* von den „Guten Göttern“ der übrigen *Todesarten*-Frauen bestimmt wird. Sibilla bemüht sich nicht darum ihrem Vater zu gefallen, deshalb tritt sie nicht in den Kampf um Liebe und Anerkennung ein und gerät nicht in emotionale Abhängigkeit von ihm. Wenn Rapatz über sie spricht, geschieht das mit einem missachtenden Ton: etwa als Elisabeth ihren Eindruck, dass das Mädchen sehr schön sei, kundtut und er sie anherrscht: „Schön, schön, schrie er, diese Spindel, hören Sie bloß auf, die bildet sich schon genug ein.“ [TP, IV, 488]

Das einzige Mal, als er sich im Erzähl-Fragment direkt an seine Tochter richtet, geschieht das schreiend [vgl. TP, IV, 489]. Ihre Hilflosigkeit und Abgestumpftheit lassen aber annehmen, dass dieser Tonfall die Regel ist. Die „Guten Götter Macht und Gewalt“ bewirken in diesem Fall, dass Rapatz zum Tyrann wird. Da Sibilla sich aber so weit sie kann von ihm fernhält, wird er in gewisser Weise entmächtigt. Sibilla hat wohl das Gefühl „zugrund“ zu gehen [vgl. TP, IV, S.490], Rapatz hat über sie aber trotzdem weniger Macht als über die anderen.

Die Beziehung zwischen Herrn Matrei und seiner Tochter Elisabeth ist ganz anders geartet. Der Umgang der beiden miteinander ist äußerst respektvoll und höflich, von Wut und Gewalt keine Spur. Vater und Tochter reden dennoch nie wirklich miteinander, ein echter Austausch von Gefühlen findet nicht statt. Elisabeth Matrei spricht mit ihrem Vater, dem „Relikt“, [vgl. TP, IV, S.366] nie über das, was sie wirklich bewegt – wie etwa ihre Beziehungen zu Männern und der „Verlust“ ihres Bruders. Vielmehr erzählt sie von berühmten Menschen und von besonderen Erlebnissen, von denen sie selbst das Gefühl hat, dass diese nicht wirklich ein Teil ihres Lebens sind.²⁶

Friedbert Aspetsberger unterstellt Vater und Tochter Matrei eine inzestuöse Verbundenheit²⁷. Meine Lesart der Erzählung widerspricht dieser Vermutung. Ich sehe in *Drei Wege zum See* eine Beziehung, die von sentimentaler Zusammengehörigkeit geprägt ist: die Bindung der Matreis besteht mehr aus Gewohnheit, als auf Grund echter Gefühle. Elisabeth Matreis Schilderung der Zeit, als ihr Bruder Robert

²⁶vgl. dazu Elisabeths Erinnerungen an Essen mit Champagner und Kaviar [TP, IV, S.376], all die berühmten Menschen [TP, IV, 381], bis sie feststellt, dass diese Dinge abseits von ihrem eigentlichen Leben verlaufen sind [TP, IV, 419f].

²⁷vgl. ASPETSBERGER, FRIEDBERT: Darwin irrt: Im Patriarchat regiert The Survival of the Weakest. Zu Literatur und sexuellem Missbrauch + ein Blick auf Ingeborg Bachmann. In: ASPETSBERGER, FRIEDBERT (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Neue Bilder zu ihrer Figur*. Band 18, Innsbruck, Wien: Studien Verlag, 2007, S. 136-138.

noch klein war und des Eifersuchtskonflikts mit ihrer Mutter [vgl. *TP*, IV, S.415-417], lässt dort das Aufkommen großer Emotionen vermuten. Der Vater scheint aber an gefühlsbetonten Momenten von je her nicht teilgenommen zu haben. In der Beziehung zwischen Herrn Matrei und Elisabeth sind das Sich-nicht-Öffnen und das Aneinander-Vorbeileben vorherrschend. Das sind die „Guten Götter“ der Eltern-Kind-Beziehung.

Diese „Guten Götter“ wirken auch auf die Beziehung Fanny Goldmanns zu ihren „alten Damen“ [*TP*, I, 300]. Es ist ein Merkmal dieser Beziehung, dass nicht über Wichtiges gesprochen wird und ihre Mutter, gemeinsam mit den beiden Tanten, sie nicht aus der Rolle des Kindes ent schlüpfen lässt. Sie wird ständig kritisiert und ihr werden Ratschläge erteilt:

„Sonntags saßen die drei alten Damen beisammen und kritisierten Fanny [...], warum sie keine Hüte trage, warum Goldmann ihr kein Pelzcape kaufe, warum war sie <so> gutmütig, sich von allen auf der Nase herumtanzen zu lassen, warum sie nur eine Bedienerin und keine Köchin habe. Warum noch immer keinen Staubsauger und kein Auto und keinen Drucktopf zum Kochen [...].“ [*TP*, I, 301]

Was Fanny wirklich bewegt, hat aber keinen Platz in diesen „Verhören“: nicht nur, dass sie ihnen über Jahre hinweg nichts von ihrer Scheidung von Harry Goldmann erzählt [vgl. *TP*, I, S.302], sie hat auch keine Möglichkeit sich ihnen mitzuteilen, als sie unter Toni Marek leidet.

In der Beziehung der alten Frau Jordan und ihrem Sohn Leo hat vor allem der „Gute Gott Aneinander-Vorbeileben“ großen Einfluss: der Kontakt zwischen den beiden ist quantitativ und qualitativ begrenzt. Die alte Frau ist zu geängstigt und eingeschüchtert, um sich bei ihrem Sohn zu melden und er tut dies nur äußerst selten (und widerwillig). Da er sie weder für seine „Versuche“ missbrauchen kann, noch, um seinen Hass auf Frauen abzureagieren, ist sie für ihn nur von geringem Interesse. Außerdem – wie Franza in der Erzählung *Das Gebell* feststellt – will er nur sehr ungern an seine Verpflichtungen, seinen Verwandten und geschiedenen Frauen gegenüber, erinnert werden [vgl. *TP*, , IV, S.291]. Die Mutter, die ihn mit Mühe alleine groß gezogen hat, vernachlässigt er und über den Vetter, der ihm geholfen hatte, findet er nur Worte des Schimpfes.

5.3.2 Beziehungen zwischen Geschwistern – Inzest

Die im *Todesarten*-Projekt beschriebenen Geschwisterbeziehungen sind vor allem die zwischen Franza und Martin Ranner, sowie zwischen Elisabeth und Robert Matrei. In beiden Fällen ist die Frau älter als ihr Bruder, und hat – auch deshalb – im Jugendlichen-Alter die Rolle der Ersatzmutter eingenommen. Im Fall der Ranners geschah das, weil die Mutter tatsächlich tot war, bei den Matreis auf Grund von Elisabeths „Verliebtheit“ in den kleinen Bruder, was auch einen Streit mit der eigentlichen Mutter hervorgerufen hatte. [vgl. *TP*, IV, S.415f]

Die enge Verbundenheit der Geschwister Matrei bleibt bis ins Erwachsenenalter bestehen. Außer dem Versuch des pubertären Roberts, sich seiner Schwester zu nähern, den diese aber entschieden abwehrt²⁸, deuten darauf vor allem Elisabeths Gedanken während der Ansicht von Roberts Hochzeitsfotos hin. Immer wieder erscheint es ihr, dass auch sie auf den Bildern für die Braut gehalten werden könnte [vgl. *TP*, IV, S.365] oder sie erschrickt, weil ihre Schwägerin, die auch Elizabeth heißt [vgl. *TP*, IV, S.393], in Zukunft ihren Namen tragen wird. Von Robert erzählt der Vater, dass er als Jugendlicher dagegen war, dass Elisabeth jemals einen Mann heiraten würde [vgl. *TP*, IV, S.417], was eine Spur von Eifersucht und Besitzanspruch vermuten lässt.²⁹

Die Textstellen, die auf inzestuöses Verlangen hinweisen, sind im *Buch Franza* (vor allem in den frühen Entwürfen) deutlicher und auch zahlreicher als in *Drei Wege zum See*. Beispielsweise gesteht Franza ihrem Bruder, dass sie schon als sie Kinder waren und auch später noch, immer mit ihm habe schlafen wollen [vgl. *TP*, I, S.4], aber es kommt in den Entwürfen auch zwischen den Erwachsenen zu einem eindeutigen Moment:

„Martin legte sich zu ihr aufs Bett, und da schlang sie die Arme um ihn und sagte, jetzt endlich, jetzt könnte sie es tun.

Was tun?

Es tun.

Dich habe ich immer geliebt, Dich. Mein Bruder, unter hundert dieser eine. [...] Er hörte sich plötzlich sagen: mein Engel.

Dann küßte er sie, und nur sie küßte ihn nicht, sie drehte sich weg, sie weinte [...]. Dann verstand er, daß sie krank war. [...]

Unter hundert Brüdern dieser eine.

²⁸ „An diesem Abend warf sie Robert aus ihrem Bett, der [...] anfing, ihre Haare und ihr Gesicht zu streicheln, denn das mußte nun endgültig aufhören, oder es durfte vielmehr gar nicht erst beginnen.“ [*TP*, IV, 434]

²⁹ vgl. zum Thema des Inzest in *Drei Wege zum See* auch PUFLER: Androgynität im Werk Ingeborg Bachmanns, S. 100-102.

Jetzt mußte er dieser eine sein, und er wollte mit ihr schlafen, obwohl er gar nicht mit ihr schlafen wollte, nie und nimmer. [...] Sie wandte sich um und sagte, nicht sanft, nicht bitter: wir werden das nicht tun, das weißt Du genau. Das nicht. Das ist zu billig. Das meiste ist zu billig. Für uns. Wir tun das nicht. [...]

Franza lag lange wach. Immer hatte sie sich gewünscht mit ihrem Bruder zu schlafen, jetzt wünschte sie es nicht mehr.“ [TP, II, 9]

Derartig eindeutige Szenen sind über das Stadium der frühen Entwürfe zum *Buch Franza* aber nicht hinaus gekommen. Die weit fortgeschrittene Ausführung des Kapitels *Heimkehr nach Galicien* lässt erkennen, dass diese Art des expliziten Beinahe-Inzest von Bachmann nicht erwünscht war. Die Textstelle dient daher weniger als Beweis, als mehr zur Veranschaulichung dessen, was im Konzept der Autorin beim Entwerfen der Charaktere „mitgeschwungen“ haben könnte. Denn zumindest eine abgeschwächte Form des Inzest-Gedankens findet sich auch in der Hauptfassung des Kapitels *Die ägyptische Finsternis I*:

„Er beugte sich über sie, küßte sie auf den Hals und zog das Leintuch höher über der Brust. Er mußte sie dazu bringen, mit jemand zu schlafen, ganz gleich mit wem. Er konnte es wohl tun und würde es auch tun, wenn es keine andre Möglichkeit gab, aber er wollte nicht dieses Risiko für sie beide, am wenigsten für Franza, und dann war es die Frage, ob das die Hilfe war. Aber das Fossil mußte er auslöschen.“ [TP, II, 272]

Zwischen Martin und Franza besteht auch eine „seelische“ Verbundenheit. Zumindest deutet es Martin in diese Richtung, als er plötzlich zu wissen glaubt, dass er Franza im Haus ihrer Kindheit wiederfinden würde. [vgl. TP, II, S.148] Dieser „Draht zueinander“ ist aber nicht von Dauer, denn trotz ihrer Nähe (die durch den Wunsch nach Vereinigung noch intensiviert wird) gelingt es dem Bruder nicht, eine „hinreichende Bindung“ herzustellen, „die so stark wäre, daß der ‚weibliche Häftling‘ aus seiner tödlichen Isolation befreit werden könnte.“³⁰ Martin hat keine Möglichkeit, das Leiden und die Zerstörtheit seiner Schwester in ihrem ganzen Ausmaß zu begreifen und muss deshalb mit dem Versuch sie davon zu heilen, scheitern.

Die innigen, in der Fantasie inzestuösen Beziehungen³¹ zwischen den Geschwi-

³⁰BURGER, HERMANN: Undine bleibt. In: KOSCHEL, CHRISTINE und VON WEIDENBAUM, INGE (Hrsg.): *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Piper, 1989, S. 212.

³¹Unter Inzest werden „geschlechtliche Beziehungen zwischen unmittelbar verwandten Personen“ [Stichwort „Inzest“ in WENNINGER: *Lexikon der Psychologie* verstanden; da es trotz der zahlreichen Anspielungen und Vorstellungen weder zwischen den Matri- noch bei den Ranner-Geschwistern zu sexuellen Handlungen kommt, bestehen die inzestuösen Beziehungen nur in der Fantasie der Charaktere.

stern Matrei und Ranner erinnern an die Beziehung zwischen Ulrich und seiner Schwester Agathe im *Mann ohne Eigenschaften*. Franza und ihr Bruder Martin erleben eine ihnen Furcht einflößende Situation, als bei der Überquerung der Grenze von Österreich nach Italien mit dem Zug ihre Pässe kontrolliert werden. Da ihre Pässe auf den gleichen Familiennamen lauten, werden die beiden Geschwister für ein Ehepaar gehalten und erwecken weiter kein Aufsehen. [vgl. *TP*, II, S.204f]

Diese Passage provoziert den Vergleich mit Musil: nicht nur weil die Ranner-Geschwister während der Zugfahrt aus dem Musil-Gedicht *Isis und Osiris* zitieren, sondern auch weil die Situation selbst viel mit Ulrichs und Agathes *Anreise ins Paradies* gemein hat. Auch sie sind auf dem Weg nach Italien und werden für ein Ehepaar gehalten, anders als die Ranners führen sie aber keine Pässe mit sich.³²

Dass die Geschwister in die Nähe des Musil'schen Geschwisterpaares gebracht werden, legt nahe, dass ihre Anlage auf die Konstruktion eines Doppelgängers hinaus läuft. Es gibt eine Verbindung zwischen Inzest und der Suche nach dem „Doppelgänger im anderen Geschlecht“.^{33 34}

„Der Inzest ist einfach die der Uridee der Selbstbefruchtung unmittelbar folgende Stufe der Vereinigung von Gleichartigem.“³⁵

Die Beziehungen zwischen den *Todesarten*-Geschwistern sind genau aus diesem Grund eine Ausnahme im *Todesarten*-Projekt. Die Nähe zwischen ihnen und das von Beginn an existierende Gefühl, stärker miteinander verbunden zu sein als mit dem Rest der Welt, macht das Aufkommen der „Guten Götter“ in ihrer Beziehung schwierig. Da die Geschwister als „zwei Teile eines Ganzen“ ohnehin eine enge Verbindung haben, stehen sie außerhalb des Ringens um Zuneigung und Anerkennung.

5.4 Der „Gute Gott Verdrängung“

Ein Großteil der bisher geschilderten „Guten Götter“ bedingt in weiterer Folge die Existenz des „Guten Gottes Verdrängung“. Auf Grund des gesellschaftlichen „Verbrechens“, das seine Spuren an jedem Einzelnen hinterlässt, wird die Liebe entwe-

³²vgl. MUSIL: *MoE*, S. 1652,1827.

³³vgl. auch TENGG, GUDRUN: „Komm Brüderchen, lass uns umnachtet sein“. Einige Bemerkungen zur Frage des Inzests im „Buch Franza“. In: ASPETSBERGER, FRIEDBERT (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Neue Bilder zu ihrer Figur*. Band 18, Innsbruck, Wien: Studien Verlag, 2007

³⁴vgl. zum Doppelgängermotiv Abschnitt 3.1

³⁵Susanne Adrain in PUFLER: *Androgynität im Werk Ingeborg Bachmanns*, S. 15.

der zum gesuchten, Schutz versprechenden Ausweg, oder stellt eine „Bedrohung“ dar, die dazu führt, dass sich die Individuen auf sich selbst zurück ziehen. In jedem Fall aber sind die *Todesarten*-Charaktere darum bemüht, Erlebtes vergessen zu machen: denn Verdrängung ist „aus psychoanalytischer Sicht ein elementarer Abwehrmechanismus,“³⁶ und so steht sie als „Guter Gott“ zwischen den Liebenden.

5.4.1 Flucht vor den Anderen

Eine der Möglichkeiten, auf negative Erlebnisse zu reagieren und sich vor neuerlichen, ähnlichen Erfahrungen zu schützen, ist, die emotionale Bindung zu anderen zu vermeiden und somit vor den nächsten Mitmenschen zu fliehen.

Sibilla, die Tochter in der Erzählung *Gier*, ist ein anschauliches Beispiel für diese Vorgehensweise. Nach dem Verlust ihrer Mutter und der ersten Stiefmutter, sowie wegen der Art, wie ihr Vater mit ihr umgeht, lebt das Mädchen in äußerster Zurückgezogenheit. Elisabeth Mihailovics bemerkt nach einiger Zeit im Hause Rapatz, dass ihre ursprüngliche Vermutung, Sibilla wäre ständig bei Freunden, falsch ist, weil „Sibilla überhaupt nie ausging, sondern entweder in der Küche bei Radmilla saß oder in ihrem Zimmer lag und Schallplatten hörte.“ [TP, IV, 477]

Nicht ganz so zurückgezogen, aber dennoch weit davon entfernt gesellig zu sein und sich auf die Mitmenschen einzulassen, ist die Protagonistin der Erzählung *Probleme Probleme*.

5.4.1.1 Ego manie

Beatrix in *Probleme Probleme* flüchtet vor den Anderen auf Grund von Enttäuschungen, die sie mit Männern erlebt hat, aber auch, weil sie von ihrer Mutter genau genommen verlassen wurde [vgl. TP, IV, S.174]. Sie lässt sich deshalb nicht mehr auf Beziehungen ein, in die sie Emotionen investieren müsste. Ihre Flucht reicht aber noch weiter: sie meidet auch den nicht-emotionalen Kontakt zu Menschen: darum empfindet sie es als unmöglich, arbeiten zu gehen und möchte immer nur schlafen. Sie gesteht sich selbst diese Verletzungen und ihre Beeinträchtigung dadurch nicht ein, sondern ist stattdessen ausschließlich auf sich selbst fixiert. Bis Beatrix schließlich erkennt, dass sie in sich selbst verliebt ist:

„So sollte sie aussehen! Das war es! [...] Sie zog fasziniert einen Wick-

³⁶Stichwort „Verdrängung“ in WENNINGER: *Lexikon der Psychologie*

ler nach dem anderen heraus, [...] ihr Herz fing an zu jagen, sie befeuchtete sich die Lippen und flüsterte sich etwas zu. [...] Ich bin verliebt, ich bin ja richtiggehend verliebt in mich, ich bin zum Verlieben! [...] sie war zum erstenmal verliebt, und das gab es also wirklich, ein so starkes Gefühl in einem Menschen, daß man vor Lachen und Weinen, zwischen Lachen und Weinen, keinen Ausdruck fand [...].“ [TP, IV, 200f]

Die Selbstliebe, die aus der Verdrängung entsteht, überwältigt Beatrix in diesem Moment der Erkenntnis. Sie macht es ihr aber auch unmöglich für einen anderen Menschen Liebe zu empfinden, da sie immerzu mit sich selbst beschäftigt ist. Denn Beatrix' Selbstliebe ist die Flucht zu sich selbst, vor Enttäuschungen und ihren Schwierigkeiten in zwischenmenschlichen Beziehungen. Alle Menschen ihrer Umgebung, vor allem die, die ihr etwas bedeuten könnten, hält sie für dumm und überspannt [vgl. etwa TP, IV, S.176f], sie strengen sie an. Auf diese Weise wehrt sich Beatrix dagegen, eine Bindung zu den anderen aufzubauen, niemand scheint es ihr Wert, als „Ziel“ ihrer Gefühle zu dienen.

„[...] sie war noch gar nicht bei sich, sondern in sich, wo tief inwendig etwas lautlos zu einem Rückzug rief, immer wieder zu einem Widerruf.“
[TP, IV, 162]

Beatrix' Verletzungen fordern von ihr, so tief in sich selbst gekehrt zu sein, dass sie sogar Schwierigkeiten hat, zu sich selbst zu kommen. Auch deshalb haben ihre vergrabenen Gefühle keine Chance, ihre Nächsten zu erreichen. Der Rückzug der Protagonistin auf sich selbst, kann auch als Flucht vor den Erwartungen der Gesellschaft gesehen werden. Sie versucht aber nicht nur ihre Umgebung zu beschwichtigen – etwa weil sie keine Arbeit und noch nicht einmal eine Ausbildung hat – sondern auch sich selbst. Ihre „Heidenangst“ vor dem Leben [vgl. TP, IV, 194], ist vor allem die Furcht davor, die eigenen Grenzen zu erreichen, was bedeuten könnte, einen Defekt an sich festzustellen. Das hindert sie daran, sich Herausforderungen zu stellen und ihr Leben anders als schlafend und beim Friseur zu verbringen.

Da sie so auf sich konzentriert lebt, hat sie auch ein Problem damit, in der Gesellschaft ihren Platz zu finden: sie gefällt sich in der mädchenhaften Rolle, glaubt so auch Erich zu gefallen, und kann sich dennoch nicht erwehren sich selbst immer wieder auch als Frau zu sehen und auch als solche gesehen zu werden. Aus Beatrix' Unschlüssigkeit und In-sich-Gekehrtheit entsteht eine nach außen glatte, „reflektierende“ Oberfläche. Sie hat nämlich, um sich mit ihren Mitmenschen nicht über die Gebühr beschäftigen zu müssen, um nicht „anzuecken“, ein Geschick entwickelt, sich ihnen gegenüber so zu geben, wie diese sie sehen wollen. So ist

Beatrix auch bei Erich „eisern darum bemüht zurückzuspiegeln, was er ihr vorspiegelt.“³⁷ Das Problem, mit dem sie bereit ist sich auseinanderzusetzen, ist nur ein oberflächliches. Sie verdrängt wirkliche Schwierigkeiten – ihre eigenen, aber auch die der anderen – um sich auf ihren „Schein“ zu konzentrieren.

5.4.1.2 Lustbetonte Liebe

Eine weitere Form des „Guten Gottes Verdrängung“ ist es, die Liebe im „seelischen“ Sinn durch reine Lust zu ersetzen. Auch diese Methode soll die Betroffenen vor möglichen oder sogar wahrscheinlichen Verletzungen schützen.

Nach dieser Strategie handelt im *Todesarten*-Projekt beispielsweise Elisabeth Matrei, die sich nach der Enttäuschung mit Trotta, ihrer „großen Liebe“ [TP, IV, 383], und dem Schmerz, als sie erfährt, dass er nicht mehr lebt, in eine (zumindest zu Beginn) vor allem leidenschaftliche, auf Körperliches reduzierte Beziehung zu Manes stürzt. Ihr Antrieb dürfte, ähnlich wie bei Martin Ranner, die Überlegung sein, dass Geschlechtsverkehr mit einem anderen Mann die Verletzungen durch den „alten“ auslöschen könne.

„Sie öffnete, er schloß leise die Tür, und sie wußte nicht, ob er sie so rasch in die Arme genommen hatte oder ob sie es war, die sich so rasch an ihn drängte, und bis zum Morgen, verzweifelt, in einer Ekstase, die sie nie gekannt hatte, erschöpft und nie erschöpft, klammerte sie sich an ihn und stieß ihn nur weg, um ihn wiederhaben zu können, sie wußte nicht, ob ihr die Tränen kamen, weil sie Trotta damit tötete oder wiedererweckte, ob sie nach Trotta rief oder schon nach diesem Mann, nicht was dem Toten galt, was dem Lebenden galt, und sie schlief ein, an ein Ende gekommen und zugleich an einen Anfang, denn was immer auch von ihr später über diese Nacht gedacht wurde, in vielen Variationen – es war der Anfang ihrer ganz großen Liebe, manchmal sagte sie, ihrer ersten wirklichen Liebe, manchmal ihrer zweiten großen Liebe, und da sie auch noch oft an Hugh dachte, ihrer dritten großen Liebe. Mit Manes sprach sie nie über den Grund, der sie zu ihm getrieben hatte, nie über das Warum dieser Ekstase, die es nie mehr wieder zwischen ihnen gab.“ [TP, IV, 408]

Die erste Ekstase hilft Elisabeth Matrei zwar in ihrer Trauer, heilt sie aber nicht vor ihrer Angst vor dem Verlassen-Werden, die sie – nachdem sich auch der „neue

³⁷BÖHMISCH, SUSANNE: Simultanstimmen und Differentialität bei Ingeborg Bachmann. In: BANNON, BERNARD (Hrsg.): *Aug' um Ohr: Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Erich Schmidt, 2002, S. 218.

Mann“ von ihr getrennt hat, was sie erneut tief verletzt [vgl. *TP*, IV, S.409] – dazu bringt, eine unverbindliche Beziehung nach der anderen zu führen, mit Männern, die ihr nie etwas bedeuten. [vgl. *TP*, IV, S.422]

Auch die andere Elisabeth des *Todesarten*-Projekts, die Mihailovics, verdrängt ihren Schmerz wegen der Verletzung durch einen Mann, mit einer Beziehung, die ohne seelische Liebe auskommen muss. Durch Zufall in die Nähe des reichen Herrn Rapatz geraten und auch bald mit ihm verheiratet, stellt sie eines Tages fest:

„[...] Sie hatte also mit einem merkwürdigen Problem zu tun, mit einem unersättlichen Mann, der sie unersättlich machte, und er liebte sie nicht und sie liebte ihn nicht.“ [*TP*, IV, 499]

Die „Guten Götter“ der Männer halten Bertold Rapatz von allen Gefühlen fern. Die Macht, die er (auch) auf Grund seines Reichtums hat, macht ihn nicht nur gierig nach mehr, er geht auch davon aus, dass alles nach seinen Vorstellungen zu verlaufen hat. Man kann außerdem vermuten, dass seine Unfähigkeit Emotionen zuzulassen, auch von dem Schmerz herrührt, den der Verlust von bereits zwei Ehefrauen in ihm verursacht haben muss. Er ist deshalb emotional abgestumpft:

„[...] er liebte nichts mehr, Herr Rapatz hatte vor langer Zeit aufgehört, außer Begierden etwas zu empfinden, und er liebte nur noch die Jagd, seine Jagd, und nicht mehr die Frauen und die Welt und Reisen, und er liebte seine Geschäfte [...]“ [*TP*, IV, 496]

Alles, was er vorgibt zu lieben, sind Zeitvertreibe, die ihm dabei helfen, das was ihn wirklich bewegen würde zu verdrängen. Für Elisabeth bedeutet das aber, dass sie ohne mit Zuneigung von ihrem Mann rechnen zu dürfen, in seinem Jagdhaus eine relativ einsame Zeit verbringt, in der sie außer dem mit sexueller Unersättlichkeit und Gier erfüllten Beisammensein mit Rapatz kaum Ansprache hat und vor allem von Geldsorgen – verursacht durch den Geiz ihres Mannes – geplagt wird. Bei einem Spaziergang durch den sommerlichen Wald, in Erwartung eines großen Gewitters, hat Elisabeth Mihailovics plötzlich

„[...] Tränen in den Augen, [...] sie wußte nicht mehr, was sie hier tat, warum sie hier in den Bergen war und eine Gefangene von Bertolds Nächten und er ein Gefangener ihrer Unersättlichkeit, für die sie keinen Grund wußte [...]“ [*TP*, IV, 497]

Elisabeths Unersättlichkeit ist, meines Erachtens nach, eine Folge der Verdrängung des Schmerzes, der durch das Verlassenwerden von Toni Marek verursacht wurde, und noch mehr der Angst, die sie zu Beginn vor Rapatz hatte, wenn er sich ihr näherte. [vgl. *TP*, IV, S.490] Diese Furcht überwindet sie, indem sie selbst ihre eigentlichen Bedürfnisse mit sexueller Gier überdeckt.

Nur kurz nach dem geschilderten Moment der Ratlosigkeit, erlebt sie ganz unerwartet eine Abwechslung von ihrem lustbetonten Alltag: von Rapatz dazu genötigt, sich mit dem Förster Sascha auf einen Seitensprung einzulassen, versucht sie sich diesem zu nähern und erlebt mit ihm einen Moment der ekstatischen Liebe. [vgl. *TP*, IV, S.500f] Sie erhält aber nicht die Gelegenheit, sich Gedanken über mögliche Konsequenzen dieses Erlebnisses für ihre Zukunft zu machen; Rapatz kommt ihr mit seinem Plan zuvor.

5.4.2 Flucht vor sich selbst

Der „Gute Gott Verdrängung“ muss aber nicht immer die Flucht vor den Anderen bewirken, er kann auch zu einer Flucht vor sich selbst führen. So geschieht es in der Erzählung *Simultan*: die Autorin stellt zwei Figuren in den Vordergrund, die ihre kurze Beziehung als Ausweg nutzen möchten. Als Ausweg nicht nur aus der Einsamkeit, in die sie sich nach Enttäuschungen, zurück gezogen haben, sondern – unbewusst – auch aus der Selbsttäuschung und Selbstentfremdung. Die Erzählung „handelt vom prekären Versuch einer Flucht in die Liebe als Heilmittel gegen Selbstentfremdung.“³⁸. Unabhängig voneinander versuchen Nadja und Ludwig Frankel ihre Probleme mit der Vergangenheit und sich selbst zu verdrängen.

Da beide aus Wien stammen, fühlen sie sich einander näher als einem beliebigen anderen Menschen, und sie erwarten sich eine erleichterte Kommunikation. Auch das jahrelange, beruflich bedingte Reisen lässt auf einige Gemeinsamkeiten schließen: ihnen beiden fehlt auch der Ort, der tatsächlich die Heimat ist, da wo sie sich emotional zu Hause fühlen.

Bereits während der Autofahrt von Rom an die italienische Küste, erkennt Nadja selbst, dass die Basis für gelungene Kommunikation nicht aus gemeinsamer Sprache allein entsteht:

„[...] Wie aufregend, daß sie wieder so reden konnte, nach zehn Jahren, es gefiel ihr mehr und mehr, und nun gar reisen, mit jemand aus

³⁸GREBER, ERIKA: Fremdkörper Fremdsprache. Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan*. Reclam, 2002, S. 178.

Wien! Sie wußte bloß nicht, was sie deswegen einander zu sagen hatten, nur weil sie beide aus dieser Stadt kamen und eine ähnliche Art zu sprechen und beiseite zu sprechen hatten [...].“ [TP, IV, 101]

Nadja freut sich auf Gespräche, in denen jeder weiß wie weit er gehen darf und auch für Frankel ist es die zu erwartende Unkompliziertheit zwischen ihnen beiden, die er besonders schätzt.³⁹ Obwohl Nadja – dank der „wiedergefundenen“ Muttersprache, den in ihr verborgenen Ängsten näher kommt, kann sie ihre Zurückgezogenheit nicht aufgeben. Frankel kommt das sehr gelegen, denn auch er schreckt vor Nähe zurück.

„Sie hatte es ihm schon bei der Abreise in Rom gesagt, sie könne nicht mehr, nach einem Schock, seit langer Zeit schon, später würde sie es ihm erklären, mit jemand in einem Zimmer oder gar in einem Bett schlafen, und er war erleichtert gewesen, daß sie ihm mit dieser Geschichte gekommen war, denn er hatte auch nicht die geringste Lust, war viel zu nervös und Alleinsein zu sehr gewohnt.“ [TP, IV, 110]

Nach einigen Nächten ist zu erkennen, dass das Beharren für sich zu sein oberflächlicher ist, als Nadja und Frankel es wahrhaben möchten:

„Einen halben Meter stand ihr Bett von dem seinen entfernt, sie tauchte die Füße in den Abgrund zwischen den beiden Betten, zögerte, dann drängte sie sich vorsichtig an ihn und, während er sie im Schlaf an sich zog, sagte sie, nur ein wenig, du mußt mich nur ein wenig halten, bitte, ich kann sonst nicht einschlafen.“ [TP, IV, 121]

Nicht nur, dass Nadja eindeutig Nähe sucht, der an das „Alleinsein Gewohnte“ [vgl. TP, VI, S.110] erwidert ihr Bedürfnis „im Schlaf“, also instinktiv. Frankels Reaktion wirkt natürlich, wodurch Nadjas Erklärungsversuche noch stärker den Eindruck erwecken, ihr selbst zu gelten: sie möchte ihr Verlangen nach Nähe rechtfertigen, um ihre Überzeugungen und Prinzipien nicht überdenken zu müssen. Wie sehr sie aber doch unter ihrer Vergangenheit leidet, lässt sich an den Angstzuständen erkennen, die Nadja während der Reise überkommen, auch in und wegen der Situation der Zweisamkeit:

„Im Zimmer, als er sie umarmte, begann sie wieder zu zittern, wollte nicht, konnte nicht, sie fürchtete zu ersticken oder ihm unter den Hän-

³⁹ „[...] die Hauptsache war, daß es zwischen ihnen beiden ging, nichts komplizierte sich mit ihr [...]“ [TP, IV, 111]

den wegzusterben, aber dann wollte sie es doch, es war besser von ihm erstickt zu werden und damit alles zu vernichten, was in ihr unheilbar geworden war, sie kämpfte nicht mehr, ließ es mit sich geschehen, sie blieb fühllos liegen, drehte sich ohne ein Wort von ihm weg und schlief sofort ein.“ [TP, IV, 138]

Diese Zustände lassen erkennen, dass Nadjas Schutzmechanismus, die Verdrängung der Verletzungen durch ihren Beinahe-Ehemann Jean Pierre – möglicherweise auf Grund hoch kommender Erinnerungen – in seiner Funktion beeinträchtigt ist. Erst dadurch fühlt sie die Schmerzen der Vergangenheit und wird sensibel für die Empfindungen der Gegenwart.

Ein Spezialfall der Verdrängung wird in *Drei Wege zum See* beschrieben: Elisabeth Matreis Ehe mit dem homosexuellen Hugh dient der gleichzeitigen Flucht in alle Richtungen. Einerseits schützt sie der eheliche Status in der Öffentlichkeit vor der „Gefahr“ in einer Liebesbeziehung ausgenutzt und verletzt zu werden.⁴⁰ Andererseits versteckt sie sich auch selbst hinter der Vorstellung verheiratet zu sein: von Hugh weiß der Leser, dass er zahlreiche Beziehungen während der Ehe mit Elisabeth hat; die Tatsache, dass die Fotojournalistin auf diese Freiheit verzichtet, zeugt daher von ihrem eigentlichen Beweggrund, diese Ehe zu schließen: die Verbindung bietet ihr auch für sich selbst eine Ausrede und Entschuldigung, um sich nicht mit ihrer Furcht vor einer enttäuschenden Beziehung beschäftigen zu müssen. Auf diese Weise beeinflusst der „Gute Gott Verdrängung“ Elisabeth Matreis gesamtes Leben: denn ihre beruflichen Entscheidungen stehen in starker Abhängigkeit von ihrem Liebesleben.

⁴⁰vgl. auch PUFLER: Androgynität im Werk Ingeborg Bachmanns, S. 98.

Kapitel 6

Abschließende Betrachtungen

Die Bachmann-Forschung hat sich bis heute mit einigen Themen- und Kritik-schwerpunkten der Autorin intensiv auseinander gesetzt. Dazu gehören etwa die an Wittgenstein angelehnte Sprachkritik, die Figur des Vaters als das Sinnbild für Gewalt und Verbrechen in der Gesellschaft, und auch die Zerstörung der Frau durch diesen „Vater“, vor allem am Beispiel von Franza Jordan.

Die Bedeutung des komplexen Beziehungsgeflechts für die Entwicklung der eben aufgezählten Themenbereiche wurde dabei aber – meines Erachtens nach zu Unrecht – weitgehend außer Acht gelassen. Wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt wurde, bieten die von Ingeborg Bachmann entworfenen Beziehungen nicht nur einen Ausgangspunkt für die Thematisierung der anderen Aspekte, sie weisen auch zahlreiche Merkmale auf, die über lange Zeit hinweg für ihr Werk prägend sind: so etwa die Instanz „Guter Gott“, die Bachmann in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre, an ihre Überlegungen zur Utopie des „Lebens in der Liebe“ anknüpfend, und diese verneinend, entwickelt hat. In ihrer letzten Schaffensphase ist diese Instanz nach wie vor von großer Bedeutung.

Wie gezeigt wurde, spielen die „Guten Götter“ immer eine entscheidende Rolle, wenn zwischenmenschliche Beziehungen thematisiert werden – was in allen *Todesarten*-Texten der Fall ist. Sie stehen für die Wesenszüge der *Todesarten*-Protagonisten, die glücklicher Liebe im Weg stehen, wie es auch im Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* nicht nur die Titelfigur, sondern genauso das Wesen Jans, tut.

In jedem der Texte des *Todesarten*-Projekts ist ein gewisser Typ von Beziehung beschrieben, der durch die Handlungsweisen der Partner bestimmt wird. Das Verhalten der Figuren aber, ist zumeist zu deren Nachteil. Sie haben aber nur selten das

Glück, sich von ihren Handlungsmustern zu distanzieren und so einen Moment der Klarsicht zu erlangen, der ihnen helfen kann das Muster auch zu durchbrechen. Im Rahmen dieser Diplomarbeit wurden wichtige Einflussfaktoren auf das Verhalten der Liebenden, die sogenannten, „Guten Götter“, untersucht.

Der „Aufstieg“ der Liebe in *Der gute Gott von Manhattan* wurde gezeigt, und auch erläutert, wieso gerade diese Form der Liebe von der Gesellschaft nicht akzeptiert wird. Ich möchte noch einmal hervor heben, dass das Streben nach der ekstatischen Liebe, das im Hörspiel geschildert wurde, für die weiblichen Figuren des *Todesarten*-Projekts präsent bleibt. Weil sie so unbedingt versuchen diesen „Grenzfall“ zu erreichen, gehen ihre Bemühungen über den gesunden Menschenverstand hinaus, wodurch sie ihre Zerstörung durch den „kranken Mann“ ermöglichen. Die negativen Erfahrungen, die dadurch – auf der Seite der Frauen, wie auch der Männer – gemacht werden, führen zur Verdrängung des Erlebten und zur Selbsttäuschung, so dass immer größeres Unglück (für die Frauen) entsteht.

Da Ingeborg Bachmann ihr *Todesarten*-Projekt nicht zu Ende bringen konnte, bleibt offen, ob sich der Einfluss der „Guten Götter“ in weiteren Werken noch verändert hätte, ob durch andere Blickwinkel auch weitere Charakteristika der unglücklichen Liebe aufgetreten wären. Das Netz aus Verhältnissen und Verhängnissen, das sie in den fertig gestellten, wie auch in den fragmentarisch gebliebenen Texten geknüpft hat, zeigt jedenfalls eine sehr dichte Verstrickung von Liebe und ihren „Problemkonstanten“: dem „Virus Verbrechen“ und der Sprachkritik.

Bibliografie

Primärliteratur

BACHMANN, INGEBORG; KOSCHEL, CHRISTINE, VON WEIDENBAUM, INGE und MÜNSTER, CLEMENS (Hrsg.): *Werke. In vier Bänden.* München: Piper, 1978

BACHMANN, INGEBORG; KOSCHEL, CHRISTINE und VON WEIDENBAUM, INGE (Hrsg.): *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews.* München: Piper, 1983

BACHMANN, INGEBORG; ALBRECHT, MONIKA und GÖTTSCHE, DIRK (Hrsg.): *„Todesarten“-Projekt: kritische Ausgabe.* München: Piper, 1995

GOETHE, JOHANN WOLFGANG; TRUNZ, ERICH (Hrsg.): *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden.* Band 2, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1982

MUSIL, ROBERT: *Gesammelte Werke. In neun Bänden.* Band 8, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978

MUSIL, ROBERT: *Der Mann ohne Eigenschaften.* Hamburg: Rowohlt, 1978

Sekundärliteratur

ALBRECHT, MONIKA und GÖTTSCHE, DIRK (Hrsg.): *Bachmann Handbuch. Leben - Werk - Wirkung.* Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2002

ALBRECHT, MONIKA und GÖTTSCHE, DIRK: in: INGEBORG BACHMANN: *Kritische Schriften.* München: Piper, 2005, S. 495–807

ASPETSBERGER, FRIEDBERT: Darwin irrt: Im Patriarchat regiert The Survival of the Weakest. Zu Literatur und sexuellem Missbrauch + ein Blick auf Ingeborg Bachmann. In: ASPETSBERGER, FRIEDBERT (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Neue Bilder zu ihrer Figur.* Band 18, Innsbruck, Wien: Studien Verlag, 2007, S. 117–144

ASPETSBERGER, FRIEDBERT (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Neue Bilder zu ihrer Figur.* Band 18, Innsbruck, Wien: Studien Verlag, 2007

AUGNER, CHRISTIANE: *Gedichte der Ekstase in der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts.* Gunter Narr Verlag, 2001

BARTSCH, KURT: *Ingeborg Bachmann*. Sammlung Metzler Auflage. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1997

BECKER, JÜRGEN et al.: War das Hörspiel der fünfziger Jahre reaktionär? Eine Kontroverse am Beispiel von Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*. In: KOSCHEL, CHRISTINE und VON WEIDENBAUM, INGE (Hrsg.): *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Piper, 1989, S. 113–118

BERGSTEN, GUNILLA: Liebe als Grenzübertritt: Eine Studie über Ingeborg Bachmanns Hörspiel „Der gute Gott von Manhattan“. In: JONAS, KLAUS W. (Hrsg.): *Deutsche Weltliteratur. Von Goethe bis Ingeborg Bachmann*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972, S. 277–289

BOLTERAUER, ALICE: „Lieben - lieben, das ist es. Lieben ist alles“ – Zum Liebesbegriff bei Ingeborg Bachmann. In: ASPETSBERGER, FRIEDBERT (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Neue Bilder zu ihrer Figur*. Band 18, Innsbruck, Wien: Studien Verlag, 2007, S. 147–164

BROCKHAUS (Hrsg.): *Der Brockhaus in 6 Bänden*. Mannheim: Brockhaus, 2008

BURGER, HERMANN: Undine bleibt. In: KOSCHEL, CHRISTINE und VON WEIDENBAUM, INGE (Hrsg.): *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Piper, 1989, S. 205–216

BÖHMISCH, SUSANNE: Simultanstimmen und Differentialität bei Ingeborg Bachmann. In: BANOUN, BERNARD (Hrsg.): *Aug' um Ohr: Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Erich Schmidt, 2002, S. 215–230

CYBENKO, LARISSA: Die Tragik der gescheiterten Liebe. Das Schreiben als Berührung mit ihren dämonischen Gründen. Ein Ineinanderlesen der Texte von Stefan Zweig und Ingeborg Bachmann. In: BIRK, MATJAZ (Hrsg.): *Stefan Zweig und das Dämonische. Beiträge des internationalen Symposiums, Universität Maribor 2006*. Königshausen & Neumann, 2008, S. 190–204

FREUD, SIGMUND: *Das Unbehagen in der Kultur*. Frankfurt/Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1972, S. 63–130

GEESSEN, MECHTHILD: *Die Zerstörung des Individuums im Kontext des Erfahrungs- und Sprachverlusts in der Moderne - Figurenkonzeption und Erzählerperspektive in der Prosa Ingeborg Bachmanns*. Schäubele Verlag, 1998

GREBER, ERIKA: *Fremdkörper Fremdsprache. Ingeborg Bachmanns Erzählung Simultan*. Reclam, 2002, S. 176–195

GRIMKOWSKI, SABINE: *Das zerstörte Ich: Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ und „Malina“*. Band 76, Königshausen & Neumann, 1992

GUTJAHR, ORTRUD: *Fragmente unwiderstehlicher Liebe - Zur Dialogstruktur literarischer Subjektentgrenzung in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“*. Band 27, Königshausen & Neumann, 1988

- HOLESCHOFKY, IRENE: Bewußtseinsdarstellung und Ironie in Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan*. In: KOSCHEL, CHRISTINE und VON WEIDENBAUM, INGE (Hrsg.): *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Piper, 1989, S. 469 – 479
- HÖFER, JOSEF und RAHNER, KARL (Hrsg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*. Band 4: Faith and Order bis Hannibaldis, Freiburg: Herder, 1960
- HÖFER, JOSEF und RAHNER, KARL (Hrsg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*. Band 6: Karthago bis Marcellino, Freiburg: Herder, 1961
- HÖLLER, HANS: *Ingeborg Bachmann: das Werk; von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1987
- KOSCHEL, CHRISTINE und VON WEIDENBAUM, INGE (Hrsg.): *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Piper, 1989
- LENNOX, SARA; ALBRECHT, MONIKA und GÖTTSCHE, DIRK (Hrsg.): „Gender“, Kalter Krieg und Ingeborg Bachmann. Band 3, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 15–54
- LOCHTMAN, KATJA: Das Thema der Unmöglichkeit der Liebe im Roman „Malina“ (1971) von Ingeborg Bachmann (1926-1973). In: VANHELLEPUTTE, MICHEL (Hrsg.): *Geschlechterdifferenz in der Literatur. Studien zur Darstellung der weiblichen Psyche und zum Bild vom anderen Geschlecht in zeitgenössischer Dichtung*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1995, S. 29–39
- MECHTEL, ANGELIKA: Vor fünfzig Jahren oder in fünfzig Jahren. In: KOSCHEL, CHRISTINE und VON WEIDENBAUM, INGE (Hrsg.): *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Piper, 1989, S. 183–187
- MITTELSTRASS, JÜRGEN (Hrsg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Band 2: H - O, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1995
- MITTERER, NICOLA: *Liebe ohne Gegenspieler - Androgyne Motive und moderne Geschlechteridentitäten in Robert Musils Romanfragment „Der Mann ohne Eigenschaften“*. Graz: Grazer Universitätsverlag - Leykam, 2007
- MÜLLER, GERHARD: *Theologische Realenzyklopädie. Gesellschaft, Gesellschaft und Christentum VI - Gottesbeweise*. Band 13, Berlin, New York: de Gruyter, 1993
- PUFLER, KARL: *Androgynität im Werk Ingeborg Bachmanns*. Diplomarbeit, Universität Wien, 1990
- REINERT, CLAUS: *Unzumutbare Wahrheiten? Einführung in das Hörspiel „Der gute Gott von Manhattan“*. Bouvier, 1983
- RÖHRICH, LUTZ: *Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*. Band 1, Freiburg: Herder, 1991
- RÖSSNER, MICHAEL: *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1988

SANDKÜHLER, HANS JÖRG (Hrsg.): *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*. Band 3 L - Q, Hamburg: Meiner, 1990

SCHMIDT, TANJA; KOSCHEL, CHRISTINE und VON WEIDENBAUM, INGE (Hrsg.): *Be-
raubung des Eigenen. Zur Darstellung geschichtlicher Erfahrung im Erzählzyklus
Simultan von Ingeborg Bachmann*. In: KOSCHEL, CHRISTINE und VON WEIDEN-
BAUM, INGE (Hrsg.): *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von
Ingeborg Bachmann*. Piper, 1989, S. 479–502

SCHNEIDER, JOST: *Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns. Erzählstil und
Engagement in „Das dreißigste Jahr“, „Malina“ und „Simultan“*. Bielefeld: Aisthesis-
Verlag, 1999

SEIM, JÜRGEN: *Ingeborg Bachmann - Der gute Gott von Manhattan*. In: KOSCHEL,
CHRISTINE und VON WEIDENBAUM, INGE (Hrsg.): *Kein objektives Urteil - nur ein
lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Piper, 1989, S. 395–402

STRIGL, DANIELA: *Unter die Haut. Lebens- und Todesarten im „spätbürgerlichen“
Zeitalter: Haushofer, Bachmann, Jelinek*. In: ASPETSBERGER, FRIEDBERT (Hrsg.):
Leiden ... Genießen. Zu Lebensformen und -kulissen in der Gegenwartsliteratur.
Band 16, Innsbruck, Wien: Studien Verlag, 2005, S. 139–163

TENGG, GUDRUN: *„Komm Brüderchen, lass uns umnachtet sein“*. Einige Bemerkun-
gen zur Frage des Inzests im „Buch Franza“. In: ASPETSBERGER, FRIEDBERT
(Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Neue Bilder zu ihrer Figur*. Band 18, Innsbruck, Wi-
en: Studien Verlag, 2007, S. 97–114

WEBER, HERMANN: *An der Grenze der Sprache: Religiöse Dimension der Sprache
und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns*. Essen: Verlag
Die Blaue Eule, 1986

WEIGEL, SIGRID: *Ingeborg Bachmann - Hinterlassenschaften unter Wahrung des
Briefgeheimnisses*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003

WENNINGER, GERD (Hrsg.): *Lexikon der Psychologie*. Heidelberg: Spektrum Akade-
mischer Verlag, 2002

Abstract

In der vorliegenden Arbeit wird der Versuch angestellt, die Funktion der Titelfigur des Hörspiels *Der gute Gott von Manhattan*, das in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre entstanden ist, als eine Art Schablone auf das Spätwerk der österreichischen Schriftstellerin Ingeborg Bachmann, das *Todesarten*-Projekt, zu übertragen.

Der Gute Gott übernimmt im Hörspiel die Aufgabe des Zerstörers von absoluter Liebe. Das ist die Liebe, die über die Grenzen der Gesellschaft hinausgeht, und diese dadurch in ihrer Existenz gefährdet. Der Gute Gott ist demnach der Bewahrer der vorgegebenen gesellschaftlichen Ordnung. Die Idee hinter dieser absoluten Liebe ist eng mit Robert Musils „anderem Zustand“ verknüpft: seine Erkenntnis, dass dieser im „normalen“ Leben nicht bestehen kann, trägt Bachmann über das Hörspiel hinaus bis ins *Todesarten*-Projekt weiter. Da die herausragende Liebe – in ihrer reinen Form – Ordnung und Alltag nicht überdauern kann, existiert sie nur in korumpierter Form. Das heißt, sie wird abgeschwächt und durch Verpflichtungen an die Welt gebunden. So wird den Liebenden keine Möglichkeit gelassen, das „Paradies“ zu erreichen.

Im *Todesarten*-Projekt gibt es einige Charakterzüge der Protagonisten – ich habe sie in der Allegorie „Gute Götter“ zusammen gefasst – die eben diese Aufgabe erfüllen: das Korumpieren reiner Gefühle. Das geht aber so weit, dass die betroffenen Personen in weiterer Folge kaum noch in der Lage sind, unbeschädigte Emotionen zu erleben. Der Schmerz darüber und die Verletzungen, die aus unglücklichem Umgang mit Gefühlen stammen, führen bei den Betroffenen zu Selbsttäuschung und Verdrängung der Befürchtungen und Blessuren.

Die „Guten Götter“, die im *Todesarten*-Projekt ihr Unwesen treiben, sind sehr unterschiedlich – vor allem haben die der Frauen nichts mit denen der Männer gemein. Die weiblichen Charaktere sind durch sie von Beginn an in ihrer Position dem Partner gegenüber geschwächt: Hingabe, Idealismus sowie Opfer- und Leidensbereitschaft, werden im Kampf der Frauen um die außergewöhnliche Liebe gelebt. Sie sind dadurch aber immer in der Rolle des Opfers. Anders als die Frauen, die nach

Liebe streben, ringen die Männer um die Vergrößerung ihrer Macht. Dazu dient ihnen – vor allem den Liebespartnerinnen gegenüber – häufig auch die körperliche Gewalt.

Innerhalb der dargestellten Familien ist das Aneinander-vorbei-Leben der größte Einflussfaktor. In keiner der familiären Beziehungen findet echte Kommunikation statt.

Die „Guten Götter“ der Männer, der Frauen und auch der Familien bedingen den „Guten Gott Verdrängung“. Er spielt für so gut wie alle Hauptcharaktere des *Todesarten*-Projekts eine Rolle und erhält damit den Kreislauf der anderen „Guten Götter“ am Laufen.

Lebenslauf Ulrike Erben

I. PERSONALIEN:

Geburtsdaten: 24. Dezember 1983, Wien

Familienstand: Ledig

Staatsbürgerschaft: Österreich

II. SCHULBILDUNG:

Seit 2002 Studium der Unterrichtsfächer Deutsch und Spanisch
an der Universität Wien

09/2006-02/2007 ERASMUS-Auslandssemester in
Santiago de Compostela, Spanien

Jänner 2005 Abschluss des ersten Studienabschnitts

1994 – 2002 Gymnasium der Dominikanerinnen, 1130 Wien

1990 – 1994 Volksschule, 3002 Purkersdorf

III. WEITERBILDUNG:

- Ausbildung zur diplomierten Legasthenie-Therapeutin (ÖBVL)
- Deutsch als Fremd-/Zweitsprache an der Universität Wien
- Erstellung und Betreuung von Kursen in der Online-Lernplattform WebCT Vista (Universität Wien)

IV. SONSTIGE QUALIFIKATIONEN:

- MS-Office, OpenOffice, Internet, Windows XP, Linux, html
- Englisch in Wort und Schrift
- Spanisch in Wort und Schrift
- Französisch sehr gute Kenntnisse
- Führerschein B

V. BERUFLICHE TÄTIGKEITEN:

Seit 01/2009 Selbstständige Legasthenie-Therapeutin

Seit 11/2008 Schülerhilfe Wien, Nachhilfelehrerin für Deutsch und Spanisch

Seit 05/2005 DI Mag. Hannes Erven – Softwareentwicklung, 1160 Wien
Office Management

03/2007- 02/2008 Zentrum für Translationswissenschaften der Universität
Wien, Betreuung von WebCT-Kursen für DaF-Studierende

2001 Haslinger, Keck., 1010 Wien
Praktikum am Empfang und im Backoffice

2000 ÖBB – PR-Abteilung, 1010 Wien
Praktikum in der Redaktion und Betreuung des Intranets

VI. PERSÖNLICHES:

Interesse an Literatur, Theater, Reisen und Sprachen und Sprachenlernen