

Erotiktraum und Blaubart-Phantasie. Zu Ingeborg Bachmanns *Ein Schritt nach Gomorrha*

Monika Szczepaniak (Bydgoszcz)

1. Das ungleiche Paar

Ritter Blaubart und eine junge Frau:¹ er – ein Inhaber von Macht, Reichtum und Gewalt, sie – eine Verkörperung von Jugend, Schönheit und Naivität. Hier: ein Verführer und Mörder und die Unfähigkeit zu lieben – da: eine unschuldige, liebeshungrige Jungfrau. Männlicher Täter und weibliches Opfer, immer in einer Gesellschaft, „in deren kollektivem Bewusstsein ein Ungleichgewicht zwischen männlichen und weiblichen Werten besteht“². Auf der einen Seite nahezu uneingeschränkte Herrschaft, die durch das Blaubart-System aus Familie, Institutionen, Organisationen und frauenabwertender Symbolik gestützt wird, auf der anderen nahezu uneingeschränkte Einwilligung der Beherrschten, die Bereitschaft, sich mit dem zwielichtigen blaubärtigen Mann zu vermählen und den seltsamen Ehevertrag einzugehen.

Der dubiose Frauenverführer und Frauenmörder, eine „Inkarnation moderner, technokratisch orientierter Ehephilosophie“³, ein Mann, der zerstört, was er zu lieben glaubt, hat eine lange literarische Tradition⁴ und stellte offensichtlich auch für Ingeborg Bachmann eine Inspiration dar.

1 Das Blaubart-Märchen wird zuerst von Perrault aufgeschrieben (Charles Perrault: *Blaubart*. In: *Blaubarts Geheimnis. Märchen und Erzählungen, Gedichte und Stücke*. Hg. von Hartwig Suhrbier. Köln 1984, S. 83-89), und auf diese Fassung stützen sich die deutschsprachigen Versionen der Blaubart-Geschichte (Brüder Grimm, Bechstein, Busch).

2 Helmut Barz: *Blaubart: Wenn einer vernichtet, was er liebt*. Zürich 1987, S. 93.

3 Jürgen Wertheimer: *Don Juan und Blaubart. Erotische Serientäter in der Literatur*. München 1999, S. 13.

4 Vgl. Monika Szczepaniak: *Männer in Blau. Blaubart-Bilder in der deutschsprachigen Literatur*. Köln, Weimar, Wien 2005.

Bachmanns *Der Fall Franza* (*Das Buch Franza*) schildert eine moderne Blaubart-Ehe in der deprimierendsten Variante. Franza vertraut sich ihrem Ehemann völlig an, sie identifiziert sich mit seinen Problemen und opfert ihm ihre ganze Lebensenergie („was könnte die Ehe sonst sein als Anvertrauen, es in jemandes Hände legen, was man ist, wie wenig auch sei“⁵). Die Heirat erweist sich als ein In-die-Falle-Gehen, denn Franza wird systematisch vernichtet.

Der atavistische Märchenmythos findet in einer abgewandelten, modernisierten Form Eingang in das Romanfragment. Der erfolgreiche Wiener Psychiater Professor Jordan – ein rücksichtsloser Karrierist, mehrfach verheiratet, als Arzt und Wissenschaftler gesellschaftlich anerkannt, darf mit Fug und Recht als Blaubart eingestuft werden, obgleich er kein Messer schwingt, keine Leichen im Keller hat und seine Hände nicht blutbesudelt sind. Bachmanns Intention war es, ein Buch über ein Verbrechen zu schreiben. Geschildert wird ein „perfekter“ Mord: ohne Waffe und ohne die Möglichkeit der Beweisführung – hier „fließt kein Blut, und das Gemetzel findet innerhalb des Erlaubten und der Sitten statt“⁶.

Es lassen sich einige Parallelen zwischen der Jordan-Ehe und der klassischen Blaubart-Geschichte ausfindig machen: der große Altersunterschied zwischen den Ehepartnern, die mehreren Frauen des Professor Jordan, die der Reihe nach verschwinden,⁷ der soziale Aufstieg des Mädchens aus der Provinz (durch das Einheiraten in die Kreise der Wiener Prominenz), das Motiv der Bruderhilfe und nicht zuletzt das Geheimnis des Gatten – hier Jordans Notizen, die (zufällig oder gewollt) der Frau in die Hände geraten und ihr über ihre wirkliche Lage in dieser Ehe Aufschluss geben („Er bearbeitete mich, er bereitete mich vor, seinen Fall. Er hetzte mich hinein in

5 Ingeborg Bachmann: *Werke*. Bd. 3: *Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. Hg. v. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum / Clemens Münster. München, Zürich 1993, S. 407.

6 Ebenda, S. 342.

7 Dazu Franziskas Reflexion: „Erst jetzt habe ich mich nach den anderen Frauen gefragt, und warum die alle lautlos verschwunden sind, warum die eine nicht mehr aus dem Haus geht, warum die andere den Gashahn aufgedreht hat, und jetzt bin ich die dritte, mit diesem Namen, die dritte gewesen, verbesserte sie sich, gewesen.“ Bachmann, *Werke*, Bd. 3 (zit. Anm. 5), S. 400.

seinen Fall.⁸). Jordans Frauenbeziehungen erscheinen im Licht dieser Notizen als wissenschaftliche Experimente, die darauf hinauslaufen, zu prüfen, wie weit man eine Frau demütigen kann. Die korrekte, systematische Art, in der Franza ihre Würde genommen wird, der „seelische Kannibalismus“ (Canetti), erinnert an die in Märchen geschilderte Zerstückelung des weiblichen Körpers, der in der präparierten Form im Dunkel des Kellers aufbewahrt wird, nur: „der romantische Blaubart zerlegt die Glieder der Körper, der moderne Blaubart zergliedert die Strukturen der Psyche“⁹. Der Erfolg des „diabolischen Versuchs“ lässt sich zum Teil damit erklären, dass Franza sich mit ihren „weiblichen“ Denk- und Verhaltensmustern als geradezu idealtypisches Opfer anbietet. Sara Lennox fasst diesen Umstand schlicht zusammen: „Franza hat eingewilligt, Männer als ihre Herren anzuerkennen.“¹⁰ Deshalb kann ein Vertreter der hegemonialen Männlichkeit („die Jordans dieser Welt“,¹¹ „das Raubtier dieser Jahre“, S. 413) ohne weiteres sein Beziehungssystem aufbauen, dem die im subtilen Terror erzeugte Angst der Frau(en) als Garantie der Festigkeit und Stabilität dient. Die „Fossilangetraute“, versucht erst nachträglich, die Mechanismen der Ich-Zerstörung, die Psycho-Logik der Gewalt, *last but not least* die Geschichte der eigenen Selbsttäuschung nachzuvollziehen, indem sie selbst auf das Blaubart-Märchen rekurriert:

Was andre Mädchen auch wollen, ich muß wohl getrieben gewesen sein, ins letzte Zimmer zu schauen, der Amnadostrieb, die Blaubartehe, auf das letzte Zimmer neugierig, auf geheimnisvolle Weise und zu geheimnisvollen Zwecken getötet zu werden und mich zutodzurätseln an der einzigen Figur, die für mich nicht durchschaubar war. (S. 400)

Ganz „zerblättert von einem diabolischen Versuch“ (S. 401), entdeckt sie in der Schandgeschichte ihrer Ehe mehr oder weniger

8 Ebenda, S. 405.

9 Wertheimer, *Don Juan und Blaubart* (zit. Anm. 3), S. 108.

10 Sara Lennox: *Geschlecht, Rasse und Geschichte* in „Der Fall Franza“. In: „Text+Kritik“ Sonderband *Ingeborg Bachmann*. Gastredaktion: Sigrid Weigel. München 1984, S. 156-179, hier S. 162.

11 Bachmann, *Werke*, Bd. 3 (zit. Anm. 5), S. 357; in der Folge durch Angabe von Seitenzahlen zitiert.

„unscheinbare“ Symptome des „Raubtierhaften“ – arrogante Kopfhaltungen, zynische Bewegungen, herablassende Gesten des „Fossils“, in denen sie damals etwas Rührendes erblickte, statt sich gewarnt zu fühlen und Verdacht zu schöpfen. Die von Franza formulierten bohrenden Fragen betreffen die Blaubartkonstellation schlechthin: „warum will jemand seine Frau ermorden? Warum haßt jemand Frauen und lebt mit ihnen? Und liquidiert sie, nur bedacht, vor der Öffentlichkeit sein Gesicht [nicht] zu verlieren [...]“ (S. 404). Im Angesicht der deprimierenden Bilanz, die schönsten Jahre ihres Lebens in der Eehölle des Jordanschen Prominentenhaushalts verloren zu haben, „von der Gesellschaft separiert, mit einem Mann, in einem Dschungel, inmitten der Zivilisation“ (S. 404f), konstatiert Franza verbittert: „Ja, ich glaube, daß es den Blaubart gibt, und Landru muß ein Stümper gewesen sein, ein kleiner lebenswürdiger Krimineller, [--]“ (S. 409)

Bachmanns Interesse am Blaubart-Stoff manifestiert sich bereits in einer der Erzählungen des Bandes *Das dreißigste Jahr* (1961), *Ein Schritt nach Gomorrha*, die eine Fülle von mythischen Anspielungen enthält und unter anderem auf den atavistischen Blaubart-Mythos rekurriert.

Die in der Erzählung dargestellte Konstellation ist zwischen Verwüstungsszenario und Erlösungstraum¹² angesiedelt. Die Ausgangslage lässt an das Motiv des ungleichen Paares denken: In einer nach einer nächtlichen Party fast „verwüsteten“ Wohnung begegnen sich zwei Frauen, oder – wie es heißt – eine „Frau“ und ein „Mädchen“: Charlotte, die erfolgreiche, verheiratete Konzertpianistin, und Mara, die junge Musikerin. Die beiden gehören verschiedenen Welten an und das „Verhältnis“, das sich zwischen ihnen anbahnt, kann von Anfang an als durch Ungleichheit gekennzeichnet interpretiert werden. Mara verliebt sich in Charlotte in einer Weise, die an die „Undine-Liebe“ denken lässt: Sie stellt

12 Der Titel verweist auf das biblische Motiv des sündhaften Treibens in Sodom und Gomorrha, die von Gott bestraft und durch Feuer und Schwefel zerstört wurden. Die wüstenähnliche Landschaft um Sodom und Gomorrha findet eine Entsprechung in der „verwüsteten“ und „leeren“ Wohnung nach der nächtlichen Party. Charlotte könnte mit Lot verglichen werden (Charlotte) – er und seine Frau wurden gewarnt und zum Verlassen der Stadt aufgefordert.

keine Bedingungen, meldet keine Erwartungen, ist bereit zu jedem Opfer und zu einer absoluten Selbstlosigkeit: „Die Musik, dein Beruf, das kann dich doch gar nicht interessieren. Das ist doch Einbildung. Lieben – lieben, das ist es. Lieben ist alles.“ Charlotte murmelt verlegen: „Das kommt mir nicht so wichtig vor.“¹³

Ein Fall der ungleich verteilten Liebesmaterie, wie wir ihm in Bachmanns Texten oft begegnen, nur in der Konstellation der Mann-Frau-Beziehung. Begehren und Abwehr: Mara wirbt, ist zärtlich und warm,¹⁴ Charlotte wehrt sich, will das Mädchen loswerden, empfindet die Liebeswerbung als „tiefe Bedrohung ihrer menschlichen Identität“.¹⁵ Charlottes Widerstand gegen die sinnliche Ausstrahlung Maras (Berührungen, Blicke, Tanzen, Worte) geht einher mit ihrer Einschätzung der „wie ein furchtsames Kind“ (S. 189f) auf sie eingehenden Mara als irgendwie geringer:

Ein kleiner rührender Körper hängt sich an den ihren, der ihr mit ein-nemmal größer und stärker als sonst vorkam. (S. 193)

Die Küsse, die der kleine Mund gab, die Locken, die geschüttelt wurden über Charlotte, der kleine Kopf, der an ihren Kopf stieß – alles war soviel kleiner, gebrechlicher, nichtiger als je ein Kopf, je Haar, je Küsse gewesen waren, die über Charlotte gekommen waren. (S. 196)

Zu der defensiven Abwehrhaltung gesellt sich eine Evokation von Gewalt: Bei der Rückkehr von der Bar spielt Charlotte kurz mit dem Gedanken, die lästige Mara von der Treppe hinunterzustoßen.¹⁶ Schon hier trifft Maras Erotiktraum auf Charlottes Blaubart-Phantasie.

Und trotzdem kann man nicht sagen, dass Charlotte völlig kalt und abweisend bleibt: Im Gegenteil – sie fühlt sich durch die Berührung erotisch animiert und befreit. Maras Betteln um Liebe,

- 13 Ingeborg Bachmann: *Ein Schritt nach Gomorrha*. In: *Werke*. Bd. 2: *Erzählungen*. Hg. v. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum / Clemens Münster. München, Zürich 1993, S. 187-213, hier: S. 210; in der Folge durch Angabe von Seitenzahlen zitiert.
- 14 *Ein Schritt nach Gomorrha* ist die erste deutschsprachige Erzählung nach 1945, in der eine lesbische Beziehung als Alternative zur Ehe thematisiert wird. Mehr dazu: Madeleine Marti: *Hinterlegte Botschaften: Die Darstellung lesbischer Frauen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart 1992.
- 15 Stefanie Golisch: *Ingeborg Bachmann zur Einführung*. Hamburg 1997, S. 102.
- 16 „Ich müsste sie hinunterstoßen, dachte Charlotte und drehte den Schlüssel.“ (S. 193)

ihre restlose Unterwürfigkeit initiieren einen Erkenntnisprozess, der Charlotte ihre Position in der Ehe mit Franz vor Augen führt: Auch sie ist dort Teil eines ungleichen Paares.

Zunächst aber Maras masochistisches Liebesbekenntnis, das an die Unterwerfungsrhetorik Jennifers aus *Der gute Gott von Manhattan* gemahnt: „Mara fiel auf die Knie; langsam kippte sie aus dem Sessel, kam auf die Knie zu liegen und legte den Kopf in Charlottes Schoß.“ (S. 194) Sie bettelt um einen Kuss, ihre Augen brennen ... Charlotte kommt plötzlich zu Bewusstsein, dass sie selbst den Männern oft so begegnet ist:

diesen Singsang voll Unverstand hatte er sich anhören müssen, angeplappert hatte sie ihn, mit verzogenem Mund, ein Schwacher den Starken, eine Hilflose, Unverständige, ihn, den Verständigen. Sie hatte die gleichen Schwachheiten ausgespielt, die Mara jetzt ihr gegenüber ausspielte, und hatte den Mann dann plötzlich im Arm gehalten, hatte Zärtlichkeiten erpresst, wenn er an etwas anderes denken wollte, so wie sie jetzt von Mara erpresst wurde, sie streicheln mußte, gut sein mußte, klug sein mußte. (S. 199)

Charlotte erkennt, dass in der Wohnung kein Stück von ihr zu finden ist, dass sie immer in der Umwelt eines Mannes lebte, immer in einer Ordnung, die nicht die ihre war. In Frank Pillips Interpretation dieses Erkenntnisprozesses fällt die Analogie zur Ehegefängenschaft der Franziska Ranner auf: Charlotte

erkennt ihre Beziehung zu Franz als einen dynamischen Prozeß von kompromißwilligen Unterwerfungstaktiken ihrerseits und subtilen Formen der Unterdrückung seinerseits, der zur fortgeschrittenen Fremdbestimmung ihrer Identität geführt hat.¹⁷

Charlottes Ehe hat offensichtlich eine blaubartähnliche Struktur, wie sie für Bachmanns Texte aus dem Umkreis des *Todesarten-Projekts* typisch ist und deren vom Mann diktierte Bedingungen mit Christane Lutz' Charakteristik der Blaubartschen Brautwerbung beschrieben werden können:

17 Frank Pillip: *Ingeborg Bachmanns Das dreißigste Jahr. Kritischer Kommentar und Deutung*. Würzburg 2001, S. 85.

Komm mit mir, ich gebe dir alles, Sorglosigkeit, Geborgenheit, Identität über deine Rolle als Ehefrau, sei du nur mein Objekt, mein Schmuck. Tu alles für mich, ohne zu fragen, ich gebe dir dafür alles, was ich besitze. Rühr jedoch nicht an bestimmte innere Bereiche (in denen meine Beziehungsproblematik verborgen ist), d.h. fordere von mir nicht Bezogenheit und individuelles Fühlen; frag nicht nach Gründen meiner Flucht (in Leistungs- und Arbeitssucht), verwalte du als 'Nora' mein 'Puppenheim', in dem ich versorgt werde. Entwickle dich nicht zu einer fragenden Persönlichkeit, die wissen und erkennen will, sonst ist es mit der sorglos paradiesischen Herrlichkeit zu Ende und du wirst Opfer meines Sadismus.¹⁸

Mann könnte es also so sehen: Bei Charlotte haben wir es – zuge-
spitzt formuliert – mit einer Blaubärin zu tun, die einen Erkenntnisprozess durchmacht, in dem Sinne, dass sie metaphorisch die Gruselkammer aufschließt und erkennt, „inwieweit sie selbst bereits zerstückelt worden ist“¹⁹.

2. Schöpfungsakt und Analyse

Blaubart ist Besitzer und Verwalter, er setzt Maßstäbe und verhängt Strafen, er entwickelt eine diabolische Logistik. Wie Pygmalion, für den die Statue der Jungfrau zum Urbild der gesuchten Frau wurde, ‚schafft‘ Blaubart die Frau nach eigenen Vorstellungen, um dann das eigene Geschöpf zu testen, an dem Ideal zu messen, ja zu korrigieren. Wenn man sich das von Charlotte imaginierte Projekt ‚Glücklich mit Mara‘ genau anschaut, kann festgestellt werden, dass immer mehr analytische Eingriffe in den Liebes- und Erotik-Diskurs erfolgen und dass sich die durch einen Bewusstwerdungsprozess befreite Blaubart-Frau selbst in einen potentiellen Blaubart verwandelt.

Charlotte beginnt, die männliche Position zu reproduzieren, ihr Liebesobjekt anzuschauen und zu analysieren: „Charlotte rührte

18 Christiane Lutz: *Das Männliche im Märchen. Entwicklung – Beziehung – Macht und Weisheit*. Leinfelden-Echterdingen 1996, S. 143.

19 Clarissa Pinkola Estés: *Die Wolfsfrau. Die Kraft der weiblichen Urinstinkte*. München 1993, S. 63.

sich nicht, sie sah, rauchend, nieder auf das Mädchen, studierte jeden Zug in dem Gesicht, jeden ausbrechenden Blick. Sehr lange und sehr genau sah sie es an.“ (S. 194) Sie mustert Mara mit einem geradezu ‚männlichen‘ Blick und es scheint sich hier eine Konfrontation von *ars erotica* und *scientia sexualis* anzubahnen. Den Einzug der Ratio in das Universum der Liebe und Erotik²⁰ illustrierten auch folgende Worte: „Ich muß alles über dich wissen. Wissen will ich, was du willst ...“ (S. 209) Es ist eine kulturell als ‚männlich‘ definierte Mentalität mit den Prinzipien der Gewalt, Benutzung, Stummheit, Alleinsein, Körperferne, Rationalität, Kontrolle,²¹ die Charlotte an den Tag legt. Der Versuch, aus der Ordnung der Geschlechter auszubrechen, könnte als Entwurf einer radikalen Zerschreibung der binären Opposition ‚männlich‘- ‚weiblich‘ gelesen werden. Allerdings zeigt Bachmanns Text deutlich, dass die Dekonstruktion nicht in der einfachen Inversion der traditionellen Geschlechterrollen aufgeht.

Charlottes Emanzipationsprozess verwandelt sich in eine Macht-*imagination* höchsten Ranges: Sie möchte sich Mara unterwerfen, „sie lenken und schieben können“ (S. 201). Auch „brauchte sie jemand um sich, neben sich, unter sich, für den sie nicht nur arbeitete, sondern der Zugang zur Welt war, für den sie den Ton angab, den Wert einer Sache bestimmte, einen Ort wählte“ (S. 200), jemand, „für den sie das Maß aller Dinge war“ (S. 201), „jemand vor allem, dem es wichtiger war, mit ihren Gedanken zu denken,

20 Diesen Prozess kann man sich auch als innere Auseinandersetzung des „weiblichen Teils“ (schwach, ratlos, verliebt etc.) mit „männlichen“ Elementen (Denken, Wissen, Ratio etc.) in Charlottes Psyche vorstellen. Auf die Möglichkeit, das Geschehen in der Erzählung als Charlottes Begegnung mit sich selbst zu lesen, verweist zum Beispiel Sigrid Weigel (Sigrid Weigel: „*Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang.*“ *Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise*. In: *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Hg. von Christine Koschel / Inge von Weidenbaum. München, Zürich 1989, S. 265-310, hier S. 286). Zur intrapsychischen Dimension der Konstellation Charlotte – Mara vgl. auch: Dorothe Schuscheng: *Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggerts*. Frankfurt a. M. 1987, S. 74-76.

21 Vgl. Lothar Böhnisch / Reinhard Winter: *Männliche Sozialisation. Bewältigungsprobleme männlicher Geschlechtsidentität im Lebenslauf*. Weinheim/München 1997, S. 126-130.

als einen eigenen Gedanken zu haben“ (S. 201). Charlotte schickt sich also an, Mara zu funktionalisieren, über sie zu bestimmen, wie sie selbst in der Ehe mit Franz immer nur ein Objekt, ein schwaches Geschöpf war:

Ich will bestimmen, wer ich bin, und ich will mir auch mein Geschöpf machen, meinen dulddenden, schuldigen, schattenhaften Teilhaber. Ich will Mara nicht, weil ich ihren Mund, ihr Geschlecht – mein eigenes – will. Ich will mein Geschöpf, und ich werde es mir machen. Wir haben immer von unseren Ideen gelebt, und dies ist meine Idee. (S. 205)

Diese Passage demonstriert, dass Charlotte einen Schritt zur ‚Schöpfung‘ ihrer Identität als primäres Subjekt tut, dass sich diese neue Identität allerdings durch die Abwertung einer ‚schwächeren‘ Frau konstituieren soll.

Wie Blaubart ist Charlotte bereit und willig, von der Macht zu profitieren, „ohne diese Macht persönlich erwerben oder legitimieren zu müssen“²². Pygmalionartig würde sie ihr Liebesobjekt erfinden (die Liebe als Idee?), würde sie Mara in die Sphäre der „imaginierten Weiblichkeit“ versetzen, sie neu schaffen, sie zur Loyalität erziehen und unterwerfen, ihr eine neue Sprache beibringen. Und das hört sich doch nach Männerphantasien an. Das ist die Philosophie der Blaubart-Beziehung schlechthin: sich eine schwache Beute unterwerfen, die sich ja geradezu als ideales Opfer anbietet. Es sind aber noch nicht alle Hierarchien und Abhängigkeiten, die Charlotte sich ausdenkt. In der Blaubart-Ehe geht es immer um ein sorgfältig gehütetes Geheimnis und um ein Verbot.

3. Der verriegelte Raum

Blaubart geht immer wieder auf Reisen und übergibt seiner Frau sämtliche Schlüssel zu den Gemächern des Schlosses, wobei er ihr ausdrücklich verbietet, eine kleine Kammer zu öffnen. Von Neu-

²² Jost Schneider: *Das dreißigste Jahr und Erzählfragmente aus dem Umfeld*. In: *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Monika Albrecht / Dirk Göttsche. Stuttgart 2002, S. 112-126, hier S. 119.

gier getrieben, machen die Frauen das Blaubart-Zimmer auf, finden dort die Leichen ihrer ermordeten Vorgängerinnen und müssen den Ungehorsam mit ihrem Leben bezahlen.

Blaubart ist ein Vertreter und Hüter der patriarchalischen Ordnung und ein Vollstrecker von deren Repressionen, der von seiner Frau restlose Unterwerfung verlangt und bei jeder Übertretung, bei jeder Demonstration der weiblichen Lebendigkeit und Eigenständigkeit hart zu strafen, ja zu vernichten bereit ist. Peter von Matt betont die Analogie zwischen dem Öffnen der verbotenen Kammer und dem Essen vom Baum der Erkenntnis und liest das Blaubart-Märchen als „eine drastische Allegorie vom Patriarchat und der patriarchalischen Ehe“²³. Der Kern der Blaubart-Geschichte ist die Verweigerung der Gleichheit, die vom verriegelten Raum symbolisiert wird. Und auch Blaubarts Leichenkammer wird von Charlotte imaginiert:

Sie sah nicht Mara und das Zimmer, in dem sie war, sondern ihr letztes geheimes Zimmer, das sie jetzt für immer abschließen mußte. In diesem Zimmer wehte es, das Lilienbanner, da waren die Wände weiß, und aufgepflanzt war dieses Banner. (S. 212)

Und da liegen die toten Männer, sieben an der Zahl – auch ein Verweis auf die Blaubart-Ehe:

Tot war der Mann Franz und tot der Mann Milan, tot ein Luis, tot alle sieben, die sie über sich atmen gespürt hatte. Sie hatten ausgeatmet, die ihre Lippen gesucht hatten und in ihren Körper eingezogen waren. Tot waren sie, und alle geschenkten Blumen raschelten dürr in den gefalteten Händen; sie waren zurückgegeben. (S. 212)

Das Entscheidende aber ist:

Mara würde nicht erfahren, nie erfahren dürfen, was ein Zimmer mit Toten war und unter welchem Zeichen sie getötet worden waren. In diesem Zimmer ging sie allein um, geisterte um ihre Geister. Sie liebte ihre Toten und kam sie heimlich wieder sehen. Im Gebälk knisterte es, die Zimmerdecke drohte einzustürzen im heulenden Morgenwind, der das Dach zer-

23 Peter von Matt: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München 1996, S. 66.

zauste. Den Schlüssel zu dem Zimmer, das wußte sie noch, trug sie unter dem Hemd ... Sie träumte, aber sie schlief noch nicht. Nie sollte Mara fragen dürfen danach, oder auch sie würde unter den Toten sein. (S. 212)

Und doch würde Mara vielleicht eines Tages die verbotene Kammer öffnen und das wäre ihr Akt der Emanzipation, da würde sie vom Baum der Erkenntnis essen und nicht mehr eine unwissende Frau sein. Sollte man jetzt das Blaubart-Szenario weiter denken, müsste man sich Charlotte beileibe nicht als eine „friedfertige Frau“²⁴ vorstellen, sondern als strafenden „Gott“ – eine (patriarchale?) Herrscherin, eine Vertreterin der „männlichen Gewaltkultur“²⁵, die ein ausgeklügeltes Angstsystem aufbaut und gnadenlos mit ihrem Opfer umgeht. Und um Bachmanns Rhetorik beizubehalten, müssten wir im gleichen Atemzug rufen: „Ihr Frauen, ihr Ungeheuer!“ Doch dergleichen finden wir nicht in Bachmanns Erzählung, in der der imaginierte Mord an Männern eine symbolische Verleugnung der destruktiven Beziehungen bedeutet. Der Blaubart-Mythos erfährt hier eine geschlechtsspezifische Umkehrung und wird in einer subversiven Absicht herangezogen: um die zerstörerische Kraft der tradierten Geschlechterbilder bzw. die enormen Beharrungskräfte des geschlechtlichen Habitus vorzuführen.

Das Skandalon von Blaubarts Leichenkammer wird in die Voraussetzung eines weiblichen Autonomiestrebens verkehrt: Es geht nicht darum, seriell den Tod zu verbreiten (kein Männerschlachthaus wird hier imaginiert), sondern um eine Abrechnung mit einer toten Form der Mann-Frau-Beziehung, wie sie die Ehe in Bachmanns Texten darstellt: „Wie immer eine Ehe auch geführt wird – sie kann nicht willkürlich geführt werden, nicht erfinderisch, kann keine Neuerung, Änderung vertragen, weil Ehe eingehen schon heißt, in ihre Form eingehen.“ (S. 203) Es gibt immer „unbetretene Zonen“ (S. 204), tabuisierte Bereiche, dunkle Blaubart-Räume, es gibt zu wenig Freiheit, nur „das kleine System von Zärtlichkeiten, das man ausgebildet hatte und überlieferte“ (S. 206), nur

24 Vgl. Margarete Mitscherlich: *Die friedfertige Frau. Eine psychoanalytische Untersuchung zur Aggression der Geschlechter*. Frankfurt a. M. 1987.

25 Hans-Christian Harten: *Sexualität, Missbrauch, Gewalt. Das Geschlechterverhältnis und die Sexualisierung der Aggression*. Opladen 1995, S. 150.

eine starre Liebesordnung, ein Liebestheater, in dem die Rollen längst besetzt sind: Liebe als Text und Bild, historisch und kulturell codiert.²⁶ Es sollte aber für Charlotte „zu gelten anfangen, was sie dachte und meinte, und nicht mehr gelten sollte, was man sie angehalten hatte zu denken und was man ihr erlaubt hatte zu leben“ (S. 200).

„Getötet“ hat Charlotte die Männerbilder des Blaubart-Typus, die asymmetrische, patriarchale Beziehung, „getötet“ hat sie aber auch Mara, der sie jede Möglichkeit zur Selbstverwirklichung von vornherein beschneidet, „getötet“ hat sie schließlich auch sich selbst, wenn sie nicht ohnehin in ihrer Ehe schon „tot“ gewesen war – tot bei lebendigem Leibe. Auch eine Todesart.

Charlotte zieht die Weckuhr auf, sie wird rückfällig (wie Lots Frau, die zurückblickt und zur Salzsäule erstarrt?) – es gibt keinen Austritt aus der gesellschaftlichen Ordnung, wie Bachmann immer wieder überzeugt. Charlotte besinnt sich auf ihre Ehepflichten.²⁷ Ein Schritt nach Gomorrha verwandelte sie für einige Nachtstunden in ein liminales Wesen, das sich danach sehnt, noch einmal nach der Frucht der Erkenntnis greifen zu können,²⁸ das sich aber bald anschickt, in die alte Ordnung zurückzukehren, in der „das Komplizentum mit der Macht“ (J. Butler) wahrscheinlich nach wie vor genuiner Teil ihrer Existenz sein wird.

Durch das subversive Spiel mit dem Blaubart-Mythos setzt sich

26 Ingeborg Bachmann interessierte sich vor allem für das „Phänomen Liebe“, d. h. für die Art und Weise, wie geliebt wird, wie Männer und Frauen lieben.

27 Cäcilia Ewering interpretiert den Schluss der Erzählung etwas optimistischer, indem sie suggeriert, dass Charlotte dank dem Akt der Erkenntnis nicht mehr die „alte“ wird sein können. Vgl. Cäcilia Ewering: *Frauenliebe und -literatur. (Un)gelebte (Vor)Bilder bei Ingeborg Bachmann, Johanna Moosdorf und Christa Reinig*. Essen 1992, S. 49.

28 Zu den Verweisen auf die Genesis vgl. Rita Svandrlík: *Ein moderner Faust und eine neue Eva: Schöpfungsgeschichten in Das dreißigste Jahr und Ein Schritt nach Gomorrha*. In: *Hände voll Lilien: 80 Stimmen zum Werk von Ingeborg Bachmann. Gedenkbuch zum 80. Geburtstag von Ingeborg Bachmann. 25.06.1926 Klagenfurt – 17.10.1973 Rom*. Hg. von Magdalena Tzaneva. Berlin 2006, S. 243-251. Vgl. auch: Karen Achberger: *Bachmann und die Bibel. Ein Schritt nach Gomorrha als weibliche Schöpfungsgeschichte*. In: *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks*. Hg. von Hans Höller. Wien, München 1982, S. 97-110.

Ingeborg Bachmann mit den aktuell geltenden Gendercodes auseinander, die im privat-intimen Raum für „Verwüstung“ sorgen. Darüber hinaus verweist das literarische Experiment des Geschlechtertausches auf innergeschlechtliche Interaktionen: auf Hegemonien und Hierarchien innerhalb eines (hier: des weiblichen) Geschlechts. Auf dem Hintergrund der „Nachkriegsmentalität“ (S. Weigel) macht Bachmann deutlich, dass der abendländischen Beziehungsphilosophie ein Ungleichgewicht eingeschrieben ist.

4. Ein neues Reich

Blaubart-Texte sind Erlösungsgeschichten.²⁹ Auch in dieser Hinsicht besteht zwischen der Konstellation ‚Charlotte und Mara‘ und dem literarischen Blaubart-Stoff eine auffällige Parallele: Charlotte ist erlösungsbedürftig, Mara bietet sich als potentielle Erlöserin an. Es heißt an einer Stelle unter Rekurs auf einen anderen kulturellen Stoff, nämlich auf den Dornröschen-Mythos, den Bachmann allerdings entpatriarchalisiert:

Sie war unerlösbar, und keiner sollte sich anmaßen, sie zu erlösen, das Jahr Tausend zu kennen, an dem die rotblühenden Ruten, die sich ineinander verkrallt hatten, auseinanderschlugen und den Weg freigeben würden. Komm, Schlaf, komm, tausend Jahre, damit ich geweckt werde von einer anderen Hand. Komm, daß ich erwache, wenn dies nicht mehr gilt – Mann und Frau. Wenn dies einmal zu Ende ist! (S. 202)

Wie das für Bachmann charakteristisch ist, wird auch in *Ein Schritt nach Gomorrha* die Utopie nicht verworfen.³⁰ Sie besteht in einem Wort,³¹ einem Fremdwort: „Liebe. Da keiner es sich zu übersetzen verstand.“ (S. 209) Bachmann hält an der empathischen Bejahung der Liebe als Mysterium (Gerhard Neumann spricht von

29 Vgl. Szczepaniak: *Männer in Blau* (zit. Anm. 4), S. 269-291.

30 Vgl. Susanne Barta: *Die Welt ist rot. Heimat als Utopie in Ingeborg Bachmanns „Ein Schritt nach Gomorrha“*. „Sprachkunst“ 18 (1987), S. 39-50.

31 Vgl. Sigrid Weigel: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Reinbek bei Hamburg 1989, S. 228.

einer „Kosmologisierung des Gefühls“³²), als einem universellen Prinzip, als einer allumfassenden Erotik, fest. Einmal ist diese Utopie rückwärtsgewandt und Charlotte erinnert sich:

Als Kind hatte Charlotte alles lieben wollen und von allem geliebt sein, von dem Wasserwirbel vor einem Fels, vom heißen Sand, dem griffigen Holz, dem Habichtschrei – ein Stern war ihr unter die Haut gegangen und ein Baum, den sie umarmte, hatte sie schwindlig gemacht. Jetzt war sie längst unterrichtet in der Liebe, aber um welchen Preis! (S. 206)

Und einmal heißt es zukunftsorientiert: „Das Reich erhoffen. Nicht das Reich der Männer und nicht das der Weiber. Nicht dies, nicht jenes.“ (S. 212) Ein Tag wird kommen, an dem sich der tödliche Geschlechterunterschied verflüchtigt, an dem die Hierarchien verschwinden. Und es verschwinden die Kategorien von Zeit, Raum und Sprache. Denn nur außerhalb der Raum- und Zeitkoordinaten, außerhalb der Ordnung, der Großen Konvention, der sozialen Existenz kann man sich die Liebe als Mysterium auf Dauer vorstellen, sonst sind nur Augenblicke der Erfüllung, kurze Glücksmomente, Illuminationen und Epiphanien möglich: „Ekstase, Rausch, Tiefe, Auslieferung, Genuß“ (S. 206). Und sollten diese Transgressionen länger dauern, würden sie sich in eine banale, alltägliche Beziehung verwandeln, in die die „Gaunersprache“ Einzug hält. Dieses Grundmotiv hat Ingeborg Bachmann immer wieder ausgearbeitet.

Die Bewegung des Aufbruchs ist in *Ein Schritt nach Gomorrha* nur gedanklich vollzogen. Charlotte kehrt in die Ehe zurück, in der sie sich – „trotz ihrer Lust, an der Verfassung zu rütteln“ (S. 207), eingerichtet hat und die als legitimierte Institution natürlich eine Überlebenschance hat. Die beiden Frauen liegen im Bett – „zwei schöne Schläferinnen“ (S. 213): „Sie waren beide tot und hatten etwas getötet.“ (S. 213)³³

32 Gerhard Neumann: *Christa Wolf: „Selbstversuch“, Ingeborg Bachmann: „Ein Schritt nach Gomorrha“*. *Beiträge weiblichen Schreibens zur Kurzgeschichte des 20. Jahrhunderts*. „Sprache im technischen Zeitalter“ 28 (1990), S. 58-77, hier S. 72.

33 Gerhard Neumann behauptet, dass der Schluss der schwächste Punkt der Erzählung sei (ebenda, S. 74). Mir scheint die Unterbrechung des Experiments des „Geschlechtertauschs“ bzw. der homosexuellen Beziehung gerade interessant, weil

Wer sagt aber, dass die Hoffnung auf Erlösung gestorben ist?³⁴ Vielleicht ist es doch ein Dornröschenschlaf? Und in Tausend Jahren werden die Frauen nicht von einem männlichen Erlöser wach geküsst, sondern sie erwachen von selbst und begrüßen das Neue Reich der Liebe, in dem es keine Blaubärte und keine Blaustrümpfe gibt.³⁵

sie beim Leser für Irritationen und Spekulationen sorgt. Wie könnte die Geschichte übrigens sonst enden: sollte Charlotte Mara wirklich radikal abstoßen, sollte aus Charlotte und Mara ein lesbisches Paar werden, oder sollte(n) die Frau(en) in der Wand verschwinden? Im Sinne meines Themas noch ein Vorschlag: Charlotte könnte ja ihr Blaubart-Projekt realisieren, allerdings wollte Bachmann offensichtlich keine Erzählung mit dem Titel *Der Fall Mara* schreiben.

- 34 Karen Achberger verweist auf die Möglichkeit, diesen Schlaf als ein Warten auf die Auferstehung zu interpretieren. Vgl. Achberger, *Bachmann und die Bibel* (zit. Anm. 28), S. 108.
- 35 Vgl. Monika Szczepaniak: *Von Blaubärten und Blaustrümpfen. Zum Geschlechterkampf in Grimms Märchen des Blaubart-Typus*. „Studia Niemcoznawcze – Studien zur Deutschkunde“ 25 (2003), S. 351-383.