

การเรียกร้องสิทธิของสตรีในนวนิยายเรื่อง คัสซันดรา ของ คริสทา โวลฟ์
และนวนิยายเรื่องมาลีนา ของ อิงเงบอร์ก บัคมันน์



นายธนาวัฒน์ การย์กุลวิทิศ

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาภาษาเยอรมัน ภาควิชาภาษาตะวันตก

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2552

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

FRAUENEMANZIPATION IN CHRISTA WOLFS ROMAN
KASSANDRA UND INGEBORG BACHMANNS ROMAN *MALINA*



Mr. Tanawat Karnkulvithit

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Diese Arbeit ist Bestandteil der Anforderungen

Zur Erlangung des Magistergrades

Abteilung für Westliche Sprachen

Philosophische Fakultät

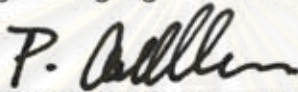
Chulalongkorn Universität

Studien Jahr 2009

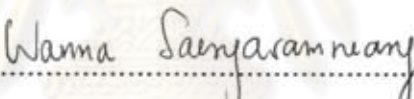
52098€

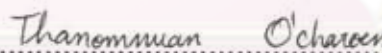
Titel der Arbeit	Frauenemanzipation in Christa Wolfs Roman <i>Kassandra</i> und Ingeborg Bachmanns Roman <i>Malina</i>
Von	Tanawat Karnkulvithit
Fachrichtung	Germanistik/Deutsch
Hauptgutachter	Professor Thanomnuan O'charoen

Angenommen von der Philosophischen Fakultät, Chulalongkorn Universität als
Teil-Erfüllung der Prüfungsbedingungen für den Grad des Master of Arts

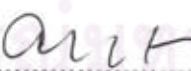

..... Dekan der Philosophischen Fakultät
(Assistant Professor Dr. Prapod Assavavirulhakarn)

Prüfungs-Kommission


..... Vorsitzende
(Associate Professor Dr. Wanna Saengaramruang)


..... Hauptgutachter
(Professor Thanomnuan O'charoen)


..... Mitglied
(Professor Dr. Ampha Otrakul)


..... Mitglied
(Dr. Aratee Kaewsumrit)

ชนาวัฒน์ การย์กุลวิทิต : การเรียกร้องสิทธิของสตรีในนวนิยายเรื่อง คัสซันดรา ของ คริสตา โวลฟ์ และนวนิยายเรื่องมาลีนา ของ อิงเงบอร์ก บัคมันน์. (Frauenemanzipation in Christa Wolfs Roman *Kassandra* und Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*) อ. ที่ปริกษาวิทยานิพนธ์: ศ. ถนอมนวล โอเจริญ, 174 หน้า.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีจุดประสงค์จะวิเคราะห์กระบวนการการเรียกร้องสิทธิสตรีของตัวละครสตรีที่มีฐานันดรศักดิ์ต่างกันและอยู่ในยุคสมัยที่ต่างกันในนวนิยาย ของ คริสตา โวลฟ์ (Christa Wolf) และ อิงเงบอร์ก บัคมันน์ (Ingeborg Bachmann) โดยจะศึกษาสาเหตุและวิธีการที่ผู้หญิงถูกกดขี่ รวมทั้งนำเสนอภาพของสังคมระบบอำนาจการปกครองของบิดาว่ามีอิทธิพลต่อการกดขี่ข่มเหงสตรีและวิเคราะห์ปัจจัยรอบด้านทั้งทางด้านสังคมและทางด้านความเป็นตัวตนของผู้หญิงว่ามีบทบาทต่อความสำเร็จในการเรียกร้องสิทธิของคนอย่างไร และด้วยวิธีใด

จากผลการวิจัยพบว่า กระบวนการเรียกร้องสิทธิสตรีของตัวละครสตรีทั้งสองในนวนิยายนั้นมีรูปแบบที่แตกต่างกัน ทั้งนี้เพราะนักประพันธ์สตรีทั้งสองคนมีโลกทัศน์ที่แตกต่างกัน ในขณะที่นักประพันธ์สตรีคนหนึ่งได้ให้ตัวละครสตรีของตนบรรลุเป้าหมายและได้รับความสำเร็จในการเรียกร้อง แต่ทว่านักประพันธ์สตรีอีกคนหนึ่งกลับให้ตัวละครของตนประสบความล้มเหลวเพราะยึดมั่นในความรัก อย่างไรก็ตาม การเรียกร้องสิทธิสตรีในนวนิยายทั้งสองเรื่องนี้แสดงให้เห็นว่าสตรีมีสิทธิและมีความสามารถที่จะพัฒนาตนเองและปลดปล่อยตนเองให้เป็นอิสระรวมทั้งมีสิทธิที่จะได้รับการปฏิบัติที่เสมอภาคเท่าเทียมกับบุรุษ นอกจากนี้เราจะเห็นกระบวนการเรียกร้องสิทธิของตัวละครเอกว่ามีหลายรูปแบบทั้งด้านการกระทำและคำพูดแล้วนั้น แก่นเรื่องการเรียกร้องสิทธิสตรีนี้ยังเป็นการกระตุ้นความคิดที่มีคุณค่าทั้งแก่สตรีและปัจเจกชนทั่วไปอีกด้วย

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาควิชา ภาษาตะวันตก
สาขาวิชา ภาษาเยอรมัน
ปีการศึกษา 2009

ลายมือชื่อนิสิต.....
ลายมือชื่อ อ.ที่ปริกษาวิทยานิพนธ์..... Anonima Boerly

4980142522: MAJOR Fachgebiet Germanistik

Stichwort: Frauenemanzipation

Tanawat Karmkulvithit : Frauenemanzipation in Christa Wolfs Roman *Kassandra* und Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*

HAUPTGUTACHTERIN : Professor Thanomnuan O'charoen, 174 Seiten.

In der vorliegenden Magisterarbeit wird die Frauenemanzipation von zwei weiblichen Hauptfiguren, die aus unterschiedlicher Zeit sowie gesellschaftlicher Stände sind, in zwei Romanen untersucht. Diese deutschen Frauenromane des 20. Jahrhunderts sind *Kassandra* von Christa Wolf und *Malina* von Ingeborg Bachmann. Analysiert wird, wie und durch welche Methoden die Autorinnen ihre Hauptfiguren die Emanzipation im Roman durchleben lassen, wie Frauen in den zwei Romanen unterdrückt werden und inwiefern die patriarchalische Gesellschaft und die eigene Eigenschaft der Frau bei dem Erfolg der Emanzipation die Rolle spielen.

Aus der Untersuchung geht hervor, dass der Prozess der Emanzipation von zwei Frauenfiguren je nach den unterschiedlichen Welteinstellungen der Autorinnen verschieden verläuft. Eine Autorin lässt ihre Figur mittels dem Bewusstsein das Ziel erreichen, während die andere ihre Figur wegen der Abhängigkeit von der Liebe verfallen. Trotzdem impliziert diese Emanzipation der Frau, dass auch Frauen das Recht und die Fähigkeit besitzen, sich in bestimmter Weise zu entwickeln und zu befreien sowie dass sie gleichberechtigt behandelt werden sollen. Neben den unterschiedlichen Emanzipationsprozessen in den Romanen, die durch die Handlungen und Äußerungen der Hauptfiguren gezeigt werden, dient das Thema Emanzipation als wertvoller Gedankenstoß nicht nur für Frauen, sondern für alle Leute überhaupt.

Abteilung Westliche Sprachen

Fachgebiet Germanistik

Studienjahr 2009

Unterschrift des/der Student/In.....

Unterschrift der Hauptgutachterin.....

Danksagung

Mein ganz besonderer Dank gilt Frau Prof. Thanomnuan O' charoen, die durch nützliche Diskussionen und wertvolle Anregungen zu dieser Arbeit beigetragen hat. Sie bestärkte mich in meiner Themenwahl und unterstützte meine Arbeit mit hilfreichem Rat und stets konstruktiver Kritik, ohne die diese Arbeit nicht entstanden wäre. Vor allem danke ich Herrn Claudio Kasperl, dem DAAD Lektor und Frau Katina Klänhardt, der DAAD Sprachassistentin für die Hilfsbereitschaft. Sie geben mir unschätzbare Hilfestellung beim Korrekturlesen. Bedanken möchte ich mich auch bei Prof. Dr. Theodor Berchem und beim Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) für die Verleihung eines 3-monatigen Forschungsstipendiums in Berlin. Das ermöglicht mir, wichtige Sekundärliteratur für meine Arbeit zu recherchieren und wissenschaftliche Ratschläge zu erhalten. Bei dieser Gelegenheit möchte ich ebenfalls Frau Elke Löschorf vom International Office der Freien Universität Berlin für die wunderbare Betreuung und Prof. Dr. Irmela von der Lühe von der Freien Universität Berlin, Professorin für Frauenliteratur, für viele kompetent wissenschaftlichen und hilfreichen Ratschläge während meines Aufenthaltes in Berlin sehr herzlich danken. Ich danke dem Graduate School der Chulalongkorn Universität für das Stipendium anlässlich des 72. Jubiläum vom König Bhumipon (HM. King Rama IX 72th Anniversary). Dieses zweijährige Graduiertenstipendium schuf die Basis für ein sorgfreies Studium und für das Zustandekommen der Arbeit. Ganz herzlich möchte ich mich auch bei meinen Dozentinnen von der Deutschen Abteilung, Chulalongkorn Universität, für die Unterstützung bedanken. Schließlich geht mein Dank an meine Familie und meine Freunde für den Zuspruch, die Unterstützung und die Anteilnahme, mit denen sie die Durchführung der Arbeit begleiteten.

Inhaltverzeichnis

	Seite
Zusammenfassung (Thai).....	iv
Zusammenfassung (Deutsch).....	v
Danksagung.....	vi
Inhaltverzeichnis.....	vii
Kapitel	
1. Einleitung.....	1
1.1 Problemlage.....	1
1.2 Ziel der Untersuchung.....	1
1.3 Hypothesen der Arbeit.....	2
1.4 Abgrenzung des Themas.....	3
1.5 Die wissenschaftliche Diskussion zum Thema.....	3
1.6 Die Untersuchungsmethode	5
1.7 Zum Begriff Emanzipation.....	7
2. <i>Kassandra</i> – Frauenstimme aus dem Mythos.....	10
2.1 <i>Kassandra</i> als Erzählung.....	10
2.1.1 Quellen.....	10
2.1.2 Christa Wolfs Auseinandersetzung mit dem mythischen Stoff.....	12
2.2 <i>Kassandra</i> als Protagonistin	16
2.2.1 Frauen- und Männerbilder in <i>Kassandra</i>	16
2.2.1.1 Frauenbilder in <i>Kassandra</i>	16
2.2.1.2 Männerbilder in <i>Kassandra</i>	20
2.2.2 Die Entwicklung der Protagonistin – ein Befreiungsprozess.....	23
2.2.2.1 Identifizierung und Widerstand – verzweifelte Versuche von <i>Kassandra</i>	23
2.2.2.1.1 Kassandras Erinnerung an der Kindheit – Lieblingstochter.....	23
2.2.2.1.2 Unterdrückung der Frau im Patriarchat – Problem mit der männlichen Gesellschaft.....	24
2.2.2.1.3 Identifizierung mit der Macht – Selbstbestimmung durch Sehertum?.....	26
2.2.2.1.4 Konfrontation mit Priamos – wichtige Widerstände.....	31
2.2.2.1.5 Das Wahrheit-sagen als Widerstand auf Kosten der Freiheit.....	32

2.2.2.2 Vom Wahnsinn bis zum Selbsterkenntnis.....	36
2.2.2.2.1 Kassandras Wahnsinn als Fluchmöglichkeit.....	37
2.2.2.2.2 Wahnsinn als Möglichkeit zur Selbstartikulation.....	38
2.2.2.2.3 Schmerz und Angst – Schlüsselbegriffe für Kassandras Entwicklung.....	41
2.2.2.2.4 Funktion und Umgang mit der Angst bei Cassandra.....	43
2.2.2.2.5 Kassandras Helfer zum Selbsterkenntnis.....	47
2.2.2.3 <i>Kassandra</i> – Bewusstseinsbildung als Voraussetzung zur Emanzipation.....	50
2.2.2.3.1 Kassandras „Sehen-Lernen“ – veränderte Sehraster als Beweis ihrer Entwicklung.....	54
2.2.2.3.2 Liebe zu dem Vater als Verhinderung Kassandras Emanzipation.....	58
2.2.2.3.3 Frauengemeinschaft als Beistand für Kassandras Selbsterkenntnis und Emanzipation.....	63
2.2.2.3.4 Selbsterkenntnis als „Augenöffnung“ Kassandras und eine wichtige Voraussetzung einer Emanzipation	67
2.2.2.3.5 Nein-sagen und Verlassen ihres Geliebten als Moment in Kassandras innerer Emanzipation	69
3. <i>Malina</i> – Frauenstimme aus der Gegenwart.....	76
3.1 <i>Malina</i> als Erzählung.....	76
3.1.1 Werkzusammenhang.....	76
3.1.2 Aufbau und Stil der Gestaltung.....	77
3.2 Die Ich-Figur als Protagonistin.....	80
3.2.1 Frauen- und Männerbilder in <i>Malina</i>	80
3.2.1.1 Frauenbild in <i>Malina</i>	80
3.2.1.2 Männerbilder in <i>Malina</i>	82
3.2.2. Die Darstellung der Heldin : die Zerstörung der Weiblichkeit und die Suche nach weiblicher Subjektivität	88
3.2.2.1 Die Ich-Figur und Ivan – Zusammensein als Heilmittel gegen alle Kränkungen.....	88
3.2.2.1.1 Unterdrückung der Frau im Patriarchat – Problem mit der Vaterfigur.....	88
3.2.2.1.2 Die Liebe als Heilmittel und ihre Wirkung auf die Ich-Figur.....	92
3.2.2.1.3 Die Blütezeit der Ich-Figur mittels „dieser Medizin“.....	96
3.2.2.1.4 „Das schöne Buch“ – Symbol für die Befreiung der Ich-Figur?	97
3.2.2.1.5 Die Kehrseite von diesem Liebesmedizin – Ivans Verhältnis als große Enttäuschung für die Ich-Figur.....	99

3.2.2.2 Die Ich-Figur und Malina – ein alter Ego als Ersatzfunktion für Ivan oder heimlicher Mörder?	102
3.2.2.2.1 Abschied von Ivan – Der Grund zur Zuwendung zu Malina.....	102
3.2.2.2.2 Malina als alter Ego von der Ich-Figur.....	104
3.2.2.2.3 Malina und seine Ersatzfunktion für die Ich-Figur.....	105
3.2.2.2.4 Vom Retter zum Mörder – Malina als heimlicher Mörder.....	109
3.2.2.3 <i>Malina</i> - Liebe als Grund für das Scheitern einer Emanzipation.....	115
3.2.2.3.1 Liebe als Krankheit und Suchtmittel.....	118
3.2.2.3.2 Liebe als Spiel.....	122
3.2.2.3.3 Das Verschwinden in der Wand– Das Ende des Romans.....	124
4. Vergleich der Frauenemanzipation in den beiden Romanen.....	130
4.1 Vergleich der Frauenemanzipation in den beiden Romanen.....	130
4.1.1 Äußere Emanzipation.....	130
4.1.1.1 Identitätsbestimmung als erste Stufe der Emanzipation.....	131
4.1.1.2 Zwiespältigkeit als Resultat der Eingliederung ins männliche System.....	133
4.1.2 Innere Emanzipation.....	136
4.1.2.1 Umgang mit problematischen Gefühlen (Wahnsinn, Schmerz und Angst) als zweite Stufe der Emanzipation.....	138
4.1.2.2 Liebe als Grund für Verhinderung der Emanzipation.....	141
4.1.2.3 Selbsterkenntnis durch bewusstes Handeln als letzte Stufe der Emanzipation.....	144
5. Schlussfolgerung.....	151
Literaturverzeichnis.....	154
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์.....	174

Kapitel I

Einleitung

1.1 Problemlage

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Emanzipation von zwei weiblichen Figuren, nämlich Malina und Cassandra aus den gleichnamigen Romanen von Ingeborg Bachmann (1971) und Christa Wolf (1983). Die ausgewählten Romane sind Romane aus dem 20. Jahrhundert, in dem die Frauenbewegung in Deutschland eine bedeutende Rolle spielt. Viele Autorinnen stehen unter dem Eindruck einer von Männern dominierten Gesellschaft. In dieser Situation möchten sie ihre Emotion, ihr Gefühl, ihr „privates“ Leben in Romanform ausdrücken. Die Absicht der Schriftstellerinnen ist es auch, den männlichen Lesern die weibliche Sicht zu präsentieren. Ingeborg Bachmann (1926 - 1973) und Christa Wolf (geboren 1929) verwenden in den Romanen künstlerisch gestaltete Ereignisse, Gefühle und Gedanken aus ihrem Leben, um ihre „weibliche Botschaft“ an die gesamte Gesellschaft, auch an Männer zu vermitteln. Beide Autorinnen erzählen von Frauenfiguren, um einen individuellen Emanzipationsprozess darzustellen. Sie zeigen in ihren Romanen, dass auch Frauen die Fähigkeit besitzen, sich selbst zu entwickeln und zu emanzipieren. Bislang gibt es nur eine geringe Anzahl von Untersuchungen, die sich mit der Frauenemanzipation in diesen beiden Romanen befasst. Deswegen ist es sinnvoll, in dieser Arbeit die Emanzipationsprozesse der beiden Figuren zu analysieren, welche Faktoren sie unterstützen und welche Faktoren sie verhindern. Schließlich wird ein Vergleich zwischen den Emanzipationsprozessen in den beiden Romanen gezogen.

1.2 Ziel der Untersuchung

Im Mittelpunkt meiner Arbeit soll der Emanzipationsprozess in den Romanen *Malina* und *Kassandra* stehen. Er soll genau analysiert werden, um zu vergleichen, wie und durch welche Methoden die Autorinnen ihre Hauptfiguren die Emanzipation im Roman durchleben lassen.

1.3 Hypothesen der Arbeit

In den beiden Romanen wird die nach Absicht der Autorinnen dargestellt, dass der Erfolg der Emanzipation der Frau stark von zwei Faktoren bestimmt ist, nämlich

1. Von den sozialen Faktoren, nämlich sozialer Schicht und männlich dominierter Umgebung
2. Von den eigenen Faktoren, nämlich eigener Eigenschaften der Frau, zum Beispiel die Emotionalität, die Abhängigkeit von der Liebe oder die bewusste Bestimmung

In dieser Arbeit werde ich auch die wichtigen Voraussetzungen untersuchen bei der in den beiden Romanen gestalteten Emanzipation, nämlich

1. Bewusstseinsbildung als wichtige Voraussetzung
2. Widerstand als wichtige Voraussetzung
3. Selbsterkenntnis mit Handlung als wichtige Voraussetzung

Auch die verhindernden Voraussetzungen werden untersucht, nämlich

1. Desinteresse an der Außenwelt und die Reduzierung auf die Innenwelt
2. Die Abhängigkeit von der Liebe

Das heißt, die Frau, die ihrer gesellschaftlichen und geschlechtlichen Faktoren bewusst ist und dabei „ihr scharfes Bewusstsein“ entwickelt, erhält mehr Möglichkeit zur Emanzipation als die Frau, die die Liebe zu ihrem Geliebten als einziges und heiliges Mittel zur Selbstwerdung auswählt.

1.4 Abgrenzung des Themas in der Arbeit

Wie es schon im Abschnitt 1.2 erwähnt wird, umfasst mein Untersuchungsthema die Frauenemanzipation in den beiden Romanen, *Malina* (1971) und *Kassandra* (1983). Diese vorliegende Arbeit wird hauptsächlich mit Hilfe von der feministischen Theorie und der Geschlechterforschung Theorie (Gender Studies) analysiert. Um den Emanzipationsprozess darzustellen, helfen die feministische Analyse von Frauen- und Männernbeziehung in den Romanen, die Darstellung von Frauen als die Unterworfenen und Unterdrückten sowie die Methoden, die die Figuren zur Emanzipation bringen. Deswegen ist es sinnvoll, in meinem Untersuchungsbereich über *Malina* die folgenden Themen zu beschränken, nämlich den Freudschen tiefenpsychologischen Aspekt der Ich-Figur und die gründliche Struktur des Sprachgebrauchs, weil es in solcher Hinsicht eine große Reihe von Untersuchungen gibt, denn Ingeborg Bachmann ist für ihre Sprachphilosophie und Sprachstruktur sehr berühmt. Auch im *Kassandra*-Teil werden die Themen über den politischen Zusammenhang, obwohl dieser immer als der Hauptpunkt betrachtet wird, und den sprachlichen Aspekt nur am Rand behandelt. Denn meine Untersuchung zielt hauptsächlich auf den Aspekt der Emanzipation der Frauenfigur und die Frauen-Männer Beziehung in der patriarchalischen Gesellschaft ab, und bedarf der feministischen und Geschlechterforschung Theorie.

1.5 Die wissenschaftliche Diskussion zum Thema

Im Deutschen liegen bereits viele Untersuchungen vor, die sich mit *Malina* und *Kassandra* beschäftigen. Bei *Malina* handeln sich die bereits vorliegenden Untersuchungen hauptsächlich um die Sprachdimension. Dies verwundert nicht, weil Ingeborg Bachmann, dem Sprachstil und der Sprachauswahl einen großen Stellenwert zuspricht und die Forschung daher tendiert, dass sie die Sprachstruktur in den Vordergrund stellte. Vor allem die aufgrund der Perspektivführung komplizierte Erzähltechnik der Autorin wurde dabei analysiert.

Wesentlich ist hierbei zunächst die viel zitierte Arbeit von Allen Summerfield *Ingeborg Bachmann. Die Auflösung der Figur in ihrem Roman „Malina“* (1976), die ein erster Interpretationsversuch dieses Romans ist. Der Roman wird dort mit Hilfe von C.G. Jungs

psychologischer Theorie analysiert. Andere Untersuchungen, die *Malina* unter psychologischem und sprachlichem Aspekt betrachten, sind *Malina. Versuch der Interpretation des Romans von Ingeborg Bachmann* (1978) von Robert Steiger und *Ingeborg Bachmanns früheste Prosa, Struktur und Thematik* (1982) von Andreas Hapkemeyer. Beide legen viel Wert auf die Struktur und Wortwahl. Diese gründlichen Interpretationen analysieren die psychologischen Vorgänge sehr genau, lassen aber die feministische Dimension, nämlich die Beziehung und die Selbstbefreiung der Frau außer Acht. Das gilt zum Beispiel auch für die junge Arbeit *Sprache der Moderne in Ingeborg Bachmanns Roman „Malina“* (1998), die Magisterarbeit von Innes Streu.¹

Zum *Kassandra* Roman, der nicht so kompliziert wie *Malina* aufgebaut ist, erschien im Jahr 1989 *Christa Wolf, Kassandra: Interpretation* von Rose Nicolai. Dieses Buch stellt viele Aspekte von *Kassandra* dar, die von der Sprachstruktur und über die inhaltliche Dimension bis hin zu frauenspezifischen Themen wie ihrer Stellung in der Gesellschaft geprägt sind, aber die Analyse ist nicht sehr ausführlich und zum Teil oberflächlich. Außerdem liegen zwei Studien von Karen H.J. und Thomas Epple vor. *Unsinn, anderer Sinn, neuer Sinn: zur Bewegung im Denken von Christa Wolfs „Kassandra“ über den Krieg und die „Heldengesellschaft“* (1991) von Karen H.J zeigen den Kriegsaspekt in *Kassandra*. *Der Aufstieg der Untergangseherin Kassandra: zum Wandel ihrer Interpretationen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (1993) von Thomas Epple legt Wert auf den Wechsel der Interpretationen des Kassandra-Mythos in verschiedenen Epochen und gibt in jedem Kapitel die Kerninformationen zu jeder Epoche, welche sehr brauchbar für den Forscher sind. Sigrid Weigel schreibt schließlich 1989 *die Stimme der Medusa: Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur der Frauen* und untersucht hauptsächlich Sprachstil und Struktur.

Es gibt wenig Arbeiten, die als Untersuchungen der feministischen Aspekte in diesen zwei Romanen bezeichnet werden können. Zum Beispiel gibt es den Aufsatz, *Geliebt zu werden und die Wahrheit sagen zu können in Kassandra: über Christa Wolf* von Sonja Hilzinger auf den Seiten 37-40. In diesem Aufsatz geht es um die Bemerkung nach der

¹ Ähnlich gibt es zahlreiche Untersuchungen, die *Malina* hauptsächlich in der Hinsicht auf Sprachdimensionen untersucht zum Beispiel Stuber, Bettina (1994): „In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort“ *Sprachverbot und Inzest in Ingeborg Bachmanns Romanfragment „Der Fall Franza“ und dem Roman „Malina“* und Geesen, Mechthild (1998): „Die Zerstörung des Individuums im Kontext des Erfahrungs- und Sprachverlusts in der Moderne - Figurenkonzeption und Erzählperspektive in der Prosa Ingeborg Bachmanns.“

Gemeinsamkeit von Wolfs und Bachmanns Werken, zum Beispiel über den Klagen um die Männer als ich-bezogene Kinder im Roman, die Frauenfeindlichkeit und Faschismus darstellt. Dieser Aufsatz gibt aber keine Analyse über die Emanzipation der Frauen, die der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist.

Auch der Vergleich zwischen Ingeborg Bachmanns Roman und dem von Christa Wolf in feministischer Hinsicht als Thema ist wenig behandelt. Zum Beispiel erscheint der Aufsatz von Irene Heidelberger-Leonhard, *Christa Wolfs Bachmann Rezeption*, der zeigt, durch welche Struktur oder Gedanken Wolf von Bachmann beeinflusst wird. Dieser Aufsatz zeigt aber nicht den Zusammenhang von Gedanken über die Emanzipation der Frau von diesen Autorinnen, der meine Hauptanalyse ist. Deswegen scheint es mir in diesem Zusammenhang sinnvoll, diese Dimension zu untersuchen. Da bislang nur wenige feministisch orientierte Untersuchungen zur deutschen Literatur in Thailand vorliegen, möchte die vorliegende Arbeit ein Schritt zur Entwicklung einer gründlichen feministischen Untersuchung sein.

1.6 Die Untersuchungsmethode

Bei einer Arbeit, die die Emanzipation der Frau behandelt, kann man in zwei Möglichkeiten der Analyse unterscheiden. Die erste ist die Untersuchungsmethode der feministischen Literaturwissenschaft und Geschlechterforschung (Gender Studies), bei denen der Roman in Bezug auf verschiedene Analysekatoren beschrieben wird, beispielsweise auf die Geschlechtersrolle, die Unterwerfung der Frauen in der Gesellschaft, das Herrschaftsverhältnis, die Möglichkeit zur Selbstbefreiung und die Suche nach weiblichen Rollenvorbildern.

Ich werde in dieser Arbeit hauptsächlich verschiedene Aspekte unter feministischen Gesichtspunkten betrachten ohne strikt zwischen feministischer Literaturwissenschaft und Geschlechterforschung (Gender Studies) zu unterscheiden. Dies entspricht einer Tendenz in der Forschung. Jutta Osinski (1998) beschreibt dieses Phänomen der Verschmelzung:

„Die Gender Studies haben sich aus der feministischen Literaturwissenschaft herausentwickelt und werden gegenwärtig eher als diese akzeptiert“ (Osinski, 1998: 9).

Neben den oben erwähnten Analysekatogorien möchte Ich einen anderen wichtigen Punkt dieser Untersuchungsmethode betonen, um eventuellen Missverständnissen oder -deutungen vorzubeugen. Hier werden feministische Literaturwissenschaft und Geschlechterforschung (Gender Studies) nicht nur als breit angelegte Methode nach einem festen Schema wie zum Beispiel Psychoanalyse betrachtet, sondern auch interdisziplinäre und kulturspezifische Analyse, bei der die nicht nur einen Teil der gesellschaftlichen Ungerechtigkeit - nämlich die Unterdrückung alles Weiblichen - fokussiert, sondern auch die Initiative zur Unterstützung der Frauenemanzipation in unserer Zeit aktiv ist.

Bei der Analyse von Literatur mit Hilfe der feministischen Literaturwissenschaft und Geschlechterforschung (Gender Studies) fokussiert man oft den Inhalt, um die reale gesellschaftliche Situation nahmöglichst miteinbeziehen zu können. Denn bei dieser Methode zieht man oft einen Vergleich mit der historischen Situation, zum Beispiel, mit der der Autorinnen oder der Frauen überhaupt. Dass dieses Vorgehen plausibel erscheint, zeigt Jutta Osinskis, *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, auf welche ich mich stütze: *„Sie [Feministische Literaturwissenschaft und Geschlechterforschung] können die Analyse zwischen literarischen und nichtliterarischen Texten vermitteln und zwischen literarischer Darstellung und Wirklichkeit herausarbeiten“ (Osinski, 1998: 182).* Weiter schreibt sie, dass *„auch reale Frauen und Männer „Konstrukte“ sind; sie sind soziokulturell geprägt und diskursiv bestimmt“ (Osinski, 1998: 183).*

Es soll hier betont werden, dass feministische Literaturwissenschaft keine statische Methode ist, sondern eine interdisziplinäre Methode. Ihr Gegenstand ist die Literatur als gesellschaftlicher Handlungsbereich, dort, wo es um Geschlechterdifferenz geht, und im Sinne von Literatur als Symbolsystem (vgl. Osinski, 1998: 167). Literatur als Raum für geschlechtsspezifische Schreibweisen und Ästhetik ist ein Bestandteil des Kultursystems, das an den Weiblichkeitsbildern und Geschlechterdifferenzierung beteiligt ist.

Die zweite Untersuchungsmethode ist das textimmanente Untersuchungsverfahren, bei dem man den Augenmerk auf den Text legt. Man versucht, den Text genau zu untersuchen, um die verborgene Bedeutung im Text zu entschlüsseln. Es ist grundlegend, dass man diese Methode benutzt, weil man bei der Untersuchung eines Romanes hauptsächlich den Text analysieren sollte. Es widerspricht auch nicht der feministischen Literaturwissenschaft, denn die feministische Literaturwissenschaft zielt auch auf den frauenspezifischen und semiotischen Aspekt des Textes ab. Die zwei Methoden ergänzen sich aus meiner Sicht also gut. In der vorliegenden Arbeit werden deshalb beide Untersuchungsmethoden parallel verwendet, damit beide Romane, *Malina* und *Kassandra*, komplett analysiert und verglichen werden können.

Die Rezensionen von *Kassandra* und *Malina* behandel ich wesentlich summarisch und ich beschränke mich auf die Textanalysen nach der feministischen und textimmanenten Methode. In allen Teilen dieser Arbeit habe ich den Versuch unternommen, besonders viele Originalaussagen Ingeborg Bachmanns und Christa Wolfs aus Manuskripten, Tagebuchaufzeichnungen für die Interpretation beider Werke zu benutzen, um somit zumindest nahmöglichst die Absichten der Autorin zu beweisen. Letztlich soll der Vergleich der Analysenresultate Aufschluss über die Bewusstseinsentwicklung zur Emanzipation der weiblichen Hauptfiguren in den beiden Texten geben und soll zumindest verifizieren, was ich mit dieser Arbeit hervorzuheben versucht habe, dass in den untersuchten Texten die Selbstbefreiung der Frauen die Handlung strukturiert.

1.7 Zum Begriff Emanzipation

Emanzipation heißt ursprünglich „*Freilassung der Kinder aus der väterlichen Gewalt*“ (Kluge, 1975: 164). Das Handwörterbuch der deutschen Gegenwartssprache beschreibt die Emanzipation als: „*die Befreiung aus gesellschaftlicher, rechtlicher, moralischer Abhängigkeit, Zurücksetzung und die Entwicklung hin zum persönlichen Glück*“ (1984: 313).

Aus meiner Sicht sind diese beiden Bedeutungen sehr oberflächlich definiert und können noch nicht für frauenspezifische Themen in dieser Arbeit angewendet werden. Deswegen unterstütze ich die für diese Arbeit geeignete Definition von der Theorie Birgit Wellies.

Ich möchte betonen, dass ich unter Emanzipation in dieser Arbeit nach der Theorie von Birgit Wellie (1991), zwei verschiedene Arten der Emanzipation fasse, nämlich die äußere und die innere Emanzipation. Die erste konzentriert sich auf das Loslassen von der männlichen Abhängigkeit. Wenn eine Frau Arbeit hat und für ihr eigenes Leben verantwortlich sein kann, erreicht sie hochgradig die äußere Emanzipation, während es bei der zweiten Form, der inneren Emanzipation, vielmehr um das innere und persönliche Glück geht. Wenn eine Frau beispielsweise sich selbst vertraut, unverändert bei ihrem Wunsch bleiben kann und trotz der oft vorkommenden männlichen Unterdrückung ihre eigene Aktion zu machen vermag, erreicht sie die innere Emanzipation (vgl. Wellie, 1991: 98). Bemerkenswert für die innere Emanzipation ist die Notwendigkeit einer eigenen Identität. Sie fungiert als Abgrenzung zu den männlichen Normen und als Beweis, dass die Frau sich nicht nach einem Bild, das Männer von ihr haben richtet (vgl. Shafi, 1989: 94).

Die äußere Emanzipation ist erreicht, wenn niemand mehr in seinen Rechten und Pflichten gegenüber einem anderen benachteiligt ist. Äußerlich emanzipierte Frauen können dann das selbstbestimmte Leben gestalten aber die innere Emanzipation geht um die „innere Selbstentwicklung“, indem man seine Identität finden muss, um sich selbst aus der unterdrückenden Herrschaft zu befreien und sein persönliches Leben unabhängig weiter glücklich leben zu können. Wellie (1991) hat über die Befreiung der Frau zusammengefasst:

„Die „Emanzipation der Frau“ bedeutet zunächst die innere Befreiung, sie so auf das Leben vorzubereiten, dass sie wirklich ihr Leben selbstverantwortlich leben kann - auch im Hinblick auf ihr persönliches Glück, und dann die äußere Befreiung von ihrer unterworfenen materiellen, sozialen und rechtlichen Abhängigkeit vom Mann sein“ (Wellie, 1991: 88).

Shafi (1982) stellt fest, dass die erfolgreich emanzipatorischen Entwürfe von Frauen auf die Kombinierung zwischen einer Befreiung aus männlich dominierter gesellschaftlichen Ordnung und einem Verzicht von Selbsttäuschung basiert, um ihr wahres Bewusstsein zu bekommen. Dann erlebt die Frau ihr ganzheitliches Glück. Sie gehen von den anderen begrifflichen und erkenntnistheoretischen Maßstäben aus, deren Ziel die Überwindung des selbstverleugneten Denkens ist, um das scharfe Bewusstsein, das hochgradig zur authentischen Subjektivität einer Person führt, zu ermöglichen: „Daher steht nicht ein

neues Gesellschaftssystem, sondern die Subjektivität des Einzelnen im Mittelpunkt des utopischen Entwurfes“ (Shafi, 1989: 92).

Auch in dieser Arbeit spielt das Männerbild als Feindbild die Rolle bei der inneren Emanzipation, denn Emanzipation bedeutet die Befreiung von der Macht, Herrschaft und auch dem männlichen Feindbild (vgl. Rave, 1991: 57). Das liegt daran, dass das männliche Feindbild oft verhindert, ein Teil der eigenen Persönlichkeit als „eigen“ zu erkennen, zu akzeptieren und mit ihm umzugehen. Danach kann eine Auseinandersetzung mit eigenen Wünschen und mit eigenen vorher unbewusst abgelehnten Bedürfnissen zu einer „inneren Selbstständigkeit“ von Frauen führen.

Wie man sieht, ist die Erklärung des Begriffs nicht einfach, es wird sogar eins mit dem anderen erklärt. Das Hauptziel ist in meiner Arbeit demnach, die innere Emanzipation der Frau zu zeigen und zu erforschen. Wachsendes weibliches Bewusstsein zur Selbstbefreiung, also das Bewusstwerden einer Frau von ihrem Platz in der Gesellschaft, von ihren Rechten und Pflichten, von ihren Möglichkeiten, als ganzer Mensch wirksam zu sein, führt zur Bestrebung, diese Möglichkeit zur Emanzipation zu verwirklichen.



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Kapitel II

Kassandra – Frauenstimme aus dem Mythos

2.1 *Kassandra* als Erzählung

2.1.1 Quellen

Die Geschichte des trojanischen Krieges hat der griechische Dichter Homer als Erster aufgezeichnet. Anders als bei der von Christa Wolf steht bei ihm allerdings die Verherrlichung männlicher Heldentaten im Mittelpunkt, die Handlung geht meistens um die Situation des Krieges nach der Entführung der Helena durch den trojanischen Königssohn Paris. Auf griechischer Seite kämpfen vor allem die Helden Achill, Diomedes, Aias und Odysseus, auf trojanischer Seite die Priamosöhne Hektor und Paris so wie ein Verwandter des Königshauses, Aineias. Am Ende gewinnen die Griechen: sie lassen aber eine große Holzfigur – das trojanische Pferd – zurück, in dessen Bauch sie die besten Krieger versteckt haben. In ihrem Siegesrausch missachten sie die warnende Prophezeiung der Seherin *Kassandra* und ziehen das Pferd in die Stadt. In der Nacht steigen die Griechen heraus und zerstören die Stadt. Die Männer werden getötet, die Frauen müssen den Griechen als Sklavinnen folgen. Auch *Kassandra* muss als Sklavin dem Agamemnon folgen. Ihre Schwester Polyxena wird auf dessen Grab nach Achillis Wunsch getötet. Nur Aineias entkommt mit ein paar Trojanern. Er gilt als Stammvater der Römer; Romulus, der Gründer der Stadt Rom, stammt von ihm ab.

Der Stoff, *Ilias*, der die älteste schriftliche Quelle für den *Kassandra*-Stoff ist, ist Christa Wolf natürlich bekannt. Das Zentralmotiv der *Ilias*, wie Rose beschreibt, ist aber der Zorn des Achilleus, der sich kurz vor Kriegsende wegen der Sklavin Briseis, die Agamemnon ihm wegnimmt, aus den Kämpfen um Troja zurücknimmt und sich sehr geärgert, nachdem er erfahren hatte, dass Hektor seinen Freund Patroklos getötet hat. Deswegen nimmt er furchterliche Rache an den Trojanern. Mit seiner Rückkehr in die Stadt endet das Epos.

Die Erscheinung der Cassandra wird in *Ilias* nur zweimal als die schönste von Priamos' Töchtern kurz erwähnt. In ihrer charakteristischen Funktion als Seherin erscheint sie bei Homer jedoch nicht. Rose fasst dies in seinem Buch zusammen, bezeichnend für die *Ilias* sind nur die intensive Beteiligung der Götter am Kampfgeschehen und der schicksalvolle Handlungsverlauf (vgl. Rose, 1989: 51).

Christa Wolf hat einige wichtige Information der *Ilias*-Handlung übernommen, zum Beispiel das Geschehen um Achill und Briseis sowie Hektors Tod. Sie übt aber Kritik auf die griechische Heldenkultur aus. Vor allem weist sie auf die Fragwürdigkeit der von Homer positiv dargestellten heroischen Tugenden Kampfesmut, zerstörerisches Streben und Ehrgefühl hin; sie sieht hinter dieser Fassade Rachsucht, Neid, Feigheit, Egoismus und Habgier (vgl. Rose, 1989: 42). Ihre nächste wichtige Quelle für *Kassandra* ist die Tragödie *Troerinnen* von Euripedes. Es ist ursprünglich ein Anti-Kriegsstück, das die Athener vor der gefährlichen Expedition warnen sollte, die dennoch geschah und zum Untergang Athens führte. In diesem Stück tritt Cassandra als rasende Seherin auf, sie singt den Hochzeitsgesang. Mit dem Brand Trojas endet das Stück. Obwohl Christa Wolf zentrale Geschehnisse wie die Götterhandlung und die Ereignisse um Helena nicht übernommen hat, bilden Kassandras Ruf und die Endszene Grundlage für Wolfs Revision (vgl. Rose, 1989: 50).

Neben den obigen genannten antiken Werken nimmt Christa Wolfs Darstellung des trojanischen Krieges auf der *Griechische Mythologie* (1955) von Robert von Ranke-Graves. Rose bemerkt dazu: „Seine Nacherzählung der griechischen Mythologie genügt nicht streng philologischen und historischen Ansprüchen, denn er belegt seine Texte nur summarisch und gestaltet sie oft erzählerisch aus“ (Rose, 1989: 29). Ganz anders als andere Quelle – aber aus Wolfs Sicht interessant – ist Ranke-Graves' Annahme matriarchalischer Gesellschaftsformen und einer weiblichen Götterwelt (vgl. Rose, 1989: 52) für die Frühzeit, die laut Ranke-Graves Theorie im 2. Jahrtausend durch eine patriarchalische Kultur und Religion abgelöst worden sind. Er sieht die Griechen als Vertreter der patriarchalischen Eroberer, „mörderisch, betrügerisch und schamlos“ (Ranke-Graves, 1980: 162), die die friedliche Welt zerstört haben, was Christa Wolf intensiv und mehrmals in ihrem Werk und in ihrem Gespräch zeigt.

2.1.2 Christa Wolfs Auseinandersetzung mit dem mythischen Stoff

Christa Wolfs Beschäftigung mit dem Cassandra-Mythos ergab sich daraus, das sie im März 1980 Urlaub in Griechenland verbrachte, weil sie anders als die Masse der DDR-Bürger ihren Urlaub auch im Ausland verbringen durfte. Während der Reise las sie die *Orestie* des Aichylos und war laut eigener Aussage beeindruckt von der Seherin, Cassandra, die warnt und der keiner Glauben schenkt (vgl. Wolf, 1983: 14). In den *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra* beschreibt Christa Wolf ihre Faszination:

„Selbsterkenntnis, Distanz, Nüchternheit glaube ich, bei innigster Betroffenheit aus ihrer Stimme herauszuhören. [...] Ich scheine mehr von ihr zu wissen, als ich beweisen kann. Sie scheint mich schärfer anzusehen, als ich wollen kann“ (Wolf, 1983: 13).

Die Begegnung mit dieser Figur fasziniert sie (vgl. Magenau, 2002: 328), da es um eine Frau geht, die die Wirklichkeit hinter allen Fassaden einer von Männern gemachten, grausamen Politik „sehen“ lernt, eine Gestalt auf der Suche nach einer Emanzipation aus dem fast ausweglosen Kreislauf der männlich dominierten Gesellschaft und eine selbstbewusste Frau, die versucht, nicht dem von den Männern ausgeübten Zwang in der Gesellschaft zu folgen und sich dem Schicksal der unterdrückten Frauen zu beugen, sondern lieber auf verschiedene Arten für ihre Emanzipation zu verteidigen (vgl. Epple, 1993: 284). Die ursprüngliche Geschichte legt aber kein großes Gewicht auf die Cassandra-Rolle, sondern konzentriert sich viel auf Kämpfe und Heldentaten. Besonders Homer hat diese Kämpfe deutlich in seinem berühmten Epos verherrlicht. Das heißt Kampfbeschreibungen und die Schilderungen von Schlachten sind ein wichtiger Teil der abendländischen Literatur. Gegen diese Tradition stellt sich Christa Wolf kritisch wie im letzten Kapitel beschrieben, zum Beispiel im Kapitel 2.1. Ihr ist klar, dass die von ihr gestaltete Geschichte dieser blutigen Tradition nicht folgt: „*Daran, ist mir klar geworden, kann ich nicht anknüpfen. Das kann meine Tradition nicht sein*“ (Wolf, 1989: 441).

Aus diesem Grund gestaltet sie einen Gegenentwurf, eine Erzählung aus der personalen Perspektive einer Frau, die zu der Seite des Verlierers gehört. Außerdem werden die Götter bei ihr zu unwichtigen Nebenfiguren, die nur am Rande erwähnt werden. Zum

Beispiel wird Apollon nur einmal in Kassandras Traum erwähnt. Zudem steht dieser Gott in der Kritik der Autorin, indem sie zwei Apollon, nämlich den strahlenden Apollon und Apollon Lykeios, den Gott der Wölfe und der Mäuse in ihrer Geschichte präsentiert, was nirgendwo in der griechischen Mythologie vorgegeben ist (vgl. Rose, 1989: 90). Das heißt, außer der reduzierten Wichtigkeit der Götter übt Wolf Kritik an Göttern wie Apollon aus. Rose notiert in seinem Buch: „*Wir begegnen so einer Veränderung des Stoffs, nämlich einer Verschiebung der Akzente vom Götterhorizont in den Horizont der menschlichen Figur*“ (Rose, 1989: 45). Weil sie diesen Stoff aus feministischer Sicht interessant findet, rückt sie zum Beispiel die berühmten Helden in den Hintergrund. Wolf kritisiert die Helden sogar, vor allem „Achill das Vieh“. Sie möchte diese Geschichte sicherlich mit einer Frau als Hauptfigur umschreiben.

Mit großem Interesse aus feministischer Sicht beginnt Wolf intensive Recherchen zu Cassandra und ihrem Umfeld, wie sie in ihren vier Frankfurter Vorlesungen ausführlich belegt: Aus Archäologie, Geschichte, Mythologie, Theologie und Literatur recherchiert sie die Figur Cassandra als die verständlich reagierende Frau (vgl. Wolf, 1983: 158ff.); erforscht matriarchalische und patriarchalische Strukturen in antiken Mythen, erwägt Auswirkungen auf das abendländische Leben und Denken (vgl. Wolf, 1983: 139). Auch ihre eigenen Eindrücke aus Griechenland gehören dazu. So schildert sie ihren Besuch des Todesplatzes der Seherin: das Löwentor in der antiken Stadt Mykene. Dort versucht sie, sich in ihre Protagonistin hineinzusetzen (vgl. Wolf, 1983: 97).

Allmählich entstand ein inniger feministischer Schreibwunsch der zeitgenössischen Schriftstellerin über die vor 2500 Jahren von einem antiken Dichter gestalteten mythischen Figur, den Wolf wenig später in der Erzählung *Kassandra* verwirklicht. Wesentliche Frage über Frauenschicksale kamen in ihr vor, die sie in ihren Frankfurter Poetik-Vorlesungen, die sie 1983 unter dem Titel *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra* führt:

„Wer war Cassandra, ehe irgendeiner über sie schrieb? [...] wo liegen die Anfänge der Unterdrückung der Frau? Denn in Cassandra ist eine der ersten Frauengestalten überliefert, deren Schicksal vorformt, was dann, dreitausend Jahre lang, den Frauen geschehen soll: daß sie zum Objekt gemacht werden“ (Wolf, 1983: 127).

Aus diesen obigen Zitaten erkennt man Wolfs Absicht, dass sie sich mit dem Cassandra-Mythos unter einem feministischen Blickwinkel auseinandersetzen möchte. Weil Christa Wolf eine besondere weibliche Sichtweise auf den Cassandra-Mythos entwickeln möchte, wählt Wolf für die Figur Cassandra einen Erinnerungsmonolog, um ihre innigen Gefühlen in den Vordergrund zu rücken (vgl. Wolf, 1983: 128).

Außer der persönlichen Faszination für diese Figur, die aus Wolfs Sicht das Schicksal der Frauen zeigt, kann das Weltgeschehen, insbesondere der Krieg zwischen Iran und Irak, ein wichtiger Schreibimpuls gewesen sein, um die beängstigende Wirklichkeit zu thematisieren (vgl. Wolf, 1983: 143ff.). Christa Wolf schreibt dazu in ihrer dritten Vorlesung in *Voraussetzung einer Erzählung*:

„Die Nachrichten beider Seiten bombardieren uns mit der Notwendigkeit von Kriegsvorbereitungen, die auf beiden Seiten Verteidigungsvorbereitungen heißen. Sich den wirklichen Zustand der Welt vor Augen zu halten, ist psychisch unerträglich“ (Wolf, 1983: 122).

Neben der gespannten weltpolitischen Lage kann auch die berüchtigte Ausbürgerung Wolf Biermanns als weitere Motivation ihres Schreibens gesehen werden. Damals konnten die Schriftsteller aus der DDR ins Ausland reisen. Christa Wolf genoss auch diese Sonderrechte. Nach der Ausbürgerung Wolf Biermanns im Jahre 1976, unterzeichnete sie zusammen mit anderen Schriftstellerinnen eine Resolution dagegen, obwohl Christa Wolf selbst als Schriftstellerin das Sonderrecht besaß, ins Ausland zu reisen. Die Ausbürgerung Biermanns erinnert Christa Wolf an die Methoden der Nationalsozialisten, denen sie sehr kritisch gegenüber steht (vgl. Magenau, 2002: 273f.). Wolf musste danach miterleben, wie schlecht ihre Kollegen behandelt wurden. Ihr Ehemann gehörte auch dazu, auch sie selbst wurde wegen ihres Verhaltens verwarnt. (ebd., 2002: 283) Als ihre enge Kollegin Sarah Kirsch 1979 die DDR verließ, konnte es Christa Wolf beinahe nicht mehr aushalten. (ebd., 2002: 289). Aber sie hielt an ihrem Beruf als Schriftstellerin fest, fordert eine gerechte Gesellschaftsordnung und sieht sich als gefangene und unterdrückte Schriftstellerin (vgl. Diekhans, 1982: 19). Wolf fühlt eine große Nähe ihrer Situation mit der Situation der gefangenen Cassandra. Denn das Schicksal der Cassandra rührt die Autorin, weil die Seherin um das, was sie durchlebt und weiter durchleben muss, weiß und es nicht ändern kann. Dieser Grund, nach Wolf

der sogenannte „*Raub der Rechte*“ (Wolf, 1983: 45), führt auch dazu, dass Christa Wolf bei ihrer schriftstellerischen Arbeit auf Stoffe wie den Cassandra-Mythos zurückgreift.

Neben diesen konkreten Schreibmotivationen betont Christa Wolf ganz allgemein eine gesellschaftskritische und zukunftsweisende Funktion von Literatur. Sie kommentiert:

„Ich glaube nicht, dass Literatur auf zentrale politische Entscheidungen einen wesentlichen Einfluss hat. [...] Aber meistens wirkt Literatur auf eine indirekte Art, indem sie das Weltbild des Lesers, seine Weltsicht, langsam differenziert und verändert“ (Wolf, 1983: 366f.).

Deswegen versucht sie, diese Funktionen anhand des Cassandra-Mythos weiter zu entwickeln:

„Aber es wächst das Bewusstsein der Unangemessenheit von Worten vor den Erscheinungen, mit denen wir es jetzt zu tun haben [...] die Ästhetik des Widerstands dagegen wäre erst noch zu entwickeln“ (Wolf, 1983: 107f.).

Als wichtiger Schritt auf diesem Weg kann ihr Cassandra-Projekt angesehen werden, mit dem sie zwar nicht verspricht, eine neue Poetik zu entwickeln, aber doch mit alternativen, ungewöhnlichen literarischen Formen zu experimentieren. In diesem Zusammenhang muss auch die Wahl des Cassandra-Stoffs gesehen werden, der in ihren Augen eine Gegenkraft zu der vorherrschenden Form der Vernunft darstellt. In ihrer Büchner-Preisrede beschreibt sie das Folgende:

„Wir, ernüchtert bis auf die Knochen, stehen enteigert vor den vergegenständlichten Träumen jenes instrumentalen Denkens, das sich immer noch Vernunft nennt, aber dem aufklärerischen Ansatz auf Emanzipation, auf Mündigkeit hin, längst entglitt und als blanker Nützlichkeitswahn in das Industriezeitalter eingetreten ist“ (Wolf, 1988: 187).

Dieser Form der Vernunft, die sie als die eigentliche Ursache der gegenwärtigen Probleme sieht, stellt sie mit ihrer Bearbeitung des Mythos eine andere, humanere Form entgegen:

„Wir hatten Angst vor einem Atomkrieg, vor der Vernichtung unserer Zivilisation. Ich fragte mich: Wo liegen die Wurzeln dieser zerstörerischen Kräfte unserer Zivilisation, die zur Selbstvernichtung führen? Ich ging immer weiter zurück in der Geschichte. Die sinnliche Erfahrung der griechischen

Landschaft, als ich in die alten Stätten sah, war entscheidend. Da hatte ich den Ort, an dem ich die Erzählung festmachen konnte. Ich suchte nach einer Metaphor dafür, wie eine Frau sich in einer solchen zerstörerischen Gesellschaft verhalten konnte. Cassandra und Troja waren das Modell dafür“ (Wolf, 1983: 151).

Fasst man nun das Gesagte noch einmal zusammen, so entspricht das Umschreiben des Cassandra-Mythos für Christa Wolf in vielerlei Hinsicht ihren Absichten. Aus Wolfs Sicht ermöglicht der Cassandra-Stoff erstens, viele feministische Aspekte darzustellen, die sie erforschen und präsentieren kann, besonders das Sich-selbst-Erkennen und die Emanzipation der Hauptfigur, was Hauptgegenstand der vorliegenden Arbeit ist. Zweitens ermöglicht der Cassandra-Stoff die Möglichkeit, die Weltgeschehnisse, zum Beispiel den Krieg und die Situationen in der DDR nach der Ausbürgerung, auf geeignete Weise zu präsentieren. Zuletzt bietet der Stoff nach Wolfs Ansicht eine andere Form der Vernunft als die Vernunft des instrumentellen Denkens, mit dem sich die Wahrheit besser erkennen lässt. Dies erlaubt aber nicht nur ein Sich-Wiedererkennen der heutigen Menschen, sondern ermöglicht der Schriftstellerin auch das Gegenteil: den Mythos als Modell zu verwenden, um eigene Erfahrungen aus der Gegenwart aufzunehmen und die heutige Gesellschaft zu verändern wie es Christa Wolf in *Die Dimensionen des Autors. Essay und Aufsätze* beschreibt: „Er [der Mythos] kann uns helfen, uns in unserer Zeit neu zu sehen“ (Wolf, 1989: 126).

2.2 Cassandra als Protagonistin

2.2.1 Frauen- und Männerbilder in *Kassandra*

2.2.1.1 Frauenbilder in *Kassandra*

In *Kassandra* schafft Christa Wolf ein Entwicklungsmodell der Frau, welches die Gesellschaft zeigt, die patriarchalische Züge trägt und in der Frauen häufig zu Opfern werden. Christa Wolf hat vor allem an drei Gestalten die Möglichkeiten weiblichen Verhaltens in der patriarchalischen Welt dargestellt: an Polyxena, Penthesilea und Cassandra. Sie alle verkörpern ganz unterschiedliche Eigenschaften. Man kann auch sagen, dass Christa Wolf drei charakteristische Frauentypen präsentieren möchte (vgl. Rose, 1989: 52). Trotz ihrer unterschiedlichen Eigenschaften sind sie alle der

patriarchalischen Gesellschaft unterworfen. Ein sehr häufig anzutreffendes Frauenbild in der Literatur ist die Frau, die es akzeptiert, unterdrückt zu werden und Polyxena steht für dieses Frauenbild. Aber bei Polyxena zeigt sich dieses Bild in extremer Form. Sie negiert die Erniedrigung durch Männer nicht, sondern sie liebt sie. Über Polyxenas Aussehen sagt Cassandra, dass ihre Schwester so schön ist, dass Cassandra selbst auf sie eifersüchtig ist. Cassandra sagt einmal folgendes:

„Du mit deinen grauen Augen. Du mit deinem schmalen Kopf, dem weißen Gesichtsoval, dem wie mit dem Messer scharf geschnittenen Haaransatz. Mit dieser Haarflut, in die jeder Mann hineingreifen mußte. Du, in die jeder Mann, der dich sah, sich verlieben mußte, was sag ich, verlieben! Der er verfallen mußte“ (Wolf, 1983: 31).

Polyxenas Verhaltensweise wird von Cassandra ebenfalls erwähnt: *„Wenn sie vorbeiging, lächelten sie alle, erst der Priester und der letzte Sklave wie das dümmste Küchenmädchen“* (Wolf, 1983: 112). Cassandra erkennt das Schicksal ihrer Schwester schon im Voraus, aber es bleibt nichts anderes übrig, als sie zu bemitleiden, weil die Schwester Cassandra nicht zuhört. Dieser Frauentyp kann als *„tauschbare Ware“* (Epple, 1993: 140) bezeichnet werden. Als Polyxena von ihrem Vater in einer Ratssitzung als *„Lockvogel“* für die Verhaftung Achills empfohlen wird, ist Cassandra sehr dagegen, aber Polyxena selbst akzeptiert das mit großer Freude, ohne die Gefahr zu kalkulieren, nur weil sie Achill treffen möchte. Sie lässt sich als *„Ware“* behandeln, welche man überall hinstellen kann.

Außerdem respektiert Polyxena sich selbst nicht. Sie möchte alles für den Mann machen, ohne die Grenze zur eigenen Person zu ziehen. Sie lässt sogar zu, dass Achill ihr befiehlt, öffentlich auf der Stadtmauer ihre Brust zu zeigen und sie führt den Befehl auch gerne aus. Hier betont Christa Wolf Polyxenas Stellung einer Frau als *„Objekt“* der Männer. Diese Szene stammt nicht aus dem Mythos, sondern wurde von Christa Wolf bewusst hinzugefügt. Cassandra beschreibt diese Form der Zuneigung ihrer Schwester als *„Lust an Selbstzerstörung“* (Wolf, 1984: 131). Die Erniedrigung für die Männer, die Polyxena hinnimmt, macht sie freiwillig und Cassandra merkt das: *„Das hatte sie gewollt. Die ihren strafen, indem sie sich selbst verdarb“* (Wolf, 1983: 128). Sogar ihr Tod wird ihr von ihrem Mann befohlen. Sie muss diesen Befehl zum Tode ohne Widerstand nehmen. Ihr Leben gehört ihr nicht, weil in dieser Gesellschaft das Leben einer Frau ihrem Mann

gehört. Sie ist komplett rechtlos. Ihr wird befohlen „nach der Griechen Sieg auf dem Grab zu opfern“, „irr geworden von Angst“ (Wolf, 1983: 154). Nach Trojas Fall wird sie als ohnmächtiges Opfer auf Achills Grab getötet.

Zusammenfassend lässt sich Polyxena, mit „Lust an Selbstzerstörung“ (Wolf, 1983: 131) zum Objekt männlicher Zwecke und Herrschaft machen. Sie bietet sich Achill als Tauschobjekt und Lockvogel an, sie begibt sich in seine Hände. Damit erniedrigt sie sich selbst zur Ware und gibt ein Beispiel für die Preisgabe und Sklaverei der Frau unter den Bedingungen des Patriarchats.

Im Vergleich zu Polyxena stellt die Amazonen-Figur Penthesilea, die mit männlichen Waffen kämpft und „die ausweglose Linie des Matriarchats verkörpert“ (Wolf, 1993: 118), eine extrem männerfeindliche Frau in der Gesellschaft dar. Denn mit Penthesilea möchte Christa Wolf zeigen, dass nicht alle Frauen sich erniedrigen lassen wie Polyxena (vgl. Wolf, 1993: 101). Die Amazonen, zum Beispiel Myrene und Penthesilea wählen einen anderen Weg aus, nämlich den, wie Männer zu kämpfen. Sie versuchen, das aggressive Verhalten der Männer zu verkörpern, ohne zu überlegen, dass das zu ihrem tragischen Ende führt. Die Amazonen unter der Führung von Penthesilea verkörpern bei Wolf die kriegerische Gewalt, die von Frauen ausgeht. Wolf verherrlicht damit nicht die weibliche Kraft, die sich der männlichen Gewalt entgegensetzt, sondern ihr Ziel ist vielmehr zu zeigen, wie verheerend Gewalt im Allgemeinen ist. Ähnlich wie Klytaimnestra bringt die Anführerin der Amazonen Penthesilea, „die ausweglose Linie“ (Wolf, 1993: 118) des Feminismus zum Ausdruck, die männliche Aggressivität und Destruktivität benutzt, um feministische Ziele zu verwirklichen. Bei Wolf verkörpert Penthesilea vielmehr die Weiterführung des kriegerischen, gewalttätigen und selbstzerstörerischen Prinzips des Patriarchats. Sie will „lieber kämpfend sterben, als versklavt sein“ (Wolf, 1983: 136). In dem übertriebenen Kampf des Weiblichen liegt, wie Wolf in ihrem Nachwort zu Kleists *Penthesilea* ausführt, ein Moment des Wilden und Wahnsinnigen. Ein solches wildes und wahnsinniges Moment in der Erzählung *Kassandra* zeigt die „Todessucht“ von Penthesilea und in ihrem Verlauf kommt die Gefangene in der patriarchalischen Gesellschaft, fast nicht anders als Polyxena, zum Ausdruck. Wolf zeigt an dieser Gestalt, „wohin Weiblichkeitswahn sich verirren kann“ (Rose, 1989: 52). Penthesilea bleibt letztlich als Konkurrentin zur Männerwelt in den

patriarchalischen Wertvorstellungen verhaftet wie Polyxena, die sich als Objekt behandeln lässt.

Das dritte Frauenbild in *Kassandra* ist dasjenige welches von der Hauptfigur Kassandra gezeichnet wird. Kassandra als die Lieblingstochter ihres Vaters, Priamos und Priesterin in Troja zeigt zuerst ihren Wert als Frau unter beinahe unmöglichen Bedingungen. Das heißt, sie integriert sich mit Absicht in die herrschenden Institutionen, damit sie Macht gewinnt und schließlich eine Gelegenheit zur gehobenen Arbeit erhält. Der Aufstieg in eine Machtposition ist aber mit großen Schwierigkeiten verbunden.

Als Kassandra als Priesterin eine „gehobenen Position“ geboten als Verwalterin der Werte dieser Gesellschaft übernimmt, tritt sie in das patriarchalische System ein, womit ihr Streben nach Überlegenheit und nach Herrschaft bestätigt wird. Die männlich dominierte Gesellschaft zu beherrschen, ist ihr nicht möglich, denn ihre Stimme wird trotz ihrer Stellung als Priesterin von den anderen männlichen Priestern und König Priamos nicht wirklich gehört. Sie ist nur eine Frau, die die Wahrheit weiß und ausspricht, aber die männlichen Priester sehen ihre abweichenden Ansichten als ungültig sogar wahnsinnig an. Das heißt, sie besitzt keine tatsächliche Macht. Schließlich lebt Kassandra entfremdet und im Zwiespalt mit sich selbst, was auch das Problem der Frau in der Gesellschaft nach der Intention Wolf zeigt (vgl. Wolf, 1983: 86). Sie zeigt außerdem den Weg zur „Selbstwerdung“ der Hauptfigur, der im nächsten Kapitel ausführlich behandelt wird.

Man kann unschwer erkennen, dass Wolf nicht alle Frauenfiguren perfekt und gut gestaltet. Während Polyxena Lust an Selbstzerstörung hat und Objekt der Männer sein möchte, wird die Amazonenkönigin, Pentheselia von Kriegs- und Gewaltsucht beherrscht und möchte Männer töten. Auch Kassandra, die stärker positive Eigenschaften von Frauen verkörpert, hat auch negative Seiten. Wolf versucht, nicht alles Weibliche zu verherrlichen. Sie möchte vielmehr zeigen, dass auch Frauen negative Seiten wie Männer haben können und sie sollen mit ihnen richtig umgehen.

2.2.1.2 Männerbilder in *Kassandra*

Nun sollen die von Christa Wolf gestalteten Männerbilder in *Kassandra* betrachtet werden, die nicht einseitig negativ dargestellt sind. Manche erweisen sich sogar als ausgesprochen positiv trotz der möglicherweise „männerfeindlichen“ Denkweise der Autorin. Diese positive Männerfiguren, die sich „untypisch“ oder anders als die Mehrheit der Männer verhalten, zeigen uns ein Verhalten, das im Sinne Wolfs denn als „menschlich“ statt als „männlich“ zu bezeichnen ist (vgl. Wolf, 1983: 89).

In *Kassandra* lassen sich zwei Gruppen von Männern unterscheiden. Zunächst wird die erste Gruppe dargestellt, die Wolf als schlechte Gruppe in ihrer *Voraussetzungen einer Erzählung* beschreibt. Christa Wolf hat den dezidierten Gedanken, dass „Lernen durch das Leid [...] der Weg des männlichen Denkens [...] ist“ (Wolf, 1993: 75). Sie ist der Auffassung, dass Männer dieser Gruppe Frauen nicht herzlich lieben, sondern durchschauen wollen, um sie zu beherrschen und zu unterdrücken. Denn sie halten sich selbst für überlegen aber verbergen Feigheit hinter Aggression. Dieses von Christa Wolf gestalteten Männerbild zeigt die Aggressoren, deren Grausamkeit im Kampf nur „die Kehrseite von Angst“ (Wolf, 1983:12), „Schwäche“ (Wolf, 1983:13) und „Unsicherheit“ (Wolf, 1983:121) ist. Dieses Bild verkörpern der griechische Heerführer Agamemnon und auch der traditionell wichtigste Held des Mythos Achill. Die heldenhafte, tugendhafte Tat, das Streben nach Heldentum und ein offensives Selbstbewusstsein sind zum Beispiel bei Achill nur die Fassade, hinter der sich Feigheit und Ichschwäche verbergen: „Im Kampf ein Unhold, damit jeder sah, dass er nicht feige war, wußte er nichts mit sich anzufangen nach der Schlacht“ (Kassandra, 1983: 97).

Zentrale Taten Achills werden zum Beispiel nicht als tugendhaft bewertet, sondern als Lustmord. Wenn er die Leiche der von ihm getöteten Penthesilea schändet (Kassandra, 1983: 140), wenn er den Knaben Troilos in sexueller Begierde tötet (Kassandra, 1983: 87), oder wenn er befiehlt, die von ihm begehrte Polyxena auf seinem Grab zu töten, sind alle diese Taten Ausdruck seines schlechten Charakters. So wird Achill, für Homer und die abendländische Tradition ein idealer Held bei Christa Wolf zum negativen Helden. Der „göttliche Achill“ Homers wird in der Interpretation Wolfs in, „Achill das Vieh“ (Kassandra, 1983: 68) umgeschrieben. Kassandra äußert immer wieder ihren Hass gegen

Achill. Sie artikuliert in ihrer Ablehnung des Heroentums auch den Widerstand gegen ein aggressives, zerstörerisches Prinzip: „*Achill das Vieh*“ sagt sich um so vieles leichter als *dies Wir*“ (Kassandra, 1983: 139). Nach Auffassung von Christa Wolf verursacht ein solches Verhalten wie bei Achill letztlich das Frauen zum „Opfer“ gemacht werden: „*Die Männer, schwach, zu Siegern hochgeputzt, brauchen, um sich überhaupt noch zu empfinden, uns als Opfer*“ (Kassandra, 1983: 140).

Verglichen mit der ersten Männergruppe besteht die zweite Gruppe aus hilfreichen, verständnisvollen und positiven Männern. Wolfs Intention ist hier zu zeigen, dass nicht alle Männer aggressiv und selbstzentriert sind. Sondern sie sind „normale Menschen“ und nicht anders als Frauen. Anchises und besonders sein Sohn Aineias verkörpern das Prinzip des „zartsinnigen“ Mannes, den Christa Wolf absichtlich als „*Übertragung eines gegenwärtigen Wunschbildes auf eine mythologische Figur, die nicht so gewesen sein kann*“ darstellt. (Wolf, 1993: 46). Christa Wolf entwickelt die Figur Aineias in einer sehr frühen Phase der Entstehungsgeschichte von *Kassandra* während ihrer Griechenlandsreise. Sie beschreibt, wie sie diese mythologische Gestalt mit einem „zartsinnigen“ Mann verschmilzt, dessen Geschichte sie auf der Überfahrt liest: „*Fix und fertig entstand Aineias vor meinem inneren Auge*“ (Wolf, 1993: 46).

Nach Wolfs Absicht besitzt Aineias „*Zartsinn, gepaart mit Kraft*“ (ebd.). Zum Beispiel klammert sich Kassandra bei ihrem ersten Anfall an Aineias, der „*erschrocken war, aber standhielt*“ (Kassandra, 1983: 47). Aineias ist auch der, der in wichtigen Krisensituationen für Kassandra da ist, ihr beisteht oder ihr zuhört und tröstet. Als Kassandra zum Beispiel als Tempelprostituierte ausgewählt ist und in „*grauenvoller Scham*“ (Kassandra, 1983: 20) da sitzt, holt Aineias sie ab. Dabei erscheint zum erstenmal das Verhalten, das seinen „Zartsinn“ charakterisiert: „*Er hob mich auf – nein: Ich erhob mich, aber darüber streiten wir manchmal*“ (Kassandra, 1983: 21).

Nach dem Tod ihres Bruders, erstarrt Kassandra in Gefühllosigkeit, aber spürt sie die Berührung durch Aineias Händen, die sich an ihre Wange legen. Aineias trägt die verstörte Kassandra zu den Frauen in den Höhlen, wo sie getröstet und gepflegt wird. Dort trifft sie Anchises, der ebenfalls als positive Männerfigur dargestellt wird. Anchises lebt in bewusster Distanz zur Palastwelt. Er ist humorvoll, lebenslustig, sensibel und trotz

körperlicher Schwächen aktiv. Er lebt, wie Aineias in den Höhlen bei den Frauen, fern vom Palast. Die Palastwelt ist im Roman als die Welt von Herrschaft und Unterwerfung, strikter Organisation, eines strengen Systems von starker Hierarchie beschrieben. Wolf hat vor allem diesen Systemaspekt der Stadt Troja zum erstenmal in ihrer Tagebuchaufzeichnung vom 10. August 1980 betont:

„Eine Stadt mit Palast, Zitadelle, Handwerker-, Händler-,Schreiberhäusern. Mit Tempeln, heiligen Bezirken. Mit einer Mauer um das Ganze. [...] Ein Stadtstaat mit einem Herrscherhaus, das für göttlich gelten mochte, mit Edelleuten [...] mit Verwaltungsangestellten auf allen Ebenen der Hierarchie, mit der Masse der arbeitenden Bevölkerung [...] Mit Sklaven“ (Wolf, 1993: 89).

Anchises entscheidet sich nicht dafür, sich nicht in ein solches System zu integrieren, sondern er lebt fern davon, in der Nähe der Natur. Er lehrt Cassandra und anderen Frauen politische Hintergründe und Zusammenhänge, Ehrfurcht vor der Natur, die er als Partner behandelt. Er besitzt eine Freundlichkeit ohne Vorurteile, Kreativität, Fantasie und Lebensfreude, was ihm die geistige Überlegenheit gibt, um gegen physische Schwäche und Angst zu bestehen.

Zusammenfassend gestaltet Wolf Männerfiguren in *Kassandra* wie ihre Frauenfiguren, bei denen es ebenfalls typische und untypische Vertreter des Geschlechts gibt. Während die Helden wie Achill und großer Führer wie Agamemnon in früheren Werken von männlichen Verfasser wie Homer oder Euripidis nicht einmal negativ kritisiert werden, übt Wolf neue Kritik auf sie aus feministischer Sicht aus. Bemerkenswert ist natürlich, dass Wolfs Meinung nicht einseitig ist, denn sie gestaltet nicht nur die meistens in der Frauenliteratur vorkommenden „typischen“ Männerfiguren, sondern auch die „untypischen“ Männerfiguren wie Ainesias und Anchises, die Zartsinnigkeit verkörpern und immer bereit sind, der Frau Hilfe zu leisten.

2.2.2 Die Entwicklung der Protagonistin – ein Befreiungsprozess

2.2.2.1 Identifizierung und Widerstand – verzweifelte Versuche von Cassandra

2.2.2.1.1 Kassandras Erinnerung an die Kindheit - Lieblingstochter

Mit ihrer Protagonistin Cassandra demonstriert Christa Wolf unter anderem auch wie sich die für Cassandra mühevoll entwickelte Protesthaltung entwickelt (vgl. Wolf, 1989: 45). Zur Genese dieser Verhaltensweise findet sich in den *Voraussetzungen* folgende Mahnung, die eher wie eine Beschwörung klingt:

„Wenn die [...] Gefahr uns bis an die Grenze der Vernichtung gebracht hat, so sollte sie uns doch auch an die Grenze des Schweigens, an die Grenze des Duldens, an die Grenze der Zurückhaltung unserer Angst und Besorgnis und unserer wahren Meinungen gebracht haben“ (Wolf, 1983: 88).

In literarischer Form wird die Entwicklung dieser Protesthaltung dadurch veranschaulicht, dass Cassandra in vielen entscheidenden Szenen der Erzählung sprachlichen Widerstand leistet, sich damit den Ansprüchen des Vaters und der Palastwelt verweigert und sich damit auch innerlich emanzipiert. Der Widerstand Kassandras gegen die herrschenden Regeln, insbesondere bei der Konfrontation mit ihrem Vater, Priamos und den Männern in der Palastwelt, findet nicht nur auf der Ebene der Sprache, sondern auch auf der Ebene der Aktion statt. Die sprachliche Auseinandersetzung mit ihrem Vater steht in der Ausdrucksform von Kassandras innerer Entwicklung. Der Prozess ihrer ersten Loslösung von den vorgefundenen Normen geht einher mit der Loslösung von ihrem Vater. Deswegen soll zunächst die Beziehung zwischen Cassandra und Priamos untersucht werden.

Diese Beziehung ist schon von Anfang an von Widersprüchen gekennzeichnet. Einer starken Zuneigung, die sie als „*Lieblingstochter*“ (Kassandra, 1983: 59) an ihn bindet und ihn wahrscheinlich auch an sie, stehen die sehr verschiedenen Weltanschauungen gegenüber, die nicht zu vereinen sind. Im Rückblick sieht Cassandra, wie das Kind, das sie einmal war, das vertrauliche Zusammensein mit den Eltern genoss:

„[...] ich, Liebling des Vaters und an Politik interessiert wie keines meiner zahlreichen Geschwister, ich durfte bei ihnen sitzen und hören, was sie redeten, oft auf Priamos' Schoß, die Hand in seiner Schulterbeuge“ (Kassandra, 1983: 17).

Dieses Bild des Königs auf dem „Thron“ hat Christa Wolf gerade erst der „*patrilinearen Erbfolge*“ (Wolf, 1983: 144) konzipiert. Trotz der sogenannten „*patrilinearen Erbfolge*“ hat der König auf dem Thron ein besonderes Interesse an seiner Tochter Cassandra. Er erlaubt seiner zärtlich geliebten Tochter bei der Sitzung dabei zu sein und zeigt ihr, dass er sie braucht. („*Priamos der Vater brauchte mich*“ (Kassandra, 1983: 15)). An diesem Bild macht sich ein Gedanken klar, dass der Vater Cassandra auch liebte. Während sie an den Vater gebunden bleibt, sind ihre Gefühle der Mutter gegenüber ambivalent. Sie hasst ihre Mutter zunächst, später sieht sie deren Handlungen positiv.

Aus den genannten Gründen spielt Priamos für Cassandra mehr als nur die übliche Rolle des Familienvaters. Ihre Liebe zu ihm hemmt mehr und mehr die innere Entwicklung Kassandras und verhindert ihre Selbstbefreiung (vgl. Klasson, 1991: 98), was ich in Kapitel 2.2.2.1.3 ausführlich behandeln werde. Epple fasst zusammen und schreibt:

„Kassandra gewinnt in der Jugend Selbstvertrauen und Selbstbewußtsein aus dem Gefühl heraus, die Lieblingstochter ihres Vaters Priamos zu sein. [...] Sie identifiziert sich vollständig mit Troja, dem Palast, dem Vater“ (Epple, 1993: 345).

2.2.2.1.2 Unterdrückung der Frau im Patriarchat – Problem mit der männlichen Gesellschaft

Wolf zeigt aber im Gegensatz dazu die Unterdrückung der Frauen in der von Männern dominierter Gesellschaft des Romans. Die Schmerzen und Leiden, die die Männer den Frauen zufügen, hinterlassen hier die Spuren auf der „Haut“, in den „Haaren“, den „Augen“ und in der „Stimme“ der weiblichen Figuren. Sie bringt damit den Gedanken zum Ausdruck, dass die Frau in der Gesellschaft oft unter dem Mann steht (vgl. Wolf, 1983: 89). So wird Polyxenas Glück zerstört, Myrines Haut wird mit Blut und Narben bedeckt, Andromache weint sich die Augen aus, Dinones Augen zeigen einen „starren Blick“, die „weißhaarige“ Hekabe wird zu einer „heulenden Hundin“. Dazu kommen Briseis Schreie, die Cassandra als besonders eindrückliches Beispiel für das Leiden von

Frauen nennt: „*So viele Frauen ich in diesen Jahren schreien hörte - der Briseis Schreie, als wir Troilos begruben, ließen unser Blut gerinnen*“ (Kassandra, 1983: 129).

Da im Rahmen dieser Arbeit eine sehr detaillierte Beschreibung der Lebens- und Leidensgeschichte einer jeden Frauengestalt nicht erfolgen kann, wird deswegen nur der wichtigste Fall, nämlich das Schicksal Briseis beispielhaft und aus Kassandras Perspektive beschreiben, um das unerträgliche Leiden der Frau in der männlichen Gesellschaft des Romans sichtbar zu machen. Briseis, die Geliebte des Troilos und Tochter des Sehers Kalchas, wird als den Objektstatus der Frauen in Troja - in ihrem Falle vor allem als Lustobjekt ihrer männlichen Besitzer - bezeichnet. Sie wird reduziert auf ein bloßes Ding auf den Status einer „Austauschware“, die hin und her geschoben wird zwischen Diomedes, Achill, Agamemnon und wieder Achill. Briseis und Troilos, „*das Paar schlechthin*“ (Kassandra, 1983: 133), werden beide zu Opfern ders. „*Männerwahn*“ (Wolf, 1983: 158). Die Männer verhaften alle, welche verdächtig sind, mit dem „Feind“ zu arbeiten. Troilos wird die Schuld gegeben, weil er naiv bei seiner Partnerwahl vom subjektiven Gedanken ausgeht. Der Tod des Troilos durch das Schwert des Achills zerbricht das Leben der Briseis. Sie verliert beinahe den Verstand; ihre Schreie lassen das Blut gerinnen und sie wird sprachlos. Es folgt der „Export“ der Briseis und die „Übergabe“ an Achill unter der unvermeidlichen Begleitung Kassandras. Danach erzählt Kassandra den Fall Briseis, was des Frauen Leid sichtbar zeigt: „*Ich sah: Er legte seine Hand auf sie, wie man es bei einer Sklavin tut*“ (Kassandra, 1983: 53). Eine Sklavin Achills, die danach in der Frauengemeinschaft am Skamandros lebt, berichtet vom Schicksal von Briseis. Sie sagt: „*Briseis, unsere Briseis, wurde, um ihren bockigen Herrn zu versöhnen, von Agamemnon eigenhändig zu ihm zurückgebracht. In welcher Verfassung! Das Mädchen weinte*“ (Kassandra, 1983: 136).

Die Traumatisierungen der Frauen Trojas stehen nach Auffassung von Jankowsky in einem direkten Zusammenhang mit dem „Helden-Kult“ in Troja, den Wolf als negativ bewertet (vgl. Jankowsky, 1991: 85). Briseis verliert Troilos in einem Zweikampf mit Achill, Oinone verliert Paris an Helena, Hekabe verliert Priamos durch den Krieg. Auch Kassandra verliert Aineias und Polyxena wird von der „Königspartei“ als „Lockvogel“ für Achill benutzt und verliert am Ende den Verstand. Alle Aspekte des Leidens lässt

Christa Wolf in ihrem Satz in *Voraussetzung einer Erzählung* zusammenfassen, der lautet: „*die Frau wird zum Objekt fremder Zwecke*“ (Wolf, 1983: 118).

2.2.2.1.3 Identifizierung mit der Macht – Selbstbestimmung durch Sehertum?

Schon früh wird Kassandras Bedürfnis nach einem „eigenen Selbst“ durch oben erwähnte Schmerzerfahrungen geweckt, die auf tiefe Verletzungen zurückgehen. Seherin zu werden, erscheint ihr als einzige Möglichkeit, weiteren Verletzungen zu entgehen. Cassandra will aber nicht einem Schicksal wie dem ihre, Mutter und Schwester folgen, die nur Heim und Herd hüten. Sie leistet Widerstand gegen dieses fast unvermeidliche Schicksal der trojanischen Frauen, indem sie einen männlichen Beruf wählt und sich in ein männliches System zu integrieren versucht (vgl. Rose, 1989: 78). Für sie als Königstochter war das Priesterinnenamt die einzige mögliche Wahl, die ihr zugleich relative Freiheit, aber auch Nähe zur mächtigen von Männern beherrschten Palastwelt, gibt.

Ein weiterer Grund, Seherin zu werden hat mit Kassandras bereits angedeuteter Scheu vor „*der Annäherung irdischer Männer*“ (Kassandra, 1983: 32) zu tun. Denn ein prägendes Erlebnis in ihren frühen Kinder- und Jugendjahren war, dass sie eifersüchtig auf ihren Zwillingbruder, den Orakelsprecher Helenos, ist, weil, „*die Leute auf seine Worte warteten wie auf Speise und Trank*“ (ebd.). Sie fühlte sich als Frau ihrem Bruder komplett unterstellt und sie versucht, einen privilegierten Stand zu erreichen, um sich selbst zu befreien. Trotzdem kann man den Beginn ihrer Priesterschaft wahrscheinlich immer noch als eine Zeit der Frauenunterdrückung verstehen, die Kassandras Wunsch nach Emanzipation verstärkt. Bereits ihr erster Traum als Priesterin zeigt, dass das von ihr erhoffte Glück nicht von Dauer sein kann. Im Traum „*sieht*“ Cassandra Dinge, die sie im Bewusstsein nicht wahrnehmen kann. Der „*Sonnengott*“ Apollon, dem Cassandra dienen musste, erschien ihr „*im Strahlenglanz*“ und „*mit der Leier*“ und Cassandra stellte sich ihm vor, so wie es ihr befohlen wurde. Er kann ihr als Gott der Seher die Gabe des Sehens geben, was Cassandra benötigt, um eine wirksame Seherin zu werden. Sie braucht diese Gabe, um mehr Macht als Priesterin zu erhalten (vgl. Jankowsky, 1991: 167). Er schenkt sie ihr und fordert dafür, mit ihr zu schlafen. Als sie sich ihm verweigert, verwandelt sich der strahlende Gott in einen Wolf, der ihr „*wütend in den*

Mund spuckte“ (Kassandra, 1983: 19). Später lässt sie ihre Amme diesen Traum deuten: „*Du hast die Gabe, die Zukunft vor auszusehen. Doch niemand wird dir glauben*“ (Kassandra, 1983: 28).

Wolf spielt in dieser Szene auf die Situation der Frauen in der Gesellschaft der Achtziger Jahre an, vor allem darauf, dass Frauen von der Gesellschaft kaum ernst genommen werden (vgl. Epple, 1993: 299). Für Kassandra ist es, ein mühevoller Weg, den gesellschaftlichen Bedingungen zu entgehen. Kassandra hat „*einen Männerberuf gewählt, indem sie sich zur Seherin ausbilden ließ*“ vielleicht weil sie „*werden [wollte] wie die Männer*“ (Wolf, 1983: 17). Das geht auch aus dem folgenden Satz hervor: „*wie anders sollte eine Frau sonst herrschen können?*“ (Kassandra, 1983: 32)

Um zu zeigen, lässt Wolf Kassandra erst wirklich an den Besitz der Gabe und der Stelle glauben, als sie von den anderen bestätigt wird. Man ahnt, dass Kassandras Wunsch nach Selbstbestimmung so stark ist, dass sie zuerst vor nichts Angst hat, gar das Selbstbewusstsein, dass ihr Recht nicht mehr beraubt wird:

„Wenn Apollon dir in den Mund spuckt, sagte sie (Marpessa) mir feierlich bedeute das: Du hast die Gabe, die Zukunft vor auszusagen. Doch niemand wird dir glauben. Die Sehergabe. Das war sie. Ein heißer Schreck. Ich hatte sie mir erträumt. Mir glauben – nicht mir glauben – man würde sehn“ (Kassandra, 1983: 28f.).

Die Autorin beschreibt auch noch, wie ihre Protagonistin wenig später willig, aber ohne Gefühlsengagement ein Verhältnis mit dem Oberpriester des Tempels hat. Wolf will durch diese Erniedrigung ihrer Hauptfigur den Lesern zeigen, wie Frauen in einer solchen Gesellschaft so unterstellt sind, dass sie gegen ihren Willen den Geschlechtsakt vollziehen müssen, um ihr Ziel zu verwirklichen. Das Durchleben der Schwierigkeiten kostet viel Mühe, aber es ist sehr notwendig für die Emanzipation, Ausdauer und Mut zu haben. Wolf zeigt es in ihrer Figur Kassandra. Sie deutet ihre Aussage in *Voraussetzung einer Erzählung* an. Sie schreibt: „*dass wir [...] uns nicht emanzipieren werden, wenn wir dieses Entsetzen nicht durchleben*“ (Wolf, 1983: 152).

Trotzdem bleibt Kassandra zielstrebig. In ihrem Streben ist sie hochmütig und rücksichtslos. Sie glaubt, dass sie als Lieblingstochter des Priamos diese scheinbar

wertvolle Stelle, Priesterin zu werden, genommen hat. Sie fühlt, dass sie Rückhalt im Königshaus hat und als sie den begehrten Stand der Priesterin erreichte, war Cassandra ganz in der Lage, die Identität für die Emanzipation zu bekommen, Menschen zu beeinflussen und zu beherrschen (vgl. Rose, 1989: 72), die sie als fähige Priesterin befriedigen konnte. Aber Panthoos merkt, dass Cassandra Züge in ihrem Wesen hat: *„Zweifellos, sagt er [Panthoos], es gebe Züge in meinem Wesen, die der Priesterschaft entgegenkäme. Welche? Nun – mein Wunsch, auf Menschen Einfluß auszuüben“* (Kassandra, 1983: 31).

In Risses Arbeit (1986) sagt sie ebenso wie Panthoos: *„Der Wunsch, der Kassandras Streben nach der Sehergabe zugrunde liegt, ist der nach Würde, danach, Einfluß zu nehmen und geachtet zu werden“* (Risse, 1986: 107).

Schwierig ist, die detaillierte Aufgabe ihres Berufs herauszusuchen, weil die Autorin sich selbst nicht auf Aspekte der Gottheit, sondern mehr auf das innerliche Gefühl und die innere Entwicklung der Hauptfigur konzentriert (vgl. Wolf, 1989: 87), deswegen werden nur suggestive Szene, die ihr inneres Gefühl zeigen und die Auswirkungen der Macht auf Cassandra, analysiert.

Bei der Tätigkeit als Priesterin sieht Cassandra nun, dass sie die *„fromme Scheu und Bewunderung in den Blicken der einfachen Leute“* (Kassandra, 1983: 12) genossen hatte, nicht zuletzt, wenn diese Leute *„vor ihren Worten erbleichten“* (Kassandra, 1983: 31). Anstatt die Macht der Priesterin für ihre Emanzipation zu nutzen, missbraucht sie die Macht, um sich selbst zu erheben. Cassandra hat geahnt, dass sie die Macht nicht recht benutzt. Das könnte nach Ansicht vieler Forschungsarbeiten bedeuten, dass Cassandra die Macht missbraucht. Obwohl das Streben nach mehr Macht für Cassandra der erste Beweggrund ist, das Amt zu erlangen, um ihr Recht auf ein Sprechen mit eigener Stimme zu verwirklichen, vergisst sie ihr Ziel. Sie wird vielmehr machtgeriger und „blind“ und gleichzeitig *„Komplizin der männlichen Herrschaft“* trotz ihrer unterschwelligen Ahnung, was richtig oder falsch ist. Sie selbst beschreibt es folgendermaßen:

„Ich sah nichts. Mit der Sehergabe überfordert, war ich blind. Sah nur, was da war, so gut wie nichts [...] Ich lebte von Ereignis zu Ereignis [...] Ereignisse, die stüchtig machen, auf immer neue Ereignisse, zuletzt auf Krieg“ (Kassandra, 1983: 32f.)

Martin Bergelt (1987) fasst in seiner Untersuchung über den Identitäts- und Vernunftsbegriff der Erzählung diese Entwicklung Kassandras als *„unreflektiert weibliche[r] Identität über Identitätsspaltung und zu Identitätsverlust“* (Bergelt, 1987: 58) zusammen.

Ohne Zweifel charakterisiert Wolf die Problematik der Übernahme „männlicher“ Wertvorstellungen bei der Emanzipation der Frau (vgl. Weigel, 1989: 128) wie folgt: *„Ich spielte die Priesterin. Ich dachte, Erwachsensein bestehe aus diesem Spiel: sich selbst verlieren“* (Kassandra, 1983: 33). Dass Cassandra ein männliches Wesen mit Machtgier verkörpern möchte und dabei hofft, dass sie so stärker wird und schließlich ihre vermeintlich „starke“ Identität zur Selbstbefreiung finden wird (vgl. Klasson, 1991: 154), bedeutet zugleich Selbstzerstörung, Identitätsverlust und Verhinderung eines eigenen Selbst. Auf einer weiteren Deutungsebene zeigt Wolf mit dieser Problematik die Situation der arbeitenden Frauen, die nicht ihren eigenen Wünschen gemäß handeln können, was die Problematik der äußeren Emanzipation betont: *„Ich wollte die Welt nicht, wie sie war, aber hingebungsvoll wollte ich den Göttern dienen, die sie beherrschten: es war ein Widerspruch in meinem Wunsch“* (Kassandra, 1983: 48). Das bedeutet, einerseits braucht Cassandra die *„Überlegenheit“* von diesem Priesterinnenamt (Kassandra, 1983: 112) und genießt die *„Würde“* (Kassandra, 1983: 30), die das Amt der männlichen Welt ihr bietet. Sie nutzt das sozusagen als Ersatz für die *„verlorene Ehre“* der Frauen (Risse, 1986: 117) in der Gesellschaft. Andererseits leidet sie jedoch ständig unter der Leere, die sie umgibt, weil sie in der Wirklichkeit immer noch unterdrückt bleibt. Das heißt, sie kann nicht nur ihre eigene Identität entwickeln, sondern auch sie kann ihren Wunsch, frei zu sprechen, unter dieser Priesterinnenstelle nicht realisieren. Die sich erinnernde Cassandra ahnt offenbar die Bedingungen ihrer Identifikationsbedürfnisse, sie bleiben aber für sie unauflösbar. Rose (1989) macht deutlich, dass es das Priesteramt ist, welches Cassandra „blind“ macht. Er schreibt: *„Das Priesteramt als Institution [...] befähigt also gerade nicht zum „Sehen“, es macht blind“* (Rose, 1989: 73).

Christa Wolf stellt in diesem Zusammenhang die wichtige Frage, die gleichzeitig als ein Gedankenanstoß für Frauen sein könnte: „*Sollen Frauen es sich überhaupt wünschen, [...] in jene hierarchisch funktionierenden Apparate eingegliedert zu werden?*“ (Wolf, 1986: 207).

Trotz dieser Schwierigkeit lässt Wolf ihre Cassandra nicht aufgeben. Ein Grund könnte sein, dass Wolf den Lesern eine Antwort auf solche unterdrückte Situation zeigen möchte, indem sie ihre Figur schmerzhaft versuchen lässt, diese ihr vertraute Ordnung zu verlassen und, im Vertrauen eigene Wünsche zu erkennen, um ihre Identität und ihre Befreiung aus der Herrschaft zu erlangen. Wolf betont „*das Bewusstsein*“ (Wolf, 1983: 44) als Antwort auf das Problem.

Über „*Kassandras Bewusstsein*“ schreibt Klasson (1991) Folgendes:

„In dem Maße, in dem Cassandra lernt, die Realität ihres Körpers [...] für wahr zu nehmen und zu beachten, erfährt sie durch ihn Wahrheiten über die Entwicklungen der äußeren Welt, die sich in ihrem eigenen Inneren niederschlagen“ (Klasson, 1991: 167).

Interessanterweise lässt Wolf auch in „*Kein Ort Nirgends*“ ihre Figur Günderrode voraus „*sehen*“ und die Wichtigkeit des weiblichen Bewusstseins „*ahnen*“: „*wie manche Leute zur Sehergabe kommen: Ein starker Schmerz oder eine starke Konzentration erleuchtet die Landschaft ihres Innern*“ (Wolf, 1979: 106).

Mit ihrem weiblichen Bewusstsein lernt Cassandra in kleinen Schritten, die väterlichen Regeln bzw. deren Voraussetzungen zu durchschauen (vgl. Rose, 1989: 74) und ihren eigenen Standpunkt zu finden, sich abzugrenzen. Mit ihren „*weiblichen*“ Augen sieht sie allmählich viele Arten von „*Männerwahn*“ (Wolf, 1983: 84):

„Durch den Jahreslauf des Gottes und die Forderungen des Palastes wurde mein Leben bestimmt. [...] ich kannte es nicht anders. Lebte von Ereignis zu Ereignis, die, Geschichte des Königshauses ausmachten [...] ich glaube, das war das erste, was ich durchschaute“ (Cassandra, 1983: 33).

Sie durchschaut allmählich durch eigenem Willen die Unterdrückung der Menschen, die sie als bedrohlich empfindet. Sie möchte die Wahrheit darüber erfahren, was im „*männlichen*“ Palast vorgeht. Mit ihrer veränderten Wahrnehmung und neu gewonnenen

Mut entscheidet sich Cassandra dafür, die Auseinandersetzung mit ihrem eigenen Vater, den Hauptverwalter der Palastwelt und der Herrschaft zu suchen.

2.2.2.1.4 Konfrontation mit Priamos – wichtige Widerstände

In der Konfrontation mit der männlichen Herrschaft und besonders mit ihrem Vater, dem sie sich zunächst noch mit ihren Zweifeln vertrauensvoll offenbart, lernt sie, ihn von einer völlig anderen Seite zu betrachten, die ihr bis dahin unsichtbar ist. Lange versucht Cassandra, ihren Vater zu beeinflussen, indem sie mit ihm Gespräche führt und Widerstand durch das Gespräch mit ihrem Vater zu erzielen. Sie macht die Erfahrung, dass die Männer im Palast ihr nicht zuhören, weil sie eine Frau ist. Sie erkennt in der Diskussion mit ihrem Vater die unterschiedlichen Sichtweisen von Männern und Frauen. Dennoch sucht sie immer wieder einen für den König gangbaren Weg ihrem Widerstand, der gleichzeitig zu einer friedlichen Lösung des Konfliktes mit den Griechen führt.

Kassandra sieht in der Zukunft den Untergang Trojas und sie möchte ihn verhindern, aber ihre Stimme wird in der patriarchalischen Gesellschaft nicht gehört, weil sie eine Frau ist. Ihre Argumente, ihre Bitten und ihr Flehen treffen auf taube Ohren, so dass sie sich als ein Ding fühlt. (Kassandra, 1983: 132). In der antiken Gesellschaft wie sie der Roman zeigt dürfen Frauen nicht im Rat Einsitz nehmen, (*„Was jetzt im Krieg, in unserem Rat zur Sprache kommen muss, ist keine Frauensache“* (Kassandra, 1983: 105)) und keine eigene Meinung äußern. Um dieses Unheil zu verhindern, muss sie mit aller ihrer Kraft kämpfen, gleichzeitig ist dies für sie ein Versuch, ihr Recht zum Sprechen zu bewahren, sich von der Herrschaft zu befreien und nicht mehr unterdrückt zu werden. Deshalb versucht sie, die Gedanken der Männer und vor allem die ihres Vaters zu beeinflussen und hofft, dass jemand auf sie hört. Damit verkennt Cassandra die sie umgebende Wirklichkeit und verletzt die Regeln der Palastwelt, wo sie als Priesterin lebt, aber schließlich erkennt sie, dass ihr Vater sie, weil er sehr kriegsüchtig ist, als Wolf als eine Art von *„Männerwahn“* (Wolf, 1983: 84) beschreibt, nicht versteht und sie sogar nicht verstehen will. (Kassandra, 1983: 81). Jeder, der seinen Plänen nicht zustimmt, wird von ihm bekämpft oder ignoriert, auch wenn es die eigene Lieblingstochter ist: *„Zum erstmal kam mir der Gedanke, die Vertraulichkeit zwischen uns beruhe, wie so oft*

zwischen Männern und Frauen darauf, das ich ihn kannte und er mich nicht“ (Kassandra, 1983: 58).

Das Gefühl, verkannt zu werden und nicht gehört zu werden, kränkt sie sehr. Durch die Unaufrichtigkeit, mit der der König, die gesamte Familie und die Leute ihr begegnen, fühlt sie sich beleidigt und hintergangen. Die Kränkung, unter der sie aufgrund ihrer unerfüllten Bitte, ohne vernünftigen Grund keinen Krieg zu führen (Kassandra, 1983: 143), leidet, verzerrt ihr Bewusstsein und verhindert ihre Erkenntnis. Dieser Kränkung liegt ihr fester Glaube daran zugrunde, dass hinter einer Vielzahl von Lügengebilden die einzig gültige Identität verborgen liegt und dass der Vater sich ihr gegenüber als gleichberechtigte Person verhält. Schließlich muss Kassandra sehr verletzt erkennen, dass Männer eine völlig andere Denkart besitzen als sie, weshalb sie sich machtlos fühlt.

2.2.2.1.5 Das Wahrheit-sagen als Widerstand auf Kosten der Freiheit

Weil es Kassandra nicht gelingt, die Männer zu beeinflussen und zur Besinnung zu bringen, beginnt Kassandra eine andere Art vom Widerstand. Sie beginnt, nun allen und nicht nur ihrem Vaters mit ihrer Sicht, der „Wahrheit“ zu konfrontieren. Paris, der eigentlich Helena nach Troja bringen wird, kann das nicht erledigen. Trotzdem, um sein Gesichtsverlust und die Ehre des Hauses zu schützen, tun die Männer, besonders Priamos so, als hätten sie Helena. Als die Griechen Helena zurücknehmen möchten, sagen die Männer von Troja nicht die Wahrheit aus Angst vor Gesichtsverlust, dass Helena nicht hier ist. Die Männer möchten lieber den Krieg ohne richtigen Grund führen. Kassandra ist traurig und erstaunt wie die Männer „hinter der Wahrheit“ alles für sich nutzen. Sie fühlte sich verpflichtet, die Wahrheit gegen alle Lüge der schwachen Männer als Widerstand zu sagen. Um diesen Zusammenhang zu verstehen, sollte man auf die Verbindung zwischen Christa Wolf und Ingeborg Bachmann hinweisen.

Ingeborg Bachmann, auf die das Konzept der zumutbaren Wahrheit anspielt, war ein wichtiger Bezugspunkt dieser Erzählung. Das heißt, dass Wolfs Gedanke Wahrheit als Widerstand, besonders Widerstand der Frauen, wenn sie ihre Körpersprache hören, von Bachmanns Konzept der „zumutbaren Wahrheit“ beeinflusst wird (vgl. Weigel, 1985: 91). Bachmann hat mit ihren Frankfurter Poetik-Vorlesungen im Wintersemester 1959/60

zum Thema gehalten und die Tradition begründet. Viele andere deutsche Autoren haben in den 70er Jahren dieses Wahrheitsthema aufgegriffen, zum Beispiel Wolfgang Koeppen, Uwe Johnson, Heinrich Böll, Martin Walser; Günter Kunert auch in späterer Zeit und Christa Wolf. Bemerkenswert ist dabei, indem Christa Wolf an Bachmann anknüpfte, betonte sie zugleich die Linie des „weibliches Schreibens“ und auch betont sie die Wesentlichkeit der Wahrheit als Form „authentischen Selbst“ gegen die Herrschaft (vgl. Magebau, 2003: 332).

Epple stimmt der obigen Aussage dazu, dass Wahrheit-sagen in Form der Warnungen zum Widerstand gehört. Er schreibt: *„In den aus der Sehergabe entstehenden einsamen Warnungen [...] ist [...] ein Moment der Opposition, des Widerstandes vorhanden“* (Epple, 1993: 302).

Deswegen dient das Aussagen der Wahrheit durch Kassandras Mund als eine Form des Widerstands gegen die männliche Herrschaft, die lügt und auch eine Form, die ihr Recht zum Sprechen zeigt. Um diesen Widerstand zu leisten, entscheidet sich Cassandra dafür, zuerst die Dienstmädchen und auch Marpessa zu rufen und ihnen die Wahrheit über die Ursache des Krieges zu sagen. Eine junge Sklavin bekommt die Aufgabe, die Nachricht weiter zu verbreiten. Das genügt Cassandra aber nicht. Sie möchte den Leuten selber diese Nachricht als Seherin verkünden, was ihr aber nicht gelingt. Als sie nämlich versucht, kommt ihr nur der Schrei „Wir sind verloren“ über die Lippen. Denn sie möchte die Anerkennung von der Palastwelt erhalten. Sie hofft noch auf eine Identität und eine Emanzipation nach den Regeln der offiziellen männlich geprägten Gesellschaft.

Dieser sogenannte „Kassandraruuf“ als Ausdruck ihres Widerstandsversuchs gegen die Palastwelt hat fatale Folgen sowohl für mehrere Menschen ihrer Umgebung, als auch für sie selbst, weil er Entfremdung, Ausgrenzung und Isolierung von allen, die ihr lieb waren, bedeutete. (ebd., 1993: 165). Dadurch betont Wolf noch einmal die Unterdrückung der Frauen und die Macht der Männer (vgl. Schucheng, 1987: 87). Vom Männerrat wird jedoch nicht das Wissen der Wahrheit bestraft, sondern das Öffentlich-Machen der Wahrheit. Es sind Regelverletzungen dieser Art, die Cassandra in Schuld verstricken, da ihr Handeln schlimme Folgen für andere mit sich bringt: Marpessa wird ins Gefängnis gebracht; die junge Sklavin und der Palastschreiber, die die Nachricht

weitergeben, werden als Gefangene aus der Stadt transportiert. (Kassandra, 1983: 47). Von dieser Strafe kann man sehen, dass das männliche Wahnsystem im Roman den Frauen oder den Menschen überhaupt das Recht auf freies Sprechen, wenn man sagen darf, beraubt. All dies geschieht wegen „*der Ehre des Hauses*“ (Kassandra, 1983: 21) und zeigt die falsche Selbstzentriertheit der Männer, die Kassandra sehr kränkt. So versucht der schwache Herrscher immer noch den Misserfolg seines Sohnes Paris zu verbergen und er fragt: „*Wie kommen wir da wieder raus, ohne Gesichtsverlust*“ (Kassandra, 1983: 80).

Alle Mittel, auch Lüge und Betrug sind dazu recht. Kassandra dagegen versteht den Ehrbegriff als eine moralische Forderung an die eigene Person. Für sie gibt es nur eine Möglichkeit, Ehre zu erlangen und zu bewahren: durch den unbedingten Mut zur Wahrheit, auch dann, wenn sie darunter leidet. Das zeigt die unterschiedliche Gedankenwelt von Männern und Frauen in dieser Erzählung. Eine grundlegende Differenz kann Kassandra in ihrer Auseinandersetzung mit dem Vater noch nicht erkennen, weil sie sich der sich widersprechenden Denkart, der einander ausschließenden Logiken nicht bewusst ist. Sie vertraut in die Einheit von Wort und Bedeutung, und dieses Vertrauen versteht der Vater für sich zu nutzen (vgl. Eppler, 1993: 198).

Bei Kassandras letzten Widerstand zeigt sich ein gefährliches Resultat. In dieser Szene geht es darum, dass König Priamos zu einer von Eumelos ausgedachten Kriegslist greifen wollte, um Achill, Trojas gefährlichsten Gegner, in eine Falle zu locken und zu beseitigen. Zu diesem Zweck sollte die Königstochter Polyxena den Lockvogel spielen und so tun, als ob sie sich in einem Tempel mit dem Griechenhelden „*vermählen*“ (Kassandra, 1983: 142) wollte. Im Rat forderte der König Kassandras Zustimmung und außerdem ihr Schweigen darüber. Dadurch gerät sie in einen fürchterlichen Konflikt, weil sie einerseits ihren Vater liebt und ihn nicht enttäuschen will, andererseits jedoch erkennt sie, dass ihre Schwester, ohne Rücksicht auf ihre eigenen Rechte, zum Objekt der männlichen Zwecke gemacht wird und, weil die im Krieg wichtige Pflicht, „*Trojas schlimmsten Feind zu töten, ihr Recht verschlang*“ (Kassandra, 1983: 163). In dieser schweren Situation schweigt Kassandra auf die Fragen des Vaters, ob sie vernünftig sei, dem Plan zustimme und schweigen würde. Sie sagt kein direktes Nein (Kassandra, 1983:

179) aber besteht darauf, dass man diese Lösung nicht nehmen soll. Danach wird sie kritisiert und später ins Gefängnis gebracht und zwar unter den sehr schweren Bedingungen, unter der Erde zu leben und nicht zum Essen zu bekommen. Cassandra bleibt ihrer Auffassung treu, obwohl das schlimme Resultat der Verweigerung für sie schon abzusehen ist. Nämlich, dass ihr Vater, sie wegen eines „männlichen“ Grundes bestrafen wird. Epple (1993) stellt fest:

„Kassandra erweist sich in Troja mit ihrem Nein gegen Priamos bereits als couragierte und standhafte Person [...] an Polyxenas Schicksal kann auch ihr Widerstand nichts ändern aber sie muss einen sehr hohen Preis zahlen“ (Epple, 1993: 315).

In dieser von Christa Wolf gestalteten patriarchalischen Gesellschaft gilt ein solcher Frauenwiderstand nicht nur als eine „Verletzung des Gesetzes“, sondern auch als „Gesichtsverlust“ für Männer (vgl. Schuscheng, 1987: 121). Man kann unschwer aus Priamos' Aussage erkennen, wie verärgert er ist, als seine Lieblingstochter ihm Gefolgschaft vor dem männlichen Rat verweigerte. Er sagt zu ihr:

„Komm mir nicht mehr mit „Vater“. Viel zu lange ließ ich dich gewähren. Gut, dachte ich, sie ist zu empfindlich. Gut, sie sieht die Welt nicht, wie sie ist. Sie schwebt ein bißchen in den Wolken. Nimmt sich wichtig, das tun Frauen gern. Ist verwöhnt, kann sich nicht fügen. Überspannt. Bildet sich was ein“ (Kassandra, 1983: 143).

Ist das nicht zu viel und zu verletzend für eine Tochter, die ihren Vater so sehr liebt? An dieser Stelle wiederholt sich auf der sprachlichen Ebene die schlechte Tatsache: Die Frau, egal wer sie ist, wird nicht gehört aber gezwungen, in ihren Grenzen zu bleiben. Auch für Cassandra selbst zeigen sich Folgen: *„Der Palast, der heimatlichste Ort, zog sich von mir zurück, die geliebten Innenhofe verstummt mir. Ich war mit meinem Recht allein“* (Kassandra, 1983: 45). Dieser Satz zeigt deutlich die Hilflosigkeit der Seherin.

Die Autorin lässt ihre Leser also nicht im Zweifel darüber, dass die Strafe Cassandra nicht nur äußerlich sondern auch innerlich betrifft. Sie zeigt auch wie ungeheuer zwiespältig die Empfindungen bei einem solchen mutigen Verhalten sein können, weil die Männer in dieser Erzählung sehr selbstzentriert sind, Angst vor „Gesichtsverlust“ haben und die Meinung der Frau nicht hören möchten. Das ist es auch, was Cassandra im Rückblick als das „schwerste“ bezeichnet. Aus dieser schwergewonnenen,

widersprüchlichen Einsicht lässt sich ablesen, dass die Männerlogik die subjektiven Gesetze der Moral und Sitte im Gegenteil wandelt, indem sie die Unterdrückung der Frauen nicht nur legitimiert und präzisiert, sondern auch die Strafe als Resultat der Aktion des Widerstands erlaubt, während die Frau, die sich an die Gesetze der Menschlichkeit hält, schuldig wird und im Namen von Männer diktiert Moral bestraft werden muss (vgl. Wolf, 1983: 109).

Kassandras Wunsch, Priesterin zu werden, der zunächst als ihr Ausweg aus der männlichen Herrschaft erscheint, verwirklicht sich für sie in einer Reihe von negativen Erfahrungen. Das zeigt uns deutlich, dass Cassandra sich nicht in die Palastwelt integrieren kann. Schlimmer ist, sie wird im Laufe der Zeit machtgierig und selbstzerstörerisch. Ihr beginnender Identitätsverlust ist schon deutlich zu sehen, trotzdem hält sie an ihrem „weiblichen Bewusstsein“ fest und benutzt ihre Gelegenheit als Anlass, die „*unheimliche Wirklichkeit hinter der glanzvollen Fassade*“ (Kassandra, 1983: 43) zu durchschauen. Ersichtlich wird auch, dass individuelle Proteste gegen „*den Wahnsinn der Männer*“, wenig bewirken und somit eine ineffektive Alternative darstellen. Außerdem pflegen die Proteste in der patriarchalischen Herrschaft die weiblichen Protestierenden um ihre Freiheit oder sogar um ihr Leben, auf jeden Fall aber um ihre Aktionsmöglichkeiten zu bringen, was zu Kassandras Emanzipation beiträgt.

2.2.2.2 Von Kassandras Wahnsinn zur ihren Selbsterkenntnis

„*Ich wollte die Welt nicht, wie sie war, aber hingebungsvoll wollte ich der Instanz dienen, die sie beherrscht: Es war ein Widerspruch in meinem Wunsch. Ich gönnte mir Zeit, ehe ich ihn bemerkte [...]. Auf einmal sehend werden – das hätte mich zerstört*“ (Kassandra, 1983: 47). Dieser Schlüsselsatz fasst Kassandras Versuch, sich mit der männlichen Palastwelt zu identifizieren, der der Untersuchungsgegenstand des letzten Kapitels ist, zusammen. Sie will zu den männlichen Herrschenden gehören, um die Missstände und Unterdrückung in der Welt nicht zu erleiden, sondern um sie zu überwinden und sich von ihnen befreien zu können (vgl. Maisch, 1986: 88). Zunächst war jedoch ihre Solidarität mit dem Königshaus so stark, dass sie sich selbst schuldig fühlte, als sie den Trojanern die Klarheit über den Krieg verkünden musste. Aber trotz diesem Gefühl ist ihr Wunsch, sich selbst zu befreien und endlich als Frau gehört zu

werden, viel stärker. Sie distanziert sich von ihrem Vaterhaus, bleibt bei ihren Auffassungen. Unvermeidlicherweise wird sie dann von ihrem eigenen geliebten Vater wegen ihres aktiven Widerstands festgenommen.

Jankowsky (1991) beschreibt diese Szene deutlich und fährt fort, dass Cassandra wegen ihres „die Wahrheit-sagen“ sogar eine „Staatsfeindin“ ist:

„Das alte Muster erfüllte sich wieder: Männerbünde packten die Frau, und man führt sie ab. Diesmal behandelte man sie nicht als eine Wahnsinnige und Kranke, sondern als eine Staatsfeindin: nicht Pflege brauchte sie, sondern Strafe“ (Jankowsky, 1991: 184).

Ängstlich sitzt Cassandra im Gefängnis und ist hin- und hergerissen zwischen ihrem Wunsch nach Emanzipation und ihrer Solidarität mit der Palastwelt. Wie schwerwiegend dieser Konflikt für Cassandra ist, zeigt sich darin, dass sie ihn nicht in der „realen Welt“ lösen kann, sondern darüber verrückt wird. Denn es geht um die Liebe zum Vaterhaus im Kampf mit ihrem Wunsch zur Selbstbefreiung. Christa Wolf beschreibt diese seelische Auffassung mit einem sehr klaren Bild: „Zwei Gegner auf Leben und Tod hatten sich die erstorbene Landschaft meiner Seele zum Kampfplatz gewählt“ (Cassandra, 1983: 71).

2.2.2.2.1 Kassandras Wahnsinn als Fluchtmöglichkeit

Vor lauter Enttäuschungen und zwiespältigen Gefühlen bleibt Cassandra nichts anderes übrig als die Flucht in den Wahnsinn. Im Gefängnis versucht Cassandra in diese Welt zu fliehen. (Cassandra, 1983: 23, 67, 112). Dieser Wahnsinn, der meist von starken seelischen Erschütterungen motiviert ist, hat bei Cassandra hier wohl die Funktion, sie ihrer inneren Zerrissenheit nicht bei wachem Bewusstsein ausgesetzt zu lassen. In der Erzählung ist Kassandras Wahnsinn wichtig und in ihren psychischen Prozessen, nämlich Erschütterung ihrer Identität und Unterdrückung der eigenen Stimme, begründet. Der Wahnsinn hier ist also eine Erleichterung und bedeutet für Cassandra das „*Ende der Verstellungsqual*“ (Cassandra, 1983: 69). Auch Klasson (1991) sieht Kassandras Wahnsinn als Schutz. Sie beschreibt:

„In *Voraussetzungen einer Erzählung* stellt Wolf Kassandras Wahnsinn, mit den mythologischen Quellen übereinstimmend, als eine Schutzreaktion der Gesellschaft gegenüber ihren Unheilswarnungen

dar, einer Gesellschaft, die unfähig ist, zu einer ähnlichen inneren Erkenntnis zu gelangen“ (Klasson, 1991: 77).

Ich stimme Klasson zu. Denn entsprechend heißt es bei Christa Wolf „*sich den wirklichen Zustand der Welt vor Augen zu halten, ist psychisch unerträglich*“ (Wolf, 1983: 97). Bei Cassandra muss es zum Absturz in den Wahnsinn (Kassandra, 1983: 70) kommen, da die Situation für sie unerträglich ist. Sie sieht die einzige „*die nackte bedeutungslose Gestalt der Ereignisse*“ (Kassandra, 1983: 50) über den Krieg und „*erfährt*“ (Kassandra, 1983: 70), ohne auszuweichen. Deswegen gerät sie in ein unauflösbares Dilemma: entweder muss Cassandra ihre „Emanzipation“ und ihre authentische Realitätswahrnehmung preisgeben, was Cassandra in eine „*verzweifelte Selbstfremdheit*“ (Kassandra, 1983: 44) treiben würde und nur zum Teil in ihrer Macht steht, oder sie muss, was sie immer noch nicht machen kann, den „*innigen Zusammenhang mit dem Palast und meinen Leuten*“ (Kassandra, 1983: 58) opfern. Cassandra erleidet so großen seelischen Schmerz, verursacht durch die Zerrissenheit zwischen ihrer Sucht nach Emanzipation und dem Wunsch nach Übereinstimmung mit ihrer Umgebung. In vielen antiken Texten erscheint Cassandra als wahnsinnige, unheimliche Seherin. Christa Wolf macht aber den Wahnsinn verstehbar, der in ihrer Erzählung äußerlich Ähnlichkeit mit epileptischen Anfällen hat.

So bricht sie zunächst zusammen, als sie sich mit den Brüchen in der schönen Fassade konfrontiert, mit den Lügen derer, die sie liebt und verehrt. Deswegen flieht sie in den Wahnsinn und benutzt ihn als einen Flucht- und Schutzort. Christa Wolf lässt Cassandra dies folgendermaßen sagen: „*Nur der Wahnsinn schützte mich vor dem unerträglichen Schmerz, den die beiden mir sonst zugefügt hätten. So hielt ich am Wahnsinn fest, er an mir*“ (Kassandra, 1983: 71).

2.2.2.2 Wahnsinn als Möglichkeit zur Selbstartikulation

Neben dieser Flucht- und Schutzfunktion des Wahnsinns bietet der Wahnsinn auch die Möglichkeit allmählicher Distanzierung von den Rollenansprüchen, denen Cassandra als öffentliche Person ausgesetzt ist; zum Beispiel dem Gebot, keine Gefühle zu zeigen und immer beherrscht zu sein. Meines Erachtens kann der körperliche Zusammenbruch auch als Zeichen für eine seelische Entlastung verstanden werden, was erst die Befreiung

verschütteter Gefühle und einen „ganzheitlichen“ Lernprozess ermöglicht. Ich möchte in diesem Zusammenhang auf Risses Aussage verweisen:

„In dieser Situation ist der Wahnsinn auch die einzige Möglichkeit, die authentische Realitätswahrnehmung zu artikulieren und ihre Identität, ihren Wunsch nach Selbstbefreiung zu bewahren. In ihrem Körper zeigt sich ihr wahres Bedürfnis, das nicht unter dem männlichen Druck steht“ (Risse, 1991: 72).

In Cixous' Essay, *„Eine Frau ist nicht wie ein Mann, weil sie mit dem Körper spricht“* betont sie den Körper als Ort der Wahrheit der Frau. Wie die Hysteriker, meint Cixous, kann die Wahnsinnige die Wahrheit durch ihren befreiten Zustand mit dem Körper und besonders dem Sprechen frei äußern (vgl. Cixous, 1976: 27). Cassandra schafft ihren „Wahnsinn“ (Kassandra, 1983: 71) als ein „Ende der Verstellungsqual“ (ebd.), ein Ventil für ihren Artikulationsdrang für sie; sie wählt eine Äußerungsform, die nicht von den Palastregeln bestraft werden kann, da sie unter diesem Schutz steht. Bejaht, dass der Wahnsinnszustand als eine Möglichkeit, das befreite Selbst von der Herrschaft gesehen werden könnte, wird es durch Quernheim (1990):

„Kassandras unterdrücktes Selbst artikuliert sich in den aus dem Mythos bekannten Wahnsinnsanfällen, die ursprünglich an die Prophezeiungen gebunden sind. Christa Wolf behält einerseits die Hellsichtigkeit im Wahnsinn bei. Cassandra spricht als Wahnsinnige wahr. Zugleich psychologisiert Christa Wolf den Wahnsinn als Manifestation des unterdrückten, aber authentischen Selbst, das sich aus den ideologischen Verzerrungen der Herrschenden befreit“ (Quernheim, 1990: 77).

Man kann Wahnsinn als Fluchtmöglichkeit und Schutz weiter an mehreren Textstellen sichtbar beweisen. Oft wenn Cassandra in Zwiespältigkeit gerät, weil sie nicht weiß, wie sie trotz des Verbots die Wahrheit aussprechen kann, äußert sie ihr Gebot im Zustand einer Wahnsinnigen. Damit wird sie nicht bestraft, kann aber ihre Meinung aussprechen, obwohl es nicht die volle Nachricht ist. Cassandra erlebt drei Anfälle, und am Ende eines jeden setzt sich in ihr ein Stück Wahrheit durch. (Kassandra, 1983: 45, 68, 79). Alle diesen Anfälle Kassandras ereignen sich und verursachen die Zwiespältigkeit zwischen ihr und der Palastwelt. Zusammenfassend findet man diese drei Anfälle an drei Stellen: sie erfährt, dass Kalcha ein Überläufer ist (Kassandra, 1983: 46ff.), Paris' Unverschämlichkeit gegenüber Menelaos eskaliert (Kassandra, 1983: 71f.), und sie muss

akzeptieren, dass „Helena“ ein Phantom ist (Kassandra, 1983: 82f.), was der Grund ihrer Festnahme von ihrem Vater gewesen ist. Damit die Grenze dieses Kapitels nicht so weit überschritten wird, wird nur die Herzstückszene, die die Funktion vom Wahnsinn bei Kassandra sichtbar dargestellt, gezeigt, nämlich die Helena als Phantom-Szene.

Neumann (1985) macht eine Bemerkung auf Kassandras Situation der Vortäuschung einer Anwesenheit Helenas: *„Diese selbstentfremdende Identität konfligiert mit Kassandras Wahrnehmungs und Erkenntnisfähigkeit, wird aber lange Zeit durch eine Art Selbstzensur aufrecht erhalten“* (Neumann, 1985: 233).

Wie Kassandra selbst bei diesem Anfall von der für die Übereinstimmungswünsche stehenden Selbstzensur bestimmt wird, zeigt sich, als sie die Wahrheit über Helena erfährt. In dem auf die unheilvolle Nachricht folgenden Anfall schreit sie: *„Wir sind verloren. Weh wir sind verloren“* (Kassandra, 1983: 81), statt den Trojanern zu sagen, dass Helena nur ein Phantom ist. Auch diese scheinbar unkontrollierte Äußerung, die zu ihrer sofortigen Entfernung aus der männlichen Ordnung gehört, enthält aber nicht die ganze Wahrheit, die sie den Trojaner verkunden möchte, wie ihr zu ihrer Scham bewusst wird:

„Denn warum schrie ich, wenn ich schrie: Wir sind verloren!, warum nicht: Troer, es gibt keine Helena! Ich weiß es, wußte es auch damals schon: Der Eumelos in mir verbot es mich. Ihn, der mich Palast erwartete, ihn schrei ich an: Es gibt keine Helena!, aber er wußt es ja. Dem Volk hätt ich es sagen müssen. Das hieß: Ich, Seherin, gehörte zum Palast. Und Eumelos war sich ganz klar darüber [...] Seinetwegen, den ich haßte, und des Vaters wegen, den ich liebte, hatte ich vermieden, das Staatsgeheimnis laut hinauszuschreien. Das Gran von Berechnung in meiner Selbstentäußerung“ (Kassandra, 1983: 81f.).

Kassandras Wahnsinn zeigt einen Versuch, eine an und für sich unerträgliche Situation erträglich zu gestalten. Er bringt einen Kompromiss, eine Scheinlösung und ermöglicht die notwendige Ablösung. So bleibt der Wahnsinn die *„dunkle Höhle unterhalb dem identischen Selbst“* wie Heinrich bemerkt (Heinrich, 1988: 52), denn wie eine Höhle bietet er Schutz, Geborgenheit, Unkenntlichkeit. Unvermeidlich im Wahnsinn resultiert auch gleichzeitig eine enorme Angst, die sich in den Wahnsinnsanfällen ungehindert

artikuliert.² Erst im Reden über ihre Angst entfaltet Cassandra das, was sie im Wahnsinn noch versteckt, zu ihrer vollen Identität.

2.2.2.2.3 Schmerz und Angst – Schlüsselbegriffe für Kassandras Entwicklung

Betrachten wir Kassandras Situation, sehen wir schon von der obigen Analyse ganz klar, dass der Wahnsinn ihr die Distanzierung von männlicher Herrschaft ermöglicht, und sie kann ihr authentisches Selbst artikulieren. Gleichzeitig spielen Angst und Schmerz sowohl beim Wahnsinnszustand als auch bei anderen wichtigen Situationen im Leben Kassandras eine unübersehbare Rolle und wie Cassandra mit Angst und Schmerz als Schlüssel für ihre weitere Entwicklung umgehen könnte, worauf in dieser Arbeit einzugehen ist. Der Versuch dieser Schmerz- und Angstinterpretation wird chronologisch unternommen, indem Kassandras Schmerz im Gefängnis kurz analysiert wird und dann die Szene über die Reflexion der Angst am Mykene Tor vor ihrem Tod, die eigentlich nicht chronologisch ist aber am Anfang der Erzählung dargestellt wird, folgt und analysiert wird.

Schon von Kindheit an leidet Cassandra unter dem Schmerz der Ungleichheit zwischen Mann und Frau. Cassandra fühlt sich immer schmerzhaft, wenn sie, gut gemeint, ihre „unterschiedliche“ Meinung äußert, hört sie niemand: „*So blickt man in Troja nicht auf Frauen, sagte ich mit großen Schmerzen*“ (Kassandra, 1983: 93). Nicht nur wird sie nicht als eine gleichwertige Person behandelt, sondern auch leidet sie stets unter Missachtung und Ächtung, obwohl sie nur „anders“ denkt und spricht. Besonders schimpft die von ihr geliebteste Person, ihr Vater, sie ständig: „*ich bin es gewesen, von allen seinen Kindern nur ich, wie der Vater immer meine, unsere Stadt und ihn verraten hat*“ (Kassandra, 1983: 17).

Als man sie in das Heldengrab pfercht, muss sie dort unter schweren Bedingungen ausharren, was fast ihren Tod bedeutet, erfüllt sie das Grauen; Angst vor der Bosheit der sie betreuenden Weiber und ihrer Situation überhaupt, sucht sie heim. Sie erleidet den Schmerz äußerster Verlassenheit und Isolierung. Dieser Schmerz greift sie an und zwingt sie zu denken und überlegen, was mit ihr passiert. Auch wenn sie ihr Ziel, sich zu

² „Die Wahnsinnige hat Angst, sie ist wahnsinnig von Angst.“ (Kassandra, 1983: 42)

emanzipieren, wahr machen möchte, muss sie immer unter dem Schmerz von dem Gebrüll, Nichtverstehen und am schlimmsten der Verhaftung von dem Vater, den sie sehr liebt, leiden. Christa Wolf gestaltet absichtlich den besonderen Umgang mit Schmerz bei ihrer Kassandrafigur (vgl. Risse, 1986: 98), indem sie Cassandra den Schmerz erleben lässt, aber sie sich nicht komplett vor Schmerz in eine unrettbare Wahnsinnige verwandelt, wie es beim Homer und Euripides erscheint (vgl. Rose, 1989: 54). Sie geht mutig und mit scharfem Bewusstsein mit ihrem Schmerz als den guten Weg zu ihrer Selbstbefreiung um. Christa Wolf selbst erwähnt einmal in ihrem Buch, *Voraussetzung einer Erzählung*, in einer Art rhetorischer Frage: „*War Kassandras Schmerz nicht Schmerz der Subjektwerdung?*“ (Wolf, 1983: 89).

Im Zusammenhang mit Kassandras spät erlerntem Ertragen von schmerzhaften inneren Konflikten und ihrer Emanzipation bietet sich ein augenfälliges Beispiel für „*Schmerz der Subjektwerdung*“ (Wolf, 1983: 89), mit der Wolf ihre Figur ausgestattet hat. Wenn man den „Subjekt-status“ erlangen möchte, erlebt man oft den Schmerz, weil der Schmerz einer der wichtigen Faktoren für die Subjektwerdung ist. Der Schmerz in der Erzählung stimuliert Cassandra, sich selbst zu examinieren. Dass der Schmerz die Möglichkeit zur Konstituierung Kassandras Subjekt bietet, erklärt Harbers (1987):

„Dieser Schmerz bildet das innere Band, das die Erinnerung Kassandras und die Erzählung Christa Wolfs strukturiert und zusammenhält; es ist ein allumfassender Schmerz, der sich im Körper Ausdruck verschafft, lange bevor das Bewußtsein über die wahren Ursachen Aufschluß geben kann. Es ist gleichzeitig der Schmerz aus dem heraus Cassandra sich mühsam und in kleinen Schritten als Subjekt konstituiert“ (Harbers, 1987: 266).

Ganz gegenteilig sieht dies Baumgart, dessen Rezensionstitel „*Ein Marmorengel ohne Schmerz*“ lautet. Allein schon die Überschrift genügt und im Text führt er aus, inwiefern für ihn Cassandra ein von Schmerz unberührter Marmorengel ist:

„Ob also – so ließe sich Zwischenfragen – Cassandra, als Prinzessin und Priesterin verschont von Alltagsglück und Alltagsmisere, als Seherin einsam, exklusiv und unverstanden in ihren Untergangsvisionen, ob dieses abgehobene elitäre Geschöpf, dieser Marmorengel [...] nahe gerückt werden kann?“ (Baumgart, 1987: 204)

Wer diese Aussage macht, verkennt die Tatsache, dass Kassandras Wahrnehmung und Reaktionen, geistige und körperliche, hier Kapitel für Kapitel nachgewiesen und das Bewusstwerden einer Frau deutlich gezeigt werden. In dieser Rezension ist nichts von Einfühlung im Werk zu spüren, vielmehr scheint mir der Abstand des Kritikers durch seine männlich spezifische Perspektive bedingt zu sein, während Stefanie Risses Arbeit *Wahrnehmen und Erkennen in Christa Wolfs Erzählung Cassandra* (1986) allein schon mit dem Titel die Marmorgleichheit von Cassandra widerlegt. In ihrer Studie lautet eine Abschnittsüberschrift: „*Der ganze Körper als Ort der Wahrnehmung*“, mit Kapiteln wie „*Die Liebe*“ und „*Die Sprache der Körper*“, die Kassandras Gefühl und Wahrnehmung betonen. Ich gebe Risse recht, denn Cassandra ist nichts weniger als ein „Marmorengel“, der nur hoch und schön ist, von allen Unglücks verschont wird, und die keine Gefühl zeigt.

Zusammen mit der Analyse von Kassandras Schmerz soll im nächsten Kapitel die Analyse ihrer Angst folgen, um ihren Zusammenhang zu zeigen. Sucht man nach einem Wendepunkt in Kassandras Entwicklung vom „*gefesselten*“ Mädchen (Kassandra, 1983: 28) zu einer innerlich befreiten, selbstständigen Frau, so fällt auf, dass Cassandra selbst ihre Geschichte als „*die Geschichte meiner Angst*“ (Kassandra, 1983: 42) deutet, einer Angst, deren Befreiung einhergeht mit ihrer eigenen Selbstfindung und Selbstbefreiung.

2.2.2.2.4 Funktion und Umgang mit der Angst bei Cassandra

Normalerweise verhindert Angst die Selbstentfaltung wie in anderen Erzählungen, aber hier schreibt Wolf über die Angst ganz anders (vgl. Wolf, 1983: 144). Nach meiner Ansicht funktioniert die Angst bei Cassandra, die mit Mut und Bewusstsein ausgestattet ist, als Anstoß zum Erkennen, Loslassen und Selbstbefreien. Dazu meint Greiner (1985): „*Vielleicht ist hier die sensibelste Grundlage von Christa Wolfs Absicht berührt, das Paradox, dass [...] Angst ebenso bedarf, wie sie es abwehren will*“ (Greiner, 1985: 125). Auch sieht Klasson (1991), dass die Angst Cassandra den Weg vom Loslassen und Befreien ermöglicht: „*Erst als Cassandra ihre Angst anzunehmen lernt, befreit sie sich von alten Mustern und löst seelische und sogar körperliche Verhärtungen*“ (Klasson, 1991: 125).

Durch die ganze Erzählung hindurch wird deutlich, dass Cassandra Angst hat. Ich werde die folgenden Szene als Beispiel aufführen. Cassandra hat immer dann tödliche Angst, wenn sie den Untergang Trojas vor Augen sieht und diesen Untergang nicht verhindern kann: „[...] *Wir sind verloren [...] Ein Krieg, um ein Phantom geführt, kann nur verlorengelangen [...] Werd ich, um mich nicht vor Angst zu winden, um nicht zu brüllen wie ein Tier*“ (Kassandra, 1983: 80).

Kassandra ist ebenfalls ängstlich, als sie eines Nachts von Panthoos fast vergewaltigt wird. Sie ruft ihre Amme ganz laut: „*Wütend wollte er mich gewaltsam nehmen. Geschüttelt rief ich nach Parthena der Amme, die gar nicht in der Nähe war*“ (Kassandra, 1983: 77). Oft wenn sie ihre Meinung äußert, brüllen zudem Männer, vor allem brüllt der Vater Cassandra an. Einmal brüllt ihr Vater sie so laut an, dass sie „ihre Angst“ riecht: „*König Priamos der Vater erhob sich langsam, furchterregend und brüllt dann, wie ihn nie einer brüllen hörte [...] Ein Zittern konnte ich nicht unterdrücken. Die Hände wieder, der Geruch nach Angst*“ (Kassandra, 1983: 87).

Aber im Unterschied zu andern Trojanern setzt sich Cassandra mit ihrer Angst auseinander. Das heißt, sie versucht, dass die Angst sie nicht komplett kontrolliert, sondern sie benutzt die Angst als Anstoß zu ihrer Emanzipation, indem sie mit der Angst umgeht: „*und ich wollte es mir nicht erlauben [...] dass ich, gespalten in mir selbst, mir selber zuseh, von Angst geschüttelt werde*“ (Kassandra, 1986: 35). Obwohl Cassandra zum Beispiel große Angst vor ihrem Vater oder der Isolierung von ihrem geliebten Königshaus hat, lässt sie sich nicht wegen der Angst von ihrem Ziel, nämlich ihrer Emanzipation, ablenken – sie macht nach wie vor, was sie will. Die Angst kann sie nicht ablenken, sondern verstärkt ihren Drang zur Selbstbefreiung. (Kanz, 1999: 187): „*Wenn die Angst kommt, wie eben jetzt, fällt mir Fernliegendes ein [...], was treibt mich, mein Ziel zu erreichen*“ (Kassandra, 1983: 16).

Bis in ihre letzte Stunde hilft die Angst Cassandra beim Erkennen der Wahrheit, was sich an der Szene am Mykene Tor zeigt. Vor ihrem Tod gesteht sie sich ein, dass sie sich oft von den anderen, vor allem ihrem Vater abhängig machte. Ihr gelingt es, den unterdrückten Teil ihres bisherigen Lebens freizulegen, zur Sprache zu bringen und sie in ein endgültiges Bild ihrer Selbst zu integrieren. Zunächst heißt es: „*kurz eh ich selbst*

geschlachtet werde und die Angst die Angst die Angst mich zwingt zu denken“ (Kassandra, 1983: 84). Und weiter führt Kassandra:

„um wieviel mehr noch hänge ich erst an seiner Gestalt (dem Vater). An dem schönen Bild. [...] Wenn ich dieses schöne Bild verlassen muss [...]

Todesangst. Wie wird es sein. Wird die Schwäche übermächtig. Wird der Körper die Herrschaft über mein Denken übernehmen. Wird, in einem gewaltigen Schub, die Angst einfach wieder alle Positionen besetzen. [...] Wird sie es fertigbringen, auch den Vorsatz einfach wegzuschwemmen, für den ich auf dem Weg hierher die Formel suchte und fand: Ich will die Bewußtheit und die Befreiung nicht verlieren, bis zuletzt“ (Kassandra, 1983: 26).

Meines Erachtens nach kann Kassandra sich trotz der großen Angst kontrollieren und die Angst kommen lassen, deswegen kann sie die Umgebung besser durchschauen und in positive Kraft wandeln. Klasson (1991) sieht dies ebenso:

„Indem sie versucht, ihre Angst nicht zu unterdrücken, sondern bewusst zuzulassen, lernt sie sie als eines der wichtigsten Gefühle zu begreifen und gewinnt dadurch weiter Klarheit über sich selbst“

(Klasson, 1991: 99).

Kassandra war am Anfang ihrer Emanzipationsgeschichte eine Beteiligte, als sie andere Situationen mit unterdrücktem Angstgefühl betrachtete. Als sie zum Beispiel wahrnimmt, wie Achill ihre Schwester Polyxena *„mit seinen entsetzlichen Blicken“* (Kassandra, 1983: 113) verschlingt, bricht ihre unterdrückte Angst über das Geschick ihrer Schwester aus. Kassandra sieht deren Erniedrigung nicht nur voraus, sondern Kassandra leidet vorausahnend sehr an Polyxenas Schmerz und verliert beinahe das Bewusstsein. Ähnlich vorausahnend leidet sie am Tod ihres Bruders Hektor. Sehen heißt für Kassandra am damaligen Punkt ihrer Entwicklung nicht nur genau beobachten, es heißt auch unvermeidlich mitfühlen, sich in die Lage von anderen versetzen und an der Unausweichlichkeit seines Schicksals leiden. Dies verhindert ihr Selbsterkenntnis und selbstbestimmtes Leben überhaupt. Im Gegensatz dazu akzeptiert Kassandra nun ihre Angst immer stärker, lernt aus ihr und geht vernünftig mit ihr um. Außerdem beobachtet sie vernünftigerweise Menschen und Situationen aus kritischer Distanz und kann sie deshalb durchschauen.

Um sich frei zu setzen, sollen die Körpererregungen und Gefühle, nicht unterdrückt, sondern erkannt und akzeptiert werden, damit man davon nicht beherrscht wird, auch die Angst; ein Ausblenden von Gefühlen bedeutet nach Mauser: „*Selbstentfremdung durch Abspalten von Persönlichkeitsanteilen*“ (Mauser, 1985: 291). Cassandra gelingt es, ihre Gefühle besser kennenzulernen und legt damit die Voraussetzungen für ihre Emanzipation: „*Ja, tatsächlich, auch Angst kann befreit werden, und dabei zeigt sich, sie gehört mit allem und allen Unterdrückten zusammen*“ (Kassandra, 1983: 42). Wer einen solchen Satz sagt, muss schon diese Erfahrung der Angstbefreiung erlebt haben. Mit dieser Aussage verdeutlicht sie nach meiner Ansicht, dass es nicht sie ist, die von der Angst befreit wird, sondern umgekehrt muss die Angst von ihrem Unterdrücker, befreit werden, damit sie als Bewusstseinsinhalt zugelassen und wahrgenommen werden kann und allmählich zur richtigen Selbsterkenntnis bis zur Emanzipation führt. Cassandra kennt die aus Angst und Schmerz erwachsenen Kräfte, die zu einem selbstbestimmten Leben führen können, denn sie sagt: „*auch ich bin bereit, der andere Mensch zu werden, der sich unter Verzweiflung, Schmerz und Trauer schon so lange in mir regte*“ (Kassandra, 1983: 44). Cassandra erkennt später den Zusammenhang zwischen Abhängigkeit und Angst:

„Die Tochter des Königs hat keine Angst, denn Angst ist Schwäche und gegen Schwäche hilft ein eisernes Training. Die Wahnsinnige hat Angst, sie ist wahnsinnig vor Angst. Die Gefangene soll Angst haben. Die Freie lernt es, ihre unwichtigen Ängste abzutun und die eine größte wichtige Angst nicht zu fürchten“ (Kassandra, 1983: 42).

Nachdem Cassandra im Gefängnis ihre Gefühle erkennt und akzeptiert, ist sie bereit, sich von der männlichen Herrschaft zu entfernen. Wahnsinn, Schmerz und Angst können sie nicht zerstören, weil sie lernt, mit ihnen bewusst umzugehen und sie zur positiven Kraft zu wandeln. Außerdem bekommt Cassandra wichtige Anregungen zur Selbsterkenntnis von Anchises, dem Vater von Aineais, in Frauengemeinschaft in der Skamander Höhle, die Christa Wolf in *Voraussetzung einer Erzählung* als „*utopische Gesellschaft*“ beschreibt.

2.2.2.2.5 Anchises als Unterstützer von Kassandras Emanzipation

Kassandra nimmt auf ihrem Emanzipationsweg die Hilfe der Höhlenbewohner, vor allem Anchises in Anspruch. Nachdem Kassandra aus dem Gefängnis befreit wird, erkennt sie, dass sie ihr authentisches Selbst nicht entfalten kann, wenn sie immer in einer solchen „starren Zitadelle“ (Wolf, 1983: 43) lebt. Auf ihrer Suche nach Identität und Emanzipation verlässt sie schließlich ihr Vaterhaus und findet Hilfe und neue Impulse in einer von Schwesterlichkeit, Liebe und Lebensfreude geprägten Frauengemeinschaft. Das sichert ihre Identität oder ihr „Wir“ (Kassandra, 1983: 130) an diesem Ort den Boden, um die Palastwirklichkeit dauerhaft zu verlassen. Das Leben der Menschen dort ist entworfen als ein Anders-Ort³, in einem „Zeitenloch“ (ebd.) mit dem Ziel einer gewaltlosen Verweigerung der Teilnahme am Krieg und dem Versuch zu lernen, „wie man mit beiden Beinen auf der Erde träumt“ (Kassandra, 1983: 141) und auch „dass der Geist dem Körper über ist“ (Kassandra, 1983: 140).

Die Mitglieder der Gemeinschaft, hauptsächlich Frauen, aber auch einige wenige Männer, leben außerhalb der trojanischen und der griechischen Welt an einem Ort, der durch die Symbole der Höhle und der pflanzenhaft wachsenden Natur relativ eindeutig als weiblich gekennzeichnet ist. Die Leute hier sind sozial und ethnisch heterogen, bilden aber dennoch eine Gemeinschaft, in der alle sich frei äußern können. Trotz mangelnder Hierarchie und Herrschaft unterstellen sich die Mitglieder aber dennoch aufgrund ihrer Persönlichkeit geachteten Autoritäten und Lehrern wie Anchises, dem Vater des Aineas, und Arisbe, der Amme Kassandras, die zu Kassandras Weg zur Selbsterkenntnis beitragen.

Kassandra wird in der Frauengemeinschaft oft von Anchises belehrt, eine alternative Vaterfigur (vgl. Kassandra, 1983: 123). Das ist insofern bemerkenswert als Kassandra nicht nur, wie die Theoretikerinnen der *écriture féminine* oder Ingeborg Bachmann, den Vater bzw. die Vaterfunktion als grausame Macht ansieht, die die Frau unterdrückt. Die Figur des Anchises widerspricht vielmehr der radikalen „Dekomposition der väterlichen Macht“ (Gabi, 1996: 103). Für Kassandra ist Anchises „ein freier Mensch“, der „die

³ Ich verwende hier die Begrifflichkeit von Böch, die mir geeignet scheint, das Lebensmodell in der Höhle zu beschreiben, da sie „im Unterschied zu Utopien und ihrer reinen Unwirklichkeit [...] zugleich der wirklichen und der unwirklichen Sphäre angehören.“ (Böch, 1989: 72)

Leute durchschaute, vor allem sich selbst“ (Kassandra, 1983: 104). Sie verehrt ihn und nimmt ihn sich zum Vorbild. Sie übernimmt seine Analyse des Patriarchats. Er sieht die Helden des Krieges als im Grunde von der Frau abhängige und daher schwache Persönlichkeiten. Entscheidender als seine theoretische Analyse wirkt jedoch Anchises Haltung, denn seine intellektuelle Überlegenheit macht ihn nicht herrschsüchtig, sondern empfindsam.⁴ Vorurteilslosigkeit, „*Heiterkeit*“ und „*Zartgefühl*“ (Kassandra, 1983: 108) kennzeichnen den alten Anchises als alternative Vaterfigur, die Kassandra hilft zu ihrer Selbsterkenntnis zu kommen. In der Logik des Textes steht es für Persönlichkeitsstärke, dass er Hekabe verehrt, als Person, nicht als „*des Königs Frau*“ (Kassandra, 1983: 105) und Kassandra „*wie einer sehr geliebten und geachteten Tochter*“ (ebd.) begegnet, anstatt sie wie der Hof auszugrenzen. Zu dieser Figur meint Schmidt (1985):

„so ist die Gestalt des Anchises als Pendant dazu angelegt, sozusagen als „großen Vater“, als „Vorbild Kassandras“. Hinzufügen ließe sich, dass er darüber hinaus als Gegenspieler des Prinzips Eumelos in Christa Wolfs Parabel das Prinzip des Guten vertritt“ (Schmidt, 1985: 109).

Mauser (1984) sieht ihn als wichtigen Helfer für Kassandras Entwicklung, schließlich „*leitete er [Anchises] immer die analysierenden Gespräche, die ebenfalls eine wichtige therapeutische Rolle im Dasein Kassandras spielten*“ (Mauser, 1984: 294).

Diese Beobachtung scheint mir zutreffend. Denn unter dem Feigenbaum, unter dem diese Gespräche häufig stattfinden und den Ricarda Schmidt (1985) als Paradiessymbol (vgl. Schmidt, 1985: 107) sieht, entstehen immer Gedankenanstöße zwischen Anchises und Kassandra, der Kassandra die Situation jeweils klar verstehen lässt und dazu führt, dass sie ihren eigenen Willen erkennt. Anchises zeigt Kassandra außerdem, wie man auch in verzweifelten Situationen die Hoffnung bewahren kann, statt sich der Angst hinzugeben und den eigenen Wunsch aufzugeben: „*Warum Unerträgliches fürchten, lange ehe es da ist. Warum nicht einfach leben, und wenn möglich heiter*“ (Kassandra, 1983: 107).

⁴ „Auch über die die ihm Übel wollen, denkt er unbefangen nach. Zum Beispiel Eumelos. Nie wäre mir in den Sinn gekommen, vorurteilsfrei und heiter über Eumelos zu reden. Ihn nicht zu fürchten und zu hassen, sondern zu verstehen und Mitleid für ihn zu empfinden.“ (Kassandra, 1983: 107).

Wie wichtig Anchises für Cassandra ist, zeigt sich deutlich auch an weiteren Textstellen. Zum Beispiel sagt Cassandra, wenn sie angstvoll im Gefängnis sitzt: „*Wär Anchises hier. Wäre er bei mir, alles wäre zu ertragen*“ (Kassandra, 1983: 104). Weiter verändert er Kassandras Weise mit den Männern im Rat bzw. „männlichen Gedanken“ umzugehen: „*Er durchschaute die Leute, vor allem sich selbst und hat Spaß daran. [...] Auch über die [Menschen] ihm übel wollen, denkt er unbefangen nach. Zum Beispiel Eumelos*“ (ebd.). So versucht Cassandra über Eumelos, den selbstzentrierten und kriegssüchtigen Soldaten nicht zu fürchten und zu hassen, sondern zu verstehen und Mitleid für ihn zu empfinden“ (ebd.).

Ein anderer wichtiger Gedankenanstoß, den Anchises gibt, ist das, was der Emanzipation entgegensteht, zum Beispiel das „Böse“, eventuell nicht „unheilbar“ sein und auch zu überwinden sein könnte, was Cassandra in ihrer Emanzipation bestärkt: „*Wie wir auf ihn [Eumelos – die männliche Herrschaft] losgegangen sind? Das Böse [...] als Krankheit? Heilbar also?*“ (Kassandra, 1983: 104). Anchises gibt Cassandra Hoffnung, die dank seiner Hilfe besser versteht, wer sie ist und was sie mit ihrer „*Gier nach Erkenntnis*“ machen soll. Sie erkennt aufgrund der Gespräche mit Anchises ihr Selbst besser und entwickelt ihre eigene Sicht: „*Ja, ja ich sah es. War dem Anchises dankbar, dachte zu Ende, was er mir zu denken überließ*“ (Kassandra, 1983: 73). Schließlich gelangt Cassandra an den Ausgangspunkt ihrer eigenen Emanzipation: „*Was ich, um den Preis des Todes, ablehnen mußte: die Unterwerfung unter eine Rolle, die mir widerzulief*“ (Kassandra, 1983: 109).

Bei den Themen Wahnsinn, Schmerz und Angst zeigt sich wie wichtig diese Gefühle und auch der bewusste Umgang mit ihnen für die Emanzipation im Roman *Kassandra* sind. Im Wahnsinn wendet sich die eigene Stimme – wenn auch noch halbherzig – gegen die Unterdrückung und beginnt ihr Recht auf Äußerung geltend zu machen. Cassandra versucht zunächst aufgrund ihrer Zwiespältigkeit, in den Wahnsinn zu fliehen, aber anders als andere Frauen in Troja, die sich komplett in Besinnungslosigkeit verlieren, geht Cassandra reflektierter mit diesem problematischen Zustand um und benutzt ihn als Schutz und wichtigen Gedankenanstoß zur Selbsterkenntnis. Erst im Sprechen über ihren Schmerz und ihre Angst kommt Cassandra endgültig zu ihrer eigenen Stimme. Damit

verbunden ist die Bereitschaft zur Selbsterkenntnis, wobei ihr eine unterstützende Umgebung hilft: die Frauengemeinschaft und Anchises mit seinen Gesprächen.

2.2.2.3 *Kassandra* – Bewusstseinsbildung als Voraussetzung zur Emanzipation

In diesem Kapitel wird der ausführliche Emanzipationsprozess von *Kassandra* behandelt und gleichzeitig wird der Versuch unternommen, zu zeigen, wie wichtig das Bewusstsein und dabei die Mut als Bedingung für ihre Selbstbefreiung ist.

Zunächst möchte ich die Bemerkung machen, dass in Wolfs Erzählung deutlich nicht *Kassandras* politische Aktivität oder ihr vergeblicher Einsatz für Troja im Mittelpunkt steht, sondern ihre innere Entwicklung. Dabei verwirklicht Wolf ihr Anliegen, an der *Kassandra*-Figur darzustellen, wie Frauen zu Objekten fremder Zwecke gemacht worden sind, ebenso den Kampf einer Frau um die Befreiung von den Fremdbestimmungen. Deswegen dokumentiert der Monolog *Kassandras*, die durch die Sehergabe mehr weiß bzw. sieht als andere, den „*Prozess einer Bewußtwerdung*“ (Hilzinger, 1986: 18), wie Sonja Hilzinger (1986) erwähnt, in Form eines Selbstmonologs. Epple schreibt ebenfalls völlig zutreffend, dass *Kassandras* Wesen von ihrer inneren Entwicklung geprägt wird:

„Wolf legt ihr Augenmerk auf die innere Entwicklung *Kassandras*. [...] Dies hängt eng mit ihrer feministischen Wahrnehmung der Figur zusammen, die diesen Blickwinkel benötigt. [...] Die Möglichkeit einer spezifisch weiblichen Lesart deutet sich in der „*Kassandra Zeitschrift*“ in den siebziger Jahren bereits flüchtig an, erreicht aber erst mit Wolf eine klare Ausprägung. Ihre *Kassandra* soll die weibliche Opferrolle wie den Widerstand dagegen und die Utopie eines weiblichen Subjekts verkörpern“ (Epple, 1993: 342).

Bevor wir *Kassandras* Emanzipation analysieren, soll zunächst der Begriff „innere Subjektwerdung“ oder „innere Emanzipation“ kurz erklärt werden, um Missverständnisse mit äußerer Emanzipation zu vermeiden. Der Begriff „innere Subjektwerdung“ bezieht sich auf das Verhältnis des Ichs, das seine eigene Identität hat, zur Außenwelt, und bezeichnet die innere Freiheit, die Bereitschaft und die Fähigkeit zur Selbstbestimmung, zu einer eigenverantwortlichen, unmanipulierten Denk- und Handlungsweise (vgl. Klasson, 1991: 81). Eine wichtige Voraussetzung für die innere Emanzipation ist das Bewusstsein, das eine bewusste Auseinandersetzung mit dem Unterdrücker und der unterdrückenden Situation ermöglicht, in der man weiß, was das Richtige für sich ist, und

das ohne Unentschiedenheit tut. So erkennt man nicht nur die Situation besser, sondern auch sich selbst, was bis zur Ausbildung eines Subjekts⁵ führt. (ebd.).

Nach der Theorie von Wellie (1991) kann man prüfen, ob eine Frau die innere Emanzipation erreicht, bei der die Frau ihre eigene Identität in der Gesellschaft findet und dabei mit Hilfe von ihrem Bewusstsein ihren ursprünglichen Wunsch wahrnehmen kann. Sie hat auch betont, dass die Bewusstseinsbildung als die wichtigste Bedingung darstellt, um die innere Emanzipation zu erlangen (vgl. Wellie, 1991: 35). Wie wichtig das Bewusstsein für die innere Selbstbefreiung der Frau ist, streicht Rave auch in ihrer Studie *Befreiungsstrategien* heraus. Sie schreibt auch, dass Selbstbefreiung Erfolg dazu hat, wenn das wahre Bedürfnis nicht mehr unterdrückt, sondern mutig mittels Bewusstsein geäußert wird (vgl. Rave, 1991: 52).

Laut diesen Theorien zur inneren Emanzipation sind hier zwei Punkte wichtig, nämlich die bewusste Auseinandersetzung und mit deren Hilfe das Verwirklichen des eigenen Wunsches. Die folgende Analyse konzentriert sich deshalb auf diese zwei Punkte. Die Bewusstseinsrolle und das Verwirklichen des eigenen Wunsches sind aber sehr eng miteinander verwoben, das heißt, man kann den Wunsch nur dann verwirklichen wenn man sich ihm bewusst ist und erkennt, dass man sich nicht von den problematischen Gefühlen kontrollieren lässt, sondern man soll seinen ursprünglichen Wunsch realisieren. Wenn es einem gelingt, zeigt es, dass man sich innerlich emanzipieren kann. Deswegen ist es sinnvoll, dass in der Analyse gefragt werden soll, inwiefern das Bewusstsein bei der Verwirklichung von Kassandras Wünschen eine Rolle spielt und ob Cassandra überhaupt mutig genug ist, ihren Wunsch wahrzu machen sowie ihre Selbstbefreiung zu erreichen. Dadurch erkennt man, wie wichtig das Bewusstsein, das der Frau hilft, ihren wahren Wunsch zu äußern, als Voraussetzung einer erfolgreichen Emanzipation ist. Obwohl es sehr einfach klingt, lässt Wolf ihre Kassandrafigur nicht sofort den richtigen Weg wählen, sondern an männlichem Instrument, „anfänglicher Sehergabe“, lehnen. Kassandras innerer Entwicklungsprozess beginnt mit ihrem Streben nach der Sehergabe. Schon von Anfang an ist Cassandra ihr Ziel schon völlig bewusst, dass sie sich mit der

⁵ Graciele Bail versteht in *Weibliche Identität* unter einem Subjekt ein Individuum, das das Bewußtsein von sich selbst und eine von der Außenwelt abgegrenzte Identität entwickelt hat. (Bail, 1984: 22).

Sehergabe von der fast unvermeidlichen Unterdrückung in der Gesellschaft befreit. Ihr Wunsch ist, dass die von der Stelle im patriarchalischen System ermöglichte „Sehergabe“ ihr ein Recht zum Sprechen gibt. Daher kann sie sich selbst frei äußern: *„Warum wollte ich die Sehergabe unbedingt? Mit meiner Stimme sprechen: das Äußerste. Mehr, anderes hab ich nicht gewollt“* (Kassandra, 1983: 6).

Diese zwei Sätze können nach Wolfs Absicht in Tagebucheintragung als ihren Wunsch abgelesen werden (vgl. Wolf, 1989: 22). Warum Kassandra „ihre Sehergabe“ unbedingt wollte? Die Antwort ist, weil sie ihre Selbstbestimmung haben möchte. Das Erlangen einer eigenen Identität zur Selbstbefreiung ist ihr Ziel, dazu ist das Sprechen mit eigener Stimme nötig. So könnte Kassandra nach einer eigenen Sprache die Sehnsucht nach ihrem Ich bedeuten. Risse (1986) schreibt zu diesem Punkt:

„Im Gegensatz zu der geschilderten Tendenz, Kassandra den Wunsch nach einer den gesellschaftlichen Normen angepassten Existenz zu unterstellen, steht die feministischer Interpretation. Insbesondere bei Christa Wolf begehrt Kassandra nach ihrer eigenen Sprache, um sich von der Rollenzuschreibung in einer patriarchalen Gesellschaft zu befreien“ (Risse, 1986: 57).

In der Szene nach dem Erlangen der „Sehergabe“ und Priesterinnenstelle erkennen wir, dass was Kassandra durch ihre Sehergabe erfährt, war das Gegenteil von dem, was sie zunächst erwartete, was im Kapitel 2.2.2.1.3 schon ausführlich behandelt wurde. Die Eingliederung in die herrschende Ordnung und die Erfüllung der priesterlichen Pflichten gelingen ihr nicht, die Möglichkeit zur Emanzipation zu bringen und es besteht die Gefahr, dass Kassandra ihren ursprünglichen Wunsch, mit eigener Stimme zu sprechen, zu verlieren droht. Die ins männliche System integrierte Sehergabe verblendet Kassandra, indem diese Sehergabe sie sehr viel näher zum männlich zerstörerischen System rückt und Kassandras weibliche innere Augen verblendet, wie sie es in ihrem Erinnerungsmonolog sagt: *„Mit Sehergabe überfordert, war ich blind“* (Kassandra, 1983: 33). Ich möchte hier betonen, dass gerade die Sehergabe der Punkt ist, an dem Wolf zur Neugestaltung ihrer Kassandra angesetzt hat. Die Sehergabe ist deutlich auch der Bereich, der nach Weigel mit Kassandras weiblichem Bewusstsein gleichgesetzt werden kann und wo die Veränderungen in der Sichtweise auf die Figur am klarsten gezeigt werden können (vgl. Weigel, 1985: 70). Das heißt, statt Sehergabe als mystischer Macht, erscheint nach Weigels Ansicht die „wirkliche“ Sehergabe bei Kassandra vielmehr als

das weibliche Bewusstsein, mit dem Cassandra alle männliche Fassade durchschaut und ihre Emanzipation zu erlangen vermag.

Klasson (1991) erklärt zustimmend, dass Kassandras Sehergabe als ihr Bewusstsein umgedeutet werden könnte und die Voraussetzung ist, die ihren Erkenntnisprozess ermöglicht:

„Im Gegensatz zum Mythos ist in der Fähigkeit zu sehen bei Wolf keine Mystik. Die antike Cassandra erhielt ihre aus der Sehergabe entstandenen Warnungen vor falschen Entscheidungen aus ihrer göttlichen Inspiration; für die Wolfsche Cassandra ist jedoch ihr Bewußtsein entscheidend. Cassandra erkennt die falschen politischen Konstellation sowie den männlichen Wahn und kann den weiteren Verlauf der Ereignisse erahnen“ (Klasson, 1991: 149).

Ich stimme den beiden Literaturwissenschaftlerinnen zu und sogar ihr erwähnter Punkt unterstützt den Untersuchungsgegenstand, den ich in diesem Kapitel weiter beweisen werde.

Um zu wissen, ob Cassandra sich frei von männlicher Herrschaft zu verhalten vermag und dabei zur nächsten Stufe der inneren Emanzipation kommt, muss man betrachten, ob Cassandra ihren Wunsch mit Bewusstsein wirklich deutlich ausspricht. Es ist zudem auffällig, dass es hier nicht um die äußere Emanzipation geht, sondern um eine innere Emanzipation, was die Autorin durch die Beziehung ihrer Figur als „*Heldin der inneren Entwicklung*“ (Wolf, 1989: 118) betont. Es ist ja für Cassandra als einzelner Frau in Troja, nicht möglich, die Unterdrückung der Männergesellschaft einfach zu überwinden. Es geht hier vielmehr um eine neue und interessante Alternative für die Frauen, wie sie sich trotz der sehr schwer zu verändernden Gesellschaft innerlich entwickeln kann, um am besten mit der Macht der Männer umzugehen.

Da diese Erzählung unchronologisch und detailliert erzählt wird, möchte ich den inneren Subjektwerdungsprozess der Cassandra an vier Teil-Prozessen, die relativ eng miteinander verbunden sind, aufzeigen, nämlich erstens das Durchschauen männlicher Macht mit Bewusstsein, zweitens die Verteidigung gegen die Liebe zu ihrem Vater und Königshaus, drittens die Selbsterkenntnis mit Hilfe einer weiblichen Umgebung zur ihrer Identität und viertens das Loslassen von Vater und Königshaus durch Nein-sagen und das Verlassen ihres Geliebten als Beweis von Kassandras innerer Emanzipation. Alle

Entwicklungsstufen hängen eng mit der Veränderung ihrer Sehraster zusammen, deswegen wird der Versuch unternommen, mit Kassandras Sehen-Lernen alle Stufen zu erklären.

2.2.2.3.1 Kassandras „Sehen-Lernen“ – veränderte Sehraster als Beweis ihrer Entwicklung

Die seherische Begabung, die ihr und ihrem Zwillingsbruder Helenos in die Wiege gelegt wurde, muss sie in einem jahrelangen Prozess pflegen und sich erarbeiten, um schließlich wirklich „sehen“ zu können. Als Cassandra das ersehnte Amt innehat, merkt sie, dass Priester- und Seheramt unvereinbar sind. Cassandra ordnet sich daher dem männlichen Beruf unter. Die seherische Gabe gibt ihr gleichzeitig ein Gefühl der Überlegenheit, erschwert aber ihre bewusste Wahrnehmung der Situation in Troja, wie sie selbst in ihrem Selbstmonolog sagt: *„Ich sah nichts. Mit der Sehergabe überfordert war ich blind. Sah nur, was da war, so gut wie nichts. Durch den Jahreslauf des Gottes und die Forderungen des Palastes wurde mein Leben bestimmt. Man könne auch sagen: erdrückt. Ich kannte es nicht anders“* (Kassandra, 1983: 30f.).

Die Rücksicht auf das Königshaus und Kassandras Bedürfnis, mit den Herrschenden übereinzustimmen, stehen im Kontrast zu ihrem Wunsch, sich selbst zu befreien, weil das Amt sie der Welt der Mächtigen verpflichtet und ihren Blick trübt. Zum Beispiel möchte der Rat den Krieg führen, nicht aus einem vernünftigen Grund, sondern um das Gesicht des Königsohnes Paris zu wahren. Viele Frauen werden Sklavinnen, viele Männer werden Soldaten, die unnötig im Kampf sterben. Cassandra sieht das als eine schlechte Sache an, denn der Krieg schadet der Mehrheit sehr, während die meisten Männer im Rat, ohne Rücksicht auf die Bevölkerung zu nehmen, nur ihren Vorteil sehen. Diese unterschiedliche Sichtweise zwischen Männern und Frauen möchte ich hier betonen. Nach Wolfs Meinung sehen die Männer in dieser Geschichte die Sache nur auf zwei starre Seiten: gut oder schlecht, profitabel oder nicht (vgl. Wolf, 1983: 99). Kritik an der einseitigen Sicht der Männer im Roman äußert Wolf in ihren *Voraussetzungen einer Erzählung*, in denen die Autorin auf die Gefahren des männlichen Denkens zurückkommt. Sie fragt sich und den Leser, ob das Denken der Frau nicht logischer und ergänzender sein könnte und ob das männliche Denken das Bewusstsein der Frauen nicht

unterdrückend erscheint und nicht durch die Ausklammerung des Weiblichen und durch seine logozentrische Einseitigkeit zu einer frauenfeindlichen Logik führen könnte, die einander ausschließen und keine anderen Denkalternativen zulassen. Deswegen lässt Wolf ihre Cassandra wegen dem ihr von Wolf zugeschriebenen „weiblichen Bewusstsein“ die Dinge nicht nur von zwei Seiten, sondern bewusst die „dritte Seite“ einer Situation betrachten. Sie kann die Dinge „anders“ als die Männer in der Erzählung empfinden, das heißt die Dinge ohne Selbstzentriertheit zu betrachten (vgl. Klasson, 1991: 125). Christa Wolf lässt die Gefahr solcher einseitiger Wahrnehmung der Dinge am Beispiel der männlichen Griechen, die nicht nur die damaligen Gegner der Trojaner sind, sondern nach Wolfs Meinung denjenigen Typ der vorwiegend patriarchalischen Gesellschaft verkörpern (vgl. Rose, 1989: 46), sprechen. Wolf lässt ihre Meinung durch Cassandra, die sie mit weiblicher Sichtweise ausstatten lässt, deutlich sagen:

„Für die Griechen gibt es nur entweder Wahrheit oder Lüge, richtig oder falsch, Sieg oder Niederlage, Freund oder Feind, leben oder Tod. Sie denken anders. Was nicht sichtbar, riechbar, hörbar, tastbar ist, ist nicht vorhanden. Es ist das andere, das sie zwischen ihren scharfen Unterscheidungen zerquetschen, das Dritte, das es nach ihrer Meinung überhaupt nicht gibt“ (Kassandra, 1983: 121).

Das weibliche Bewusstsein, das die weibliche Wahrnehmung verändert und nach Wolfs Auffassung logischer ist als das von Männern, ermöglicht, dass die Frau die Dinge nicht einseitig oder zweiseitig sieht, sondern sie erkennt „das Dritte“, den oft möglichen Kompromiss und die moralisch richtige Tat, von der Wolf glaubt, es sei die auffällige und entscheidende Eigenschaft vom Erkennen zwischen Mann und Frau und die zur Emanzipation sehr beiträgt (vgl. Maisch, 1986: 45). Deswegen präsentiert Wolf diesen Gedanken in *Kassandra* und verleiht ihrer Hauptfigur mit dieser weiblichen Fähigkeit zum Durchschauen ihr weibliches Bewusstsein.

Kassandra durchschaut die Situation in Troja und sie versteht etwas anderes unter dieser „Sehergabe“ als zum Beispiel das männliche Orakel Helenos. (Kassandra, 1983: 35f. und 107). Cassandra bezeichnet das „Sehen“ als eine Fertigkeit, die potenziell jede Frau lernen kann. Die „richtige Sehergabe“ ist für die Frau keine magische Macht, sondern ihr Mut und ihr Bewusstsein, die sie besitzt (vgl. Klasson, 1991: 125). In der Erzählung finden wir Kassandras bewusste Schaukraft und ihr Durchschauen männlicher Macht an

zahlreichen Stellen. Die wichtigen Beispiele sind erstens das Durchschauen der Kriegsvorbereitungen von Eumelos, die alle nur nicht Cassandra erblindet lassen und zweitens das Durchschauen der schmerzhaften Wahrheit über die Persönlichkeit ihres geliebten Vaters. Danach ist ihr erst das Loslassen von der Vaterwelt möglich, was zugleich die Entwicklung ihres authentischen Selbst bedeutet.

Zunächst wagt Cassandra zu sehen, was andere nicht wahrnehmen können oder wollen, nämlich „*die nackte bedeutungslose Gestalt der Ereignisse*“ (Kassandra, 1983: 46), genauer, sie erkennt die heimliche Kriegsvorbereitung des Eumelos⁶, einer Verkörperung des männlichen Kriegers. Eumelos benutzt viele militärisch mächtige Methoden, die der König Priamos bevorzugt aber nicht Cassandra, die häufig Eumelos' Machtgier in Frage stellt. (Kassandra, 1983: 55). Als Cassandra ihn betrachtet, vollzieht sich der Aufstieg des Eumelos sehr schnell, weil er an die Macht strebt und dafür alles macht. Kurz steht er als Wachposten vor Priamos' Tür und wird vom König als „*fähiger Mann*“ (Kassandra, 1983: 59) bezeichnet; wenig später wird ihm die Palastwache unterstellt, auch erhält er einen Sitz im Rat (Kassandra, 1983: 65) und nimmt damit an den im Staat zu fällenden Entscheidungen teil. Im Laufe des Krieges schließlich „*verändert sich die innere Ordnung des Palastes*“ (Kassandra, 1983: 110) wegen Eumelos, das heißt, Eumelos grenzt die Frauen im Rat wie die geschickte Königin Hekabe aus. Wie seine Macht die Frauen unterdrückt, sieht man deutlich. Er beraubt ihnen die Rechte zum Sprechen und verbietet letztlich, dass die Frauen noch im Rat sitzen und ihre Meinung äußern dürfen. Die anderen Männer stimmen einfach zu und die Frauen sowie die Frau des Königs, Hekabe, müssen den Rat, sogar ihren Palast verlassen: „*Was jetzt in unserem Rat zur Sprache kommen muss, ist keine Frauensache mehr*“ (Kassandra, 1983: 105).

Eumelos blendet die Leute im Rat, meistens die Männer zuerst, manipuliert sie mit seiner Macht zum Krieg und der Palast wird letztlich zum „*Palast des Eumelos*“ (Kassandra, 1983: 101). Weil die Männer im Rat gewalttätige Methode und besonders den Krieg bevorzugen, akzeptieren und unterstützen sie Eumelos Kriegsmethoden. Nicht wenig später wird über ganz Troja ein „*Sicherheitsnetz*“ (Kassandra, 1983: 119), oder totalen Kontrolle geworfen und Eumelos „*näherte sich dem Gipfel seiner Machtvollkommenheit*“

⁶ Für die Figur Eumelos hat Christa Wolf nur den Namen aus der Überlieferung genommen. Im Übrigen ist diese Figur ganz ihr geistiges Eigentum. (Wolf, 1983: 44).

(Kassandra, 1983: 120). Während sich die anderen Männer auf die Eskalation des Krieges und viele gewalttätige Kriegsmethoden von Eumelos konzentrieren, werden die anderen, vor allem die Frauen, unterdrückt und instrumentalisiert, und dafür begeistert. Nur Kassandra wagt mit ihrem Bewusstsein, Eumelos zu beobachten. Nach meiner Ansicht ist es auffällig, dass Eumelos' absichtlicher Aufstieg zur Macht, nicht vom Männerrat, sondern von der Seherin Kassandra deutlich wahrgenommen wird. Zum Beispiel hält Kassandra Eumelos' Gespräch mit Paris deutlich für Eumelos Einredung, die dem gewalttätigen Prinzip zum Durchbruch des Krieges hilft. (Kassandra, 1983: 65). Trotz Kassandras Versuch, Eumelos Aktion zu verbieten, hört niemand ihr zu. Die Basis wird damit geschaffen, auf der er seine Aktivitäten entfalten kann. Nur die bewusste Kassandra erkennt seine wirkliche Absicht, dass alles was Eumelos macht, dazu dient den Gipfel der Machtspitze zu erreichen. Sie sagt: „*ein fähiger Mann am rechten Platz. Doch hatte er diesen Platz des Fähigen für sich erfunden. Na und? War es nicht immer so?*“ (Kassandra, 1983: 66).

Viele fallen dieser Unterdrückungsmethode zum Opfer, wie Brieis, die in Troja lebenden Griechen, wie Panthoos, und alle, welche mit ihnen Umgang haben. (ebd.): „*Das ganze blinde Volk stürzt sich in den Graben, ertränkt sich*“ (Kassandra, 1983: 117). Das Volk nimmt die „*nackte bedeutungslose Gestalt der Ereignisse*“ (Kassandra, 1983: 46) nicht wahr, während Kassandra die Zukunft mit „*Sehergabe*“ sieht, „*weil sie den Mut und das Bewusstsein hat, die wirklichen Verhältnisse der Gegenwart zu sehen*“ (Quernheim, 1990: 84). Niemand außer Kassandra durchschaut die Situation, dass nämlich Eumelos' Taten nichts als eine Unterdrückungsmethode in neuer Form ist.

Man könnte fragen, warum Kassandra das nicht verhindert. Die Antwort erkennt man unschwer, weil niemand ihr, der Frau, zuhört. Kassandra warnt ihren Vater hundertmal, dass Eumelos nichts als Krieg verursacht, aber ihre Stimme trifft auf taube Ohren. Obwohl ihre Versuche ihr nicht gelungen sind, versucht sie, sich nicht mit ihm und mit der Männergruppe einzugliedern. Diese mutige und mit Bewusstsein ausgestattete Kassandra lässt sich nicht von Eumelos ablenken wie andere Leute, versucht aber vergeblich, Widerstand zu leisten, wie es im ersten Kapitel von diesem Teil ausführlich behandelt wird. Betonen möchte ich in diesem Kapitel nochmals, dass Kassandra gegen Eumelos nicht untätig bleiben will, aber es zu ihrer Zeit unmöglich für eine Frau ist, solche schlimme Situation in der Gesellschaft zu verändern. Aber was Kassandra gegen

Eumelos einzusetzen versucht, sind eher ihr Bewusstsein und ihre Sehergabe, dass Eumelos sie von ihrem Wunsch nach ihrem Recht zu Sprechen und nach ihrer Emanzipation nicht abbringen kann.

2.2.2.3.2 Liebe zum Vater als Verhinderung von Kassandras Emanzipation

Christa Wolf gestaltet keinen einfachen Weg zur Emanzipation. Sie setzt sich auch mit dem oft problematischen Störfaktor bei der Frauenemanzipation, nämlich der Liebe auseinander. Wir können deutlich im Roman sehen, dass obwohl Cassandra mit ihrem Bewusstsein die Dinge durchschaut, entscheidet sie sich manchmal gehorsam für das, was der Palast will. Denn es geht um die Verhinderung der Emanzipation wegen der Abhängigkeit von der Liebe zum Vater (vgl. Harbers, 1987: 249), weswegen sie trotz ihrem bewussten Versuch, sich zu emanzipieren, erblindet. Ihr Genuss, die „Lieblingstochter“ des Vaters zu sein, ist immer noch stärker als ihr eigenes „Wissen“ (Kassandra, 1983: 85).

Ihre Mutter, die weibliche Seite, hat Cassandra mehrmals davor gewarnt, dass sie sich nicht zu eng mit dem Vater und seinem Prinzip verbinden soll. Entgegen der Warnung ihrer Mutter fühlt Cassandra sich sehr geärgert, weil ihre Absicht, sich in das männliche System zu integrieren, um mehr Macht zu gewinnen, von ihrer Mutter Hekabe durchschaut wird. Cassandra akzeptiert das nicht, reagiert mit Abwehr, mit „*Undank und Auflenkung*“ (Kassandra, 1983: 76) sowie Hass, um nicht sich selbst und ihre eigene Fehler, wahrnehmen und ändern zu müssen, wie sie selber gesteht: „*Es ist zu schwer, sich selbst zu hassen*“ (Kassandra, 1983: 85).

Wie das Kapitel 2.2.2.1 in dieser Arbeit ausführlich zeigt, ist Cassandra blind vor Macht und dem „*Hang zur Übereinstimmung*“ (Kassandra, 1983: 76), nachdem sie ihren Priesterinnenzustand erreicht hat. Das heißt, sie will aus Liebe zu ihrer Familie, besonders zu ihrem Vater, lange nicht wahrhaben, was sie sieht. Dass sie Angst vor etwas Neuem, Unbekanntem hat, wenn sie keine Liebe von dem Vater bekommt, verhindert lange Zeit einen inneren Kurswechsel: „*die geheime Angst, unvorbereitet einen Blick in eure Welt zu tun. Lieber litt ich, blieb aber, wo ich war*“ (Kassandra, 1983: 102). Die Liebe zu dem Vater scheint trotz ihrem scharfen weiblichen Bewusstseins, Kassandras

Zu-Sich-Selbst-Kommen zu verhindern. Zu dieser Form der Liebe, die Kassandras Wunsch zur Emanzipation verhindert, meint Schuscheng (1987):

„Jedesmal erleidet Cassandra unerträglichen seelischen Schmerz, verursacht aus ihrer Sucht nach Harmonie und Übereinstimmung mit ihrer Umgebung. [...] sie genießt es, „Lieblingstochter“ des Priamos zu sein [...] Es erblindet sie und verhindert ihr Verlangen nach Erkenntnis“ (Schuscheng, 1987: 65).

Kassandra gelingt es noch nicht, das Sprechen mit eigener Stimme auf dieser Stufe zu realisieren. Betrachtenswert ist, wie die Liebe zu ihrem Vater und zum Königshaus ihren Weg zur inneren Selbstbefreiung verhindert und was ihr dabei hilft, zur nächsten Stufe der Entwicklung zu gelangen, was ausführlich im Kapitel 2.2.2.3 behandelt wird. Ich möchte deshalb hier zunächst die erotische Färbung von Kassandras Liebe besonders zu ihrem Vater kurz zeigen, die für sie mit der Wahrheit verbunden ist, weil sich der Befreiungsprozess am markantesten an den Veränderungen ihres Verhältnisses zum Vater zeigt.

Schon von Anfang an hat Cassandra eine starke Zuneigung für ihren Vater. Cassandra versteht, dass sie als seine „Lieblingstochter“ (Kassandra, 1983: 59) anders als andere Töchter im Rat sitzen und manchmal ihre Meinung äußern kann. Sie bindet sich von Kindheit an ihn und wegen dieses engen Verbundenheitsgefühls kann Cassandra nichts gegen ihren Vater tun. Obwohl Eumelos' Krieg- und Unterdrückungsstrategie ihr bewusst ist, ist es Kassandras früheres Wesen, dass sie immer ihren geliebten Vater zufrieden machen möchte, das ihren Widerstand verhindert. Die Abhängigkeit der Liebe wirkt ganz gegen ihren Wunsch nach Emanzipation. Ich möchte einige Beispiele zeigen. Jedesmal wenn ihr Vater an ihre Liebe appelliert, trifft er genau den Punkt in Cassandra, an dem sie wehrlos ist und sie sich nicht entziehen kann: „*Kind, sagte er, zog mich zu sich heran, ich atmete den Duft, den ich so liebte. Kind. Wer jetzt nicht zu uns hält, arbeitet gegen uns*“ (ebd.). Die Liebe zum Vater paralyisiert Cassandra und sie wiederholt deswegen das bekannte Muster: „*Ich hatte getan, was er wollte*“ (Kassandra, 1983: 21).

In dieser Formulierung steckt aber ihre eigene Bereitschaft, sich für die Liebe zum Objekt machen zu lassen, trotz dem Bedürfnis, sich selbst frei zu machen. Sie liebt ihren Vater so sehr, dass alle seine Reden sich der Logik entziehen und ihn abwehren können. Nicht

nur die Liebe, sondern auch der Wunsch nach der Identifizierung mit dem Palast zwingen Cassandra den männlichen Regeln, die sie als Unrichtig spürt, zu folgen. Trotz der tiefen Scham und Erniedrigung sowie der innerlichen Kontrolle wegen der Liebe zu ihrem Vater, die sie über diese Niederlage empfindet, lässt sich Cassandra durch männliche Gedanken zum Teil bestimmen. Ich finde die folgende Erklärung von Klasson (1991) sehr zutreffend, die lautet:

„Sie (Kassandra) erkennt mit einem Mal, dass jedes Einlassen ein Akzeptieren der männlichen logischen Prämissen bedeutet, die nicht die ihren sind, dass die angebotene Logik ihren Willen überhaupt nicht erfasst, dass sie ihn im Gegenteil ausschließt“ (Klasson, 1991: 158).

Wie die Liebe zu ihrem Vater ihr „ihre eigene Sprache zu sprechen“, was als ihr ursprünglicher Wunsch erscheint, verbietet und wie sie trotz inneren Schmerzen und dem Zwiespalt, zwischen dem Gehorsam gegenüber ihrem Vater und ihrem Wunsch, ihr Bewusstsein und ihre wahre eigene Handlung zu zeigen, lassen sich allmählich in Phasen ihrer inneren Entwicklung mit den suggestiven Anfällen und „Nein-sagen“ Szenen darstellen (vgl. Klasson, 1991: 174). Die drei in der Erzählung geschilderten Anfälle der Seherin ereignen sich alle in der Vorkriegszeit und werden ausgelöst, weil Cassandra die „*unheimliche Wirklichkeit hinter der glanzvollen Fassade*“ (Kassandra, 1983: 43) ihres Vaterhauses entdeckt und das nicht ertragen kann. Sie sieht, dass der Krieg aus unvernünftigem Grund und den kommenden Untergang verursachen wird. Priamos sendet Paris nach Griechenland, damit Paris seine zur Heirat abgeführte Schwester zurücknimmt. In Kassandras Vision sieht sie aber, dass Paris „Helena“ nehmen wird aber es gelingt ihm nicht. Er und Priamos werden die Griechen und die Leute belügen, die Wahrheit, dass Helena nicht in Troja ist, aus Angst vor Gesichtsverlust nicht sagen, was den größten Krieg auslöst, während Cassandra diese absichtlich von Männern im Rat gegebene falsche Information über den Krieg durchschaut und als gefährlich erkennt. Ihr Drang zum Aussprechen der Wahrheit und ihr Wunsch, sprechen zu dürfen, kommt in Cassandra auf (Kassandra, 1983: 45, 68 und 79), da sie ihr Sehertum als Dienst an der Wahrheit auffasst. Cassandra besteht darauf, dass sie als bewusste Frau diese wahren Nachrichten aussprechen muss und will sich bis zuletzt wehren, als Männer ihr die Stimme verbieten wollen (vgl. Risse, 1986: 57).

An dieser Stelle erweist sich Kassandras Liebe zum Königshaus als Behinderung zur Verwirklichung ihres Wunsches und ihrer Emanzipation. Einerseits fühlt Cassandra sich schuldig aufgrund der Zusammengehörigkeit und der Angst, die Liebe vom Vater zu verlieren, wenn sie den grauenvollen Inhalt ihrer Mitteilung verkündet, andererseits fühlt sie, dass ihr das Recht zu sprechen beraubt wurde. Zwar liebt sie den Vater und das Königshaus aber trotz diesem Gefühl scheint ihr Wunsch, sich zu befreien und endlich als Frau gehört zu werden, viel stärker zu sein, deswegen wird sie mutig und versucht sie die Wahrheit zu sagen, auch wenn es nur ein Teil davon ist. Cassandra ist es wegen der Palastregeln verboten, die Wahrheit zu sagen, aber sie versucht, sich allmählich vom männlichen Zwang zu distanzieren, der sie die ganze Wahrheit auszusprechen verhindert, indem sie in Wahnsinn flieht und mit hoher, fremder Stimme „*Wehe, wehe*“ wimmert, damit die Leute merken, dass die Situation nicht gut ist:

„So hatte nie ein Mitgeleid unserer Familie sprechen dürfen. Ich aber. Ich allein sah. [...] Was in dieser Stunde seinen Ausgang nahm, war unser Untergang [...] Aber die Stimme schert das nicht. Frei hängt sie über mir und schreit. Schreit, schreit, Wehe, schrie sie. Wehe, wehe, Laßt das Schiff nicht fort!“
(Kassandra, 1983: 63f.)

Dass Cassandra wegen der Liebe und Loyalität zu Vater und Palast ihren eigenen Wunsch und ihre eigene Stimme nicht realisieren kann, begründe ich mit Klassons Aussage wie folgt:

„An dieser mit subjektiver Authentizität geladenen Szene wird der typisch Wolfsche, krankmachende Loyalitätskonflikt gegen den Selbstwunsch beim Leser evoziert. Es handelt sich auch diesmal um Familienrücksichten und Übereinstimmungssucht, die ihren Weg zur inneren Befreiung behindert haben“ (Klasson, 1991: 49).

Ich stimme Klasson zu, denn nach meiner Auffassung geht es um die Liebe zum Vaterhaus im Kampf mit der Liebe zur Selbstbefreiung. Wie schwer erträglich dieser Konflikt für ihre Kassandrafigur gewesen sein muss, wird dadurch klar, dass Wolf Cassandra in geistiger Umnachtung Schutz finden lässt (Siehe Kapitel 2.2.2.2).

Der zweite Versuch, mit ihrer eigenen Stimme zu sprechen, der wegen der Liebe zu ihrem Vater nicht gelungen ist, erscheint im Rückblick auf ihren weiteren

Wahnsinnsanfall, der nach wie vor durch die gelogene Kriegsursache, nämlich die Lüge über die Anwesenheit der schönen Helena in Troja, ausgelöst wird. Weil Cassandra diese aus Angst vor Gesichtsverlust gelogene Wahrheit nicht akzeptieren möchte und auch sie von dem geliebten Vater getäuscht wird, entscheidet sich Cassandra dafür, dass sie trotz des Redeverbots sprachlichen Widerstand leisten wird. Sie will sich nicht mundtot machen lassen. Sie schreit, so laut wie sie kann. Dieser Schrei zeigt Kassandras Widerstand für ihr Recht zum Sprechen: „*Da riß es mir die Arme hoch, noch eh ich wußte: Ja, [...] Ein Anfall, dachte ich noch nüchtern, hörte aber diese Stimme schon, wehe wehe wehe. [...] Schrie ich's laut [...] Wir sind verloren. Weh, wir sind verloren*“ (Kassandra, 1983: 79). Aber in ihrem Selbstverhör schämt sie sich erneut, dass sie sich damals nur mit dem Wehgeschrei: „*Wir sind verloren*“ begnügt, statt den Trojanern den wahren Sachverhalt sagt, dass es keine Helena gibt. Auch dieser Versuch scheitert wegen der Liebe zum Vaterhaus, obwohl Cassandra ihr Bewusstsein hat, aber die Liebe scheint diesmal die Verwirklichung ihres Wunsches noch sehr viel stärker zu verhindern (vgl. Risse, 1986: 59).

Kassandra ist, wie sie es nun schon kennt, abgeführt worden. Der geliebte Vater ist ein Feigling und ihr Bruder ist ein Lügner. Die Wahrheit bleibt in Cassandra gefangen und als sie Widerstand leisten möchte, wird sie von ihrem Vater isoliert und gefangen. Dennoch hat der Anfall an Intensität abgenommen, ihre Stimme hat eine Form gefunden und gesagt, was sie aussprechen will. Die Stimme ist diesmal kein Pfeifen und Heulen mehr wie bei dem vorhergehenden Anfall. Sie ist fast fähig, mit ihrer Stimme zu sprechen.

Die letzte Szene ist, als Achill Hektor getötet und gefragt hat, Polyxena zu bekommen. Im Rat geht es darum, Achill in eine Falle zu locken. Polyxena soll und will als Lockvogel dienen, obwohl Polyxena selbst nicht im Rat ist. Die Männer treffen ihre subjektive Entscheidung, und sagen als Männer der subjektiven Logik: „*Sie (Polyxena) ist gierig darauf, eine wahre Troerin*“ (Kassandra, 1983: 115).

Diesmal kann Cassandra nicht mehr zustimmen, weil sie allmählich die Situation durchschaut, ihr Mut und ihr Bewusstsein zugenommen haben. Diese Unterdrückung ist für Cassandra unerträglich, da es nicht nur sie, sondern ihre geliebte Schwester Polyxena

betrifft und der Zweck ist nur, das solche Männer mit Hilfe von Frauenunterdrückung gewinnen können. Cassandra hat noch einmal versucht, die Männer im Rat zur Besinnung zu bringen, doch der Vater hat sie zornig gezwungen zu schweigen und will „Vater“ nicht mehr von ihr hören. Cassandra sagt ängstlich: *„Dies also war, doch unverhofft, der Augenblick, den ich gefürchtet hatte“* (Kassandra, 1983: 144).

Hier sieht man, dass Cassandra immer noch nicht bereit ist, sich in einer solchen zwispältigen und unerträglichen Situation zu entscheiden. Cassandra ist so verzweifelt und so innerlich gespalten, dass sie überhaupt keinen Ausweg sieht. Sie hat zwar die Priesterinnenstelle, die ihr die ersehnte Freiheit ermöglichen soll, aber im Gegensatz dazu sie vielmehr unterdrückt. Deswegen entscheidet sie sich dafür, außerhalb der Zitadelle zu leben und zur Frauengemeinschaft zu ziehen.

2.2.2.3 Frauengemeinschaft als Beistand für Kassandras Selbsterkenntnis und Emanzipation

Da die männlich dominierte Gesellschaft nicht zu Kassandras Selbstwerdung beiträgt, gestaltet Wolf eine spezifisch weibliche Gesellschaft, nämlich die Frauengemeinschaft am Skamander, als eine andere wichtige Voraussetzung zur Selbstbefreiung von Cassandra. Diese Gemeinschaft, die durch die Symbole der Höhle und der pflanzenhaft wachsenden Natur eindeutig als weiblich gekennzeichnet ist, beschreibt Wolf als friedliche Koexistenz von Frauen „aus beiden Lagern“, auch von vorher verfeindeten Seiten (Kassandra, 1983: 125), und auch von vielen Frauen aus allen Gesellschaftsschichten – sowohl Sklavinnen und Gefangene gehörten dazu als auch Amazonen und zeitweise sogar die Königin Hekabe, was die Gleichheit und Harmonie dieser Gesellschaft betont. Die Gemeinschaft besteht aus Frauen, aber auch einigen Männern Sie sind alle verschieden, trotzdem bilden sie eine friedliche Gemeinschaft, in der alle sich frei äußern können. Durch diese hilfreiche Umgebung, die für Cassandra als eine der wichtigsten Voraussetzungen für das Erlangen eigener Identität und letztlich für das Gelingen der Emanzipation steht, notiert Wolf, dass es ihr mit Hilfe gleichgesinnter Menschen gelungen ist, sich von ihrem patriarchalischen Elternhaus zu emanzipieren, was sehr wichtig für ihre innere Emanzipation ist. Dort findet Cassandra Hilfe von der alten Arisbe und einen neuen positiven Einfluss in einer von Schwesterlichkeit und Lebensfreude geprägten

Frauengemeinschaft. Wegen vielen Gesprächen mit Arisbe erkennt Cassandra, wo die Ursache ihrer Zwiespältigkeit eigentlich liegt. Arisbe gibt Cassandra den Gedankenstoß, dass Kassandras Seele jetzt als Kampfplatz zweier erbitterter Gegner ist, nämlich die Liebe zur Wahrheit und die Liebe zur Familie: *„Zwei Gegner auf Leben und Tod hatten sich die erstorbene Landschaft meiner Seele zum Kampfplatz gewählt“* (Kassandra, 1983: 71).

Vorher kannte sie die Lösung des inneren Konflikts nicht, bis sie Arisbe, die alte weise Frau der Frauengemeinschaft am Skamander, trifft. Als sie sich mit Arisbe darüber unterhält, holt Arisbes Stimme Kassandras Bewusstsein zurück, indem sie ihren inneren Zwiespalt zeigt und Kassandras Bewusstsein als den geeignetsten Weg zu ihrer Lösung empfiehlt: *„so strafst du diesen [Gegner – Zwiespalt] nicht [...] Tauch auf, Cassandra, [...] öffne dein inneres Auge, schau dich an“* (ebd.).

Dieser Satz ist nach meiner Auffassung sehr bemerkenswert, weil es für die zweifelnde Cassandra ein sehr hilfreicher Gedankenstoß ist, und bedeutet, dass es schon höchste Zeit ist, mit ihrer „wirklichen Sehergabe“ oder hier „dem inneren Auge“ sich selbst und die Situation zu erkennen (vgl. Klasson, 1991: 55). Sie soll mit ihrem inneren Auge, ihrem objektiven Bewusstsein, sowohl sich selbst als auch diese problematische Situation letztlich „sehen lernen“. In der Männerwelt hört ihr niemand zu und sie wird nicht als gleichberechtigte Person behandelt, sondern nur unterdrückt, während es bei der Frauengemeinschaft augenfällig ist, dass Wolf der Umgang unter Frauen als natürlicher, vertrauter, enger, hilfreicher und „menschlicher“ empfindet als unter Männern (vgl. Schoeller, 1979: 176).

Man kann mit Recht sagen, dass Arisbe derjenige ist, der Cassandra hilft, sich selbst zu erkennen und sich aus der Abhängigkeit vom Vater zu begeben und dass diese Hilfe ein wichtiger Wendepunkt für die verzweifelte Cassandra ist. Dies betont die Tatsache, wie wichtig Christa Wolf das Bewusstsein und die Selbsterkenntnis für das Gelingen der Emanzipation hält. Wolf hat notiert *„dass die Emanzipation der Frau die Entwicklungsstufe braucht [...] im bezug auf die Selbsterkenntnis des Menschen“* (Sontheimer/Bleek, 1979: 156).

Deswegen konnte Cassandra zuvor, als sie mit „*Undank und Auflenkung*“ reagierte (Kassandra, 1983: 76) und Hass zeigte, um ihre eigenen Fehler nicht zu akzeptieren und sich selbst nicht ändern zu müssen, sich selbst nicht erkennen und deswegen nicht zu ihrer Selbstwerdung kommen. Durch Arisbes Gespräch lernt Cassandra nach und nach (vgl. Risse, 1986: 139). Sie führen viele „Augen-öffnenden“ Gespräche im Laufe der Erzählung. (Kassandra, 1983: 72). Wieder ist es Arisbe, die ihr erklärt hat, was der Grund für Kassandras Qual gewesen war: „*Viel zu lange bist du drauf aus gewesen, beides zu bekommen*“ (Kassandra, 1983: 73). „Beides“ ist die Liebe und Anerkennung von den Männern auf der einen Seite und der Wunsch nach Selbstbefreiung auf der anderen. Dieser Zwiespalt hat sie daran gehindert, ihr erstrebtes Ich zu entwickeln.

Die Wichtigkeit von Arisbes Gesprächen im Vergleich zu denjenigen mit den Männern, erläutert Klasson (1991) so: „*Dagegen eröffneten die Gespräche mit Arisbe, der Vertreterin eines naturnahen, sinnenfrohen Alltagshumanismus, nicht nur neue Lebensmöglichkeiten, sondern auch den Weg zur schließlichen Selbstfindung*“ (Klasson, 1991: 57).

Die wichtigste, zentrale Passage des Dialoges zwischen Arisbe und Cassandra, die zu Kassandras Emanzipation beiträgt, lautet:

„Und wie steht es mit dir?

Wieso mit mir? An wem ich mich vergangen haben? Ich die Schwache?

An all diesen Stärkeren? Wieso hast du sie stark werden lassen?“ (Kassandra, 1983: 72).

Wenn man solchen Gedankenanstoß in Form von Fragen betrachtet, scheinen die Fragen dieser Art in dreitausend Jahren nicht von ihrer Aktualität verloren zu haben, sondern gelten ebenso für die Frauen von Heute. So hilft dieser Verlauf von der Flucht zur Höhlen-Gemeinschaft Kassandras Emanzipation. Wolf lässt Cassandra durch geschickte Fragen dieser uralten, weisen Frau zu der Einsicht kommen, dass die Unterdrückung durch die Männer nichts Natürliches ist und nur durch Sexualität und Gewalt bestimmt, weil die Objektrolle der Frau nicht biologisch oder psychologisch, sondern politisch bedingt und somit veränderbar ist (vgl. Klasson, 1991: 89), was der Aussage von Simon de Beauvoir in ihrem Buch „*Das andere Geschlecht*“, dem wohl bedeutesten Werk zur Frauenemanzipation (De beauvoir, 1987: 257), ähnlich ist.

Betrachten wir diese Stufe des Frauenemanzipationsprozesses von Christa Wolf, nämlich die Stufe der Selbsterkenntnis, ist es interessant, wie Wolf Kassandras Entwicklung im Roman zeigt, dass sich die Frauen selbst zunächst mit ihrem Bewusstsein auseinandersetzen müssen, nicht ihrer Abhängigkeit nach Liebe, erkennen, verstehen lernen und einsehen, dass die dunklen Flecken der Seele bei Männern und Frauen gleichermaßen vorhanden sind, so dass sie sich selbst und ihre problematische Situation am besten erkennen und mehr Chance zur erfolgreichen Emanzipation erhalten können. Das Nicht-Gelingen der Emanzipation liegt vielleicht nicht nur an der von Männern dominierten Gesellschaft oder den Unterdrückungen, sondern es könnte an der Frau selbst liegen, wenn sie ihren bewussten Kopf nicht benutzt und nur klagt. Sie muss weiterhin aufhören, die Schuld für ihr Leiden immer nur den Männern zu geben wie die von Wolf gestaltete Penthesileafigur, die Amazonkönigin, die vom Männermord beherrscht wird.

Betrachten wir den Roman, merken wir, dass Cassandra auch eine Schuld trägt, indem sie das Wissen und die Wahrheit über sich selbst verschwiegen. Außerdem begehrt sie am Anfang des Romans die männliche Macht, integriert sich in ein männliches System und lässt sich aufgrund der Liebe unterdrücken. Interessanterweise erscheint es wie in *Malina* so, dass die Frau oft ihrer Passivität wegen zu dem Bild der Komplizin gehört. Hier in *Kassandra* ist der „Eumelos“ (Kassandra, 1983: 79) in ihr sowohl das Bild für diese Komplizenschaft, als auch für die eifersüchtigen und machtgierigen Eigenschaften von Cassandra. Dazu äußert sich Mauser folgendermaßen:

„Was Cassandra fast bis „zuletzt“ am schwersten gefallen zu sein scheint, war das Ertragen von Vorwürfen und Selbstvorwürfen. So hatte sie ihr Leben lang auf Menschen, die ihr „unverblümt die Meinung“ sagten, mit „Gekränktheit“ reagiert und die Schuld auf andere geschoben, statt sie bei sich selbst zu suchen. Es war aber nicht nur die Kritik anderer, sondern es waren vor allem Selbstvorwürfe, gegen die sie sich heftig gewehrt hatte“ (Mauser, 1985: 285).

Sie erkennt alles schmerzhaft und akzeptiert, dass ihr früherer Wunsch, „Priesterin zu werden“, nur darum ging, „Macht zu bekommen“ (Kassandra, 1983: 75), nachdem sie den Sinn von Arisbes Fragen verstanden und auf sich selbst bezogen hat. Cassandra überwindet ihr damaliges Wesen, erkennt ihre dunklen Flecken und verbessert sich selbst: „auch ich bin bereit, der andere Mensch zu werden“ (Kassandra, 1983: 44).

Christa Wolf schreibt in Kassandras Geschichte über die Loslösung von eigenen Flecken und der Abhängigkeit nach der Liebe als den wichtigsten Schritt im Reifeprozess ihrer Protagonistin und bringt damit zum Ausdruck, dass Cassandra sich zunächst von „*ihrem eigenen Glauben*“ und schließlich von „*allem Glauben*“ (Wolf, 1983: 15) freigemacht haben muss.

2.2.2.3.4 Selbsterkenntnis als „Augenöffnung“ Kassandras und wichtige Voraussetzung der Emanzipation

Aufgrund dieser erreichten Selbsterkenntnis wird Kassandras Weltempfindung geändert. Hier möchte ich dies am Beispiel von Kassandras neuer Sicht auf ihren Vater zeigen. Mit der Selbsterkenntnis empfindet Cassandra ihren Vater Priamos nun anders als in der Kindheit. Durch ihre neue Wahrnehmung erkennt Cassandra schließlich die schmerzhafteste Wahrheit, dass sich Priamos letztlich vom Krieg und Eumelos' Strategie instrumentieren lässt. Er lässt sich nach dem Raub der Helena „*unser mächtiger König*“ (Kassandra, 1983: 77) nennen, später gar, als der Krieg für Troja immer aussichtsloser wird, „*Unser allermächtigster König*“ (ebd.). Während die anderen Ratsmitglieder ihn als mächtigen König präzisieren, durchschaut Cassandra, dass er den Kontakt zu der Realität verliert, nicht mehr ansprechbar ist, starr bei den großen Feiern in der Halle sitzt und nur den Gesängen zuhört, die ihn preisen. Er wird „*brüchig*“ (ebd.), dann zu einem „*kranken Greis*“ (Kassandra, 1983: 132), schließlich zu einem verfallenen Mann in Kassandras Augen (Kassandra, 1983: 145), um dann ganz am Ende des Krieges – nur noch die „*Gestalt des Königs*“ (Kassandra, 1983: 157), zu sein.

Eine weitere Dimension erschließt sich, wenn Cassandra die Beziehung „Priamos-Eumelos“ ins Auge fasst. Damals bezeichnet Anchises beide als Produkte von Troja. Auf den Vorwurf Kassandras, dass Eumelos eine „*Fehlentwicklung, etwas wie ein Unfall*“ (Kassandra, 1983: 107) sei, deutet Anchises: „*Während Priamos nichts weiter tut, als Eumelos seine Ämter einzusetzen. Stimmts? Auch eine Fehlentwicklung? – Allerdings*“, worauf in Cassandra die Erkenntnis reift, „*dass Priamos und Eumelos ein Paar waren, das einander brauchte*“ (ebd.).

Kassandra erkennt nach und nach die Täuschungsstrukturen in Troja, auch dass Priamos Eumelos als Hilfe zur Festigung und zum Ausbau seiner Position als Herrscher an der Spitze eines Patriarchats sieht, während Eumelos wiederum Priamos als jemand, der seine Aktivitäten legitimiert, betrachtet. Schließlich erkennt Kassandra alles. Sie erkennt sich selbst, ihre Fehler und die ganze Situation und ist zugleich bereit sich zu verbessern.

Nachdem sie den wirklichen politischen Zusammenhang von ihrem Vater ohne Abhängigkeit von seiner Liebe durchschaut, ist sie zu einem neuen Leben bereit. Sie weiß schon, wo sie ihre Identität finden soll. Sie wird von den Frauen gesund gepflegt und im Gespräch mit der alten Arisbe gelingt es ihr sich selbst anzunehmen und ihre lange ersehnte Identität zu finden:

„Du meinst, Arisbe, der Mensch kann sich selbst nicht sehen. – So ist es. Er erträgt es nicht zu sehen. – So ist es. Er erträgt es nicht. Er braucht das fremde Abbild. – Und darin wird sich nie was ändern? Immer nur die Wiederkehr des Gleichen? Selbstfremdheit, Götzenbilder, Haß? [...] Da, endlich, hatte ich mein „Wir““ (Kassandra, 1983: 141).

In den Höhlen erlebt Kassandra endlich ihre eigene Identität, ihr „Wir“, das sie durch freien Willen bekommt. Dieses ist anders als das erste aufgezwungene „Wir“ im Königshaus, worüber Kassandra sich einmal traurig äußert: „*Wir zu sagen, war mir nicht erlaubt*“ (Kassandra, 1983: 65). Hier kommt Kassandra zu einer erfolgreichen Stufe, die schon weiter oben mit Hilfe der Selbstbefreiungstheorie von Birgit Wellie beschrieben wurde: Wenn die Frau ihre eigene Identität finden, nähert sie sich ihrer Emanzipation. Kassandra erlebt die gleiche Situation, indem sie sich erkennt und durch die Hilfe der Frauengemeinschaft eine Identität bekommt. Auch Mauser betont die Wichtigkeit der Frauengemeinschaft für die Entfaltung Kassandra: „*Das Leben im Arisbe-Kreis am Berg Ida ermöglicht ihr [Kassandra], Momente der fast völligen Entfaltung ihrer Persönlichkeit zu erleben*“ (Mauser, 1985: 288).

2.2.2.3.5 Das Nein-sagen und Verlassen des Geliebten als ein Moment in Kassandras innerer Emanzipation

Von ihrer Mutter Hekabe um Hilfe gebeten („*Steh auf, Komm mit. Du wirst gebraucht. Sie hören nicht auf mich*“ (Kassandra, 1983: 141)), geht Kassandra zum Königshaus zurück und wird gegen den Plan, Polyxena als Lockvogel für Achill zu benutzen, stimmen. Kassandra ist bereit zu ihrer inneren Emanzipation. Sie erkennt sich selbst mit Bewusstsein und entwickelt schon ihre eigene Identität. Erst gelingt es ihr, sich direkt und ohne Rücksicht auf sich selbst, dem König zu widersetzen und ihre Sprache zu sprechen. Als Kassandra noch einmal über den Plan gefragt wird, flieht sie nicht mehr in Besinnungslosigkeit wie jedes Mal zuvor, sondern spricht mit ihrem scharfen Bewusstsein ihr klarstes und widerständiges Nein, das sie bislang niemals zu sprechen wagte:

„Du stimmst nicht zu?“

„Nein“

„Aber du wirst schweigen“

„Nein, nein, nein“ (Kassandra, 1983: 114).

Kassandra wird hier ihren Wunsch, ihre gerade erreichte innere Unabhängigkeit realisieren. Gegen den Plan, Achill mit Hilfe ihrer Schwester Polyxena in einen Käfig zu locken, versucht sie zum erstenmal tatsächlich ihren ursprünglichen Wunsch, ihre Sprache zu sprechen, wahrzumachen. Sie lässt sich nicht mehr unter dem Einfluss von Familie und Palast stellen, lässt sich nicht mehr auf die Entscheidung zwischen Eumelos und Achill ein und verweigert selbst die Verschwiegenheit, obwohl ihr die Konsequenzen bewusst sind. Sie ist jetzt erstmal in der Lage, sich auch gegen ihren Vater und gegen ihren „*Hang zur Übereinstimmung*“ (Kassandra, 1983: 76) zu entscheiden.

Wenn man diese Szene nur oberflächlich betrachtet, denkt man vielleicht, dass nur „Nein-sagen“ zu normal und einfach für die Selbstbefreiung ist. Aber wenn man diese Erzählung und Kassandras Leben von Anfang an gründlich betrachtet, ergibt sich aus diesem „Nein-sagen“ der Erfolg zur Selbstbefreiung Kassandras. An diesem Nein-sagen lässt sich unschwer erkennen, wieviel Angst und Selbstüberwindung für einen solchen Akt der Mut einer Frau braucht, die sich von Kindheit an von der Liebe zu ihrem Vater

abhängig gemacht hat und in einer von Männern dominierten Gesellschaft lebt sowie die ihre Pflicht und ihre Verantwortung erkannt hat. Aber schließlich wird sie mutig und bewusst, entscheidet sie sich dafür, auf diese Sicherheit zu verzichten und ihr Recht zu bewahren, was zu ihrer Emanzipation beiträgt (vgl. Risse, 1986: 87). Danach hat Cassandra ihre Entscheidung reflektiert und sie hat den „*Schmerz der Subjektwerdung*“ (Wolf, 1983: 89) verarbeitet. Nichts kann ihren Wunsch ablenken. Cassandra sagt:

„Nun ich hatte Zeit. [...] Zehn hundertmal habe ich vor Priamos gestanden, hundertmal versucht, auf sein Gebot, ihm zuzustimmen, mit ja zu antworten. Hundertmal habe ich wieder nein gesagt. Mein Leben, meine Stimme, mein Körper gaben keine Antwort her. Du stimmst nicht zu? Nein. Aber du wirst schweigen. Nein. Nein. Nein. Nein“ (Kassandra, 1983: 148).

Zum ersten Mal im Roman beweist sich Cassandra in diesem Moment als selbstständige, unabhängige Frau. Cassandra wird fähig, ihre elementare, psychische Abhängigkeit zu überwinden (vgl. Risse, 1986: 142), und sie nicht mehr unbewusst zur Richtschnur ihrer Entscheidungen zu machen. Nach meiner Auffassung bedeutet diese Aktion zugleich ein wirkliches Loslassen von ihrem Vater und seiner Liebe. Cassandra erkennt und äußert:

„Jetzt sah ich: Bisher hatte er mich kaum gestreift. Wie man den Felsen nicht erkennt, der einen unter sich begräbt, und nur die Wucht des Anpralls spürt, so drohte mich der Schmerz um den Verlust all dessen, was ich „Vater“ nannte, zu erdrücken“ (Kassandra, 1983: 146).

Sie ist auch zum erstenmal in der Lage, den „*Eumelos in mir*“ (Kassandra, 1983: 79), die eigene Beteiligung an den männlichen destruktiven Entwicklungen, zu erkennen und mit ihrer eigenen Stimme zu sprechen. Sie kann ihren Wunsch in dem Moment, in dem sie nein sagt, realisieren. Was Cassandra an Wertmaßstäben mit Troja verbindet, kann sie hinter sich lassen: „*Erst als er auch nach meiner Seele griff, da hab ich „nein“ gesagt*“ (Kassandra, 1983: 90).

Über die Wichtigkeit von Kassandras Nein schreibt Quernheim (1990): „*Dennoch ist das Nein in einer bestimmten Phase für Cassandra notwendig; durch ihre absolute Verweigerung, zeigt zugleich ihren bewußten Standpunkt*“ (Quernheim, 1990: 54).

Für diesen Nein-Moment schreibt Nickel-Bacon (2001): „*Das Nein nimmt ihr, was ihr am liebsten war, schenkt ihr jedoch auf der anderen Seite die Freiheit, ihren eigenen*

Standpunkt und ihr eigenes Ziel, die vollkommene Bewusstheit zur inneren Emanzipation, zu setzen“ (Nickel-Bacon: 2001: 134).

Klasson (1991) sieht die Momente von Kassandras Nein-sagen als Momente der Emanzipation: *„Erst am Ende ihrer Entwicklung ist Kassandras individuelle Identität gefestigt genug, um den Widerspruch zu ihren alten Bindungen auszuhalten und damit einen gewissen Grad an innerer Selbstbefreiung zu erreichen. [...] Sie ist erst dann fähig, Nein zu sagen und sich von der Palastwelt und ihrer Familie zu lösen“ (Klasson, 1991: 99).*

Das Nein erscheint hier als ein Aufschrei ihrer Seele und geschieht zur Rettung ihrer selbst. Meines Erachtens ist es eine endgültige Absage an fremde Unterdrückung und eine endgültige Bejahung der eigenen selbstbestimmten Entscheidung. Dagegen sieht Harbers (1987) in der bloßen Demonstration des „Nein-sagens“ dieser fiktiven Figur keine emanzipatorische Qualität: *„[...] Fiktion gegen Fiktion. Auch Cassandra ist ja nur eine Kunstfigur. Gelingt es ihr deshalb, mit ihrem einfachen Nein-sagen die „Unterwerfung unter eine Rolle“ abzulehnen, die ihr „zuwiderlieft“?“ (Harbers, 1987: 279).*

Es könnte bei manchen Kritikern wie bei Harbers unmöglich oder unzutreffend klingen, dass man nur Nein sagt und man emanzipiert sich von der Herrschaft. Wer dies behauptet, verkennt, dass die von Christa Wolf gestaltete männliche Herrschaft überhaupt keine Möglichkeit für Frauen bietet, sich selbst zu äußern. Cassandra ist nur eine einzige Person unter vielen Frauen oder Männern überhaupt, die das Herrschaftsgesetz überschreitet und es wagt, trotz der Strafe, ihren inneren Wunsch zu zeigen. (Kassandra, 1983: 114). Sie hat den „Eumelos in sich selbst“ überwunden und die Stimme die auf die drei Forderungen jedesmal mit einem deutlichen von allen vernommenen „Nein“ antwortet, ist Kassandras eigene Stimme, und kein unverständliches Heulen und kein „Pfeifen auf dem letzten Loch“ wie zuvor. Damit tritt sie in das Endstadium ihres Loslösungsprozesses ein. Die Befreiung von der Abhängigkeit und die Bereitschaft, mutig mit Bewusstsein sich selbst zu erkennen, markiert die Wende zu einer neuen Zeit nicht nur für Cassandra, sondern nach meiner Meinung auch für andere Frauen, wenn sie diese Kassandrafigur als Vorbild nehmen.

Zusammenfassend kommen zwei Entwicklungen in diesen Moment zusammen: zum einen die innere Distanzierung von Troja und das Loslassen vom Königshaus mit Hilfe von Menschen wie Anchises und Arisbe, die ihr schon immer nahe gestanden haben und die ihr ihre Selbsterkenntnis geben; zum anderen die äußerste Zumutung, letztlich ihren Wunsch zu verwirklichen. Dadurch wird ihre Emanzipation endgültig das Resultat von ihrem Mut und ihrem scharfen Bewusstsein.

Um Kassandras innere Emanzipation weiter aufzuzeigen möchte ich eine weitere Szene darstellen. Man sieht deutlich, dass Cassandra sich innerlich emanzipiert hat, als sie den für sie sehr wertvollen Geliebten Aineias verlässt.

Als Troja schon zerstört ist und Aineias sich mit einer großen Gruppe von Leuten in einer anderen Stadt in Sicherheit bringen möchte, will er dass Cassandra mit ihm geht, um ihren Tod zu verhindern. Außerdem soll sie seine Königin werden. Cassandra verweigert das. Nicht, dass sie Aineias hasst, aber sie kann nicht widerstehen und nicht gelten lassen, wenn ihr zärtlicher Geliebter sich in einen „Helden“, verwandelt. Cassandra sieht die Verwandlung Aineias in einen „Helden“ und sagt mit großer Enttäuschung: *„Aineias, der mich nie bedrängte, der mich immer gelten ließ, nichts an mir biegen oder ändern wollte, bestand darauf, dass ich mit ihm ging. Er wollte mir befehlen“* (Kassandra, 1983: 156).

Um Kassandras Weigerung zu verstehen, müssen wir zunächst Christa Wolfs Konzept des Helden verstehen. Bei Wolf verkörpert der Held ein sehr starkes Männerbild (vgl. Jankowsky, 1991: 98). Sie sind Räuber und Sadisten: *„die vereinigten achaischen Monarchien, deren Reichtum sich auf Erorberung und Raub gründete“* (Wolf, 1983: 91) und *„die Aggressoren, deren ausgesuchte Grausamkeit im Kampf“* (Wolf, 1983: 31) Eigentlich zeigen sie nichts anderes als *„die Kehrseite von Angst, Schwäche und Unsicherheit“* (Wolf, 1983: 121). Das gilt zum Beispiel für den griechischen Heerführer Agamemnon, aber ebenso für ihren traditionell wichtigsten Heroen Achill. Heldenhafte Tapferkeit und heldenhaftes Streben sind nach Wolfs Meinung nur Fassade, hinter der sich ein Unterdrückungspotential, vor allem für Frauen, verbirgt. Nachdem Cassandra ihre innere Emanzipation erreicht und die Grundzüge einer neuen Identität gefunden hat, ist sie zu einer äußeren Anpassung an die Machtverhältnisse bereit, ohne ihre innere Überzeugung zu ändern. Sie will diesmal ihren Wunsch nicht unterdrücken lassen,

obwohl ihr Geliebter den Befehl erteilt. Nach meiner Ansicht kann diese Entscheidung als der Beweis gelten, dass Cassandra sich innerlich bereits emanzipiert. Ausdruck hierfür ist, dass sie sich nicht von der Liebe zu Aineias abhängig macht wie damals von der Liebe zur Vater-Gestalt, was sie als gefährlichste Verhinderung ihrer Selbstbefreiung empfand.

Kassandra entscheidet sich gegen die Flucht und gegen das Zusammenleben mit Aineias. Sie möchte lieber ihren Tod erfahren, als ein anderes Troja, in dem sich die von Männern dominierte Herrschaft, die Unterdrückung der Frauen und die machtgierige Form wiederholen. Sie hat begriffen, dass sie sich schon einmal fälschlicherweise dafür entschieden hat, sich in die trojanische Palastwelt zu integrieren. Jetzt, wo sie ihre innere Selbstbefreiung erreicht hat, bewahrt sie ihre Freiheit stärker als zuvor: „*Siehst du Aineias, das hab ich gemeint: Die Wiederholung. Die ich nicht mehr will. Der du dich ausgeliefert hast*“ (Kassandra, 1983: 132).

Quernheim (1990) interpretiert das Ende der Erzählung ähnlich wie meine Analyse:

„Dass sie (Kassandra) sich dennoch nach Trojas Fall letztendlich nicht für das Leben an der Seite ihres Geliebten, sondern für den Tod entscheidet, liegt in ihrer Angst vor der Wiederholung dessen begründet, was sie erlebt hat, einer Angst vor neuen Kämpfen und Siegen, vor neuen Siegern und Besiegten und neuen Heldentaten“ (Quernheim, 1990: 135).

Indem sich Cassandra für die Emanzipation entscheidet, entscheidet sie sich für ihren Tod. Aber nicht, dass sie den Tod als einen Ausweg gewählt hat. Denn Cassandra spricht sich einmal auch gegen den Selbstmord aus. Zum Beispiel weist sie den Dolch zurück, den ihre Dienerin Marpessa ihr anbietet und hindert Marpessa daran, dem eigenen Leben und dem von Kassandras Kindern ein Ende zu setzen. Der Tod hier in der Erzählung reflektiert nicht das Verlorensein, sondern vielmehr die Grenzüberschreitung und das Kosten des Prozesses ihrer Individualisierung und Subjektwerdung (vgl. Weigel, 1985: 75).

Vera Klasson (1991) betrachtet Kassandras Tod als den Preis, den sie für ihre Subjektwerdung zahlen muss:

„Der Preis dafür, die geltenden Gesetze auf sich nicht beziehen zu können, ist hoch: Die Subjektwerdung durch eigenes Denken, das Streben nach innerer Emanzipation kostet Cassandra wie vielen nach ihr das Leben. Dass die Befreiung durch die Subjektwerdung zugleich das Leben kostet, durchzieht dieses Werk“ (Klasson, 1991: 159).

Völlig anders sieht es dagegen Nölleke (1985), die ausführt, dass Cassandra fast keine Hoffnung auf Emanzipation hat, obwohl sie den Tod wählt:

„Kassandra, die hier exemplarisch für all jene steht, deren Leben von Autonomiestreben gekennzeichnet ist, hat kaum Hoffnung auf eine baldige und direkte Erfüllung ihres Wunsches, der den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen zu sehr widerläuft. [...] sie muss in den Tod gehen“ (Nölleke, 1985: 53).

Sigrid Weigel macht zu diesem Thema eine interessante Bemerkung. Sie bezweifelt zunächst, dass Kassandras Autonomie und Identität erreicht hat, indem sie schreibt, dass *Kassandra* Erzählung dazu tendiert, „den Mythos durch ... einen idealistischen Subjektbegriff zu ersetzen“ (Weigel, 1985: 87). Weigel geht von einem feministischen Standpunkt aus, der die Schwierigkeit der Frauen erkennt, Autonomie und Selbstidentität auszubilden. Der Subjektbegriff selbst wird als eine rein männliche Selbstdefinition verstanden, als eine Ideologie, die das Subjekt nach den Prinzipien der instrumentalisierten Vernunft organisiert, und sich an einem männlichen Selbstverständnis orientiert. Ein solcher Subjektstatus ist für Frauen sehr schwierig zu erreichen, denn die Frau wird in diesem Sinn als das „Andere“ definiert, das nicht auf gleicher Ebene der Männer gehört. Trotzdem sieht Weigel letztlich in Kassandras Figur „das reife, überlegene, autonome weibliche Subjekt [...], das diese Möglichkeit, diesen Punkt, an dem das Ziel, man-selbst-zu-sein, wirklich erreicht ist“ (Weigel, 1985: 89).

Ich stimme Weigel hier zu, denn bisher zeigt meine Untersuchung deutlich den Erfolg von Kassandras Emanzipation. Im Laufe der Erzählung verliert die Sehergabe mit Kassandras wachsendem Bewusstsein den irrationalen Charakter. Die Wandlung zur eigentlichen Seherin stammt aus den Momenten weitgehend rationaler Selbsterkenntnis in der Frauengemeinschaft am Skamander. Arisbe hilft hier Cassandra die „inneren Augen“ zu öffnen. Ausgestattet mit Bewusstsein und Selbsterkenntnis ist Cassandra so in der Lage, eigene Fehler zu akzeptieren und die Situation objektiv zu durchschauen. Sie lernt auch letztlich wie man sich als Frau ihren Wunsch nach einem selbstbestimmten

Leben wahr macht. Dass Cassandra sich selbst innerlich befreien kann, spricht sie selbst aus: „*Das Glück, ich selbst zu werden [...] - ich hab es noch erlebt*“ (Kassandra, 1983: 15).



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Kapitel III

Malina – Frauenstimme aus der Gegenwart

3.1 *Malina* als Erzählung

3.1.1 Werkzusammenhang

Zu Beginn ihrer schriftstellerischen Karriere konzentriert sich Ingeborg Bachmann auf Lyrik und hat nicht viele Romane geschrieben. Nachdem sie die Erzählung *Das dreißigste Jahr* veröffentlicht und dafür den Georg-Büchner-Preis erhalten hat, entdeckt sie „literarisches Neuland“ und beginnt, *Malina* zu schreiben (vgl. Weigel, 2003: 45). *Malina* ist ursprünglich als Teil einer Trilogie mit dem Titel *Todesarten* geplant gewesen, doch wurde dieses „Todesarten-Projekt“ nicht abgeschlossen. Beendet wird allein der Roman *Malina* (1971), deswegen bleiben die zum Zyklus gehörenden Texten *Der Fall Franza* und *Requiem für Fanny Goldmann* Fragmente.

Bereits seit den frühen Fünfziger Jahren arbeitet Ingeborg Bachmann an dem *Todesarten*-Projekt. Der geplante Umfang sowie der umfassende Charakter wird stark von *Der Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil (vgl. Koschel, 1989: 191) beeinflusst, über den sie 1955 einen Aufsatz veröffentlicht. Unter dem Begriff *Todesarten*, versucht die Autorin in ihren Texten die Formen von geistiger und sozialer Gewalt zu beschreiben und „die Morde am Weiblichen“ darzustellen (vgl. Weigel, 2003: 221). Das Hauptthema ist die Problematik der Identität der Frauen in den Geschlechterbeziehungen und dem Kampf zwischen Männern und Frauen. Der Kampf der Geschlechter verhindert, dass sich die Individuen befreien können. Dieser Kampf, in dem aufgrund der gesellschaftlichen Systeme und patriarchalischen Herrschaftsstrukturen Frauen oft als die Unterworfenen gesehen werden, hat zur Folge, dass sich kein authentisches Selbst von Frauen entwickeln kann (vgl. Geesen, 1998: 33).

In *Malina* werden dieser Kampf und der Versuch, den unterdrückten Zustand zu überwinden, gezeigt. Eine Frau wird in diesem Roman durch das Diktat der Männer zum Opfer von äußerer und innerer Abhängigkeit. Besitz und Machttrieb, vor allem die

Dominanz der Männer über die Frauen verursachen eine gewaltige Destruktion. (vgl. Geesen, 1998: 35). Ingeborg Bachmann will mit ihrem Roman *Malina* verdeutlichen, dass die Gesellschaft immer noch der „*allergrößte Mordschauplatz*“ (Malina, 1971: 45) für die Frauen ist, die oft zu Opfer fallen. Der „Täter“ ist bei Bachmann das männliche Prinzip, das für Ratio und Macht steht, während das Opfer das weibliche Prinzip ist, welches Emotionalität und Empathie verkörpert (vgl. Koschel, 1989: 89). Dieser „ewige Krieg“ zwischen Täter und Opfer, mit anderen Worten, zwischen Männern und Frauen, in dem Frauen immer verlieren und unterdrückt sind, ist nach Bachmanns Meinung zwar unausweichlich und unerbittlich in seiner Zerstörungskraft, aber Bachmann besteht nach wie vor für die Frauen darauf, dass sie die Hoffnung in diesem Kampf nicht aufgeben sollen. Bachmann sagt im Interview: „*Dennoch ist selbst in der Kapitulation noch Hoffnung, und diese Hoffnung [...] hört nicht auf, wird nie aufhören*“ (Bachmann, 1983: 128).

Nachdem *Malina* erschienen ist, äußern sich viele Kritiker sehr negativ über Bachmanns ersten Roman - den einzigen, der noch zu ihren Lebzeiten veröffentlicht wird. Manche sprechen von einem Scheitern der Autorin, andere meinen, er sei unverständlich. Aber auch positive Stimmen werden laut, die von einem Liebesroman sprechen, der ohne Erotik auskommt und auf Gefühle beschränkt ist. In den siebziger Jahren kommt es dann zu einer Anerkennung dieses Werkes als feministische Literatur, die bildlich die Unterdrückung der Frau (vgl. Koschel, 1989: 124) und „*Blaudruck der Emanzipation*“ (Lücke, 1993: 18) zeigt, da in dieser Zeit der Feminismus in Europa wichtiger wird und viele Frauen anspricht.

3.1.2 Aufbau und Stil

Viele Jahre nach dem Tod der Autorin gibt es unzählige Interpretationen für *Malina*. Man kann zurecht sagen, dass dieses Buch keine rein eindimensionale Betrachtung zulässt, aber immer wieder steht die Frage nach möglichen biographischen Zusammenhängen im Vordergrund, welche zum einen ganz verworfen und zum anderen als elementär angesehen wird.

In der „Feminismuskultur“ der sechziger Jahre ist die Autobiographie die häufigste Ausdrucksform der Schriftstellerinnen, zum Beispiel in Form von Tagebüchern, Ich-

Romanen, Briefen, Memoiren und Chroniken. Trotz dem existieren verschiedener Interpretationsansätze wurde oft eine rein autobiographische Lesart von den feministischen Autorinnen favorisiert. Auch Ingeborg Bachmann selbst wurde zu Lebzeiten oftmals mit der Reduktion ihrer Texte auf biographische Fakten konfrontiert (vgl. Albrecht, 2002: 58). Trotz ihrer entschiedenen Haltung gegen die rein biographische Lesart, ist diese bis heute von entscheidender Bedeutung in der Bachmann-Rezeption. Denn es gibt bestimmte Parallelen zwischen der Welt in *Malina* und der „realen Welt“ der Autorin, und deshalb die Möglichkeit zu einer autobiographischen Lesart. Darüber hinaus spricht Bachmann selbst von einer „geistigen Autobiographie“: „[*Malina ist*] ausdrücklich eine Autobiographie, aber nicht im herkömmlichen Sinn. Eine geistige, imaginäre Autobiographie“ (Bachmann, 1983: 32).

Der Roman wird oft als Gattungsmischung beschrieben, wie zum Beispiel bei Weigel (2003): „*Malina selbst erscheint als eine Mischung aus Tagebuch und inneren Monolog. [...] Es ist eine Dreiecksgeschichte zwischen der Ich-Erzählerin, Malina und Ivan*“ (Weigel, 2003: 43).

Deswegen würde eine Festlegung auf eine alleinige Kategorie dem Buch sicherlich nicht gerecht, wie Ingeborg Bachmann selbst im Interview mit Ilse Heim über die Gattung von *Malina* bemerkte: „*Man hat vielleicht nie so recht gewußt. [...] Selbst Bücher, von denen wir heute zweifelsfrei als von Romanen sprechen, sind in gewissen Zeiten nicht so bezeichnet worden*“ (Heim, 1983: 107).

Hinsichtlich des Themas lassen sich wichtige Punkte in diesem Roman finden, nämlich die Zerstörung des Weiblichen und die Suche nach weiblicher Subjektivität als Hauptthemen der Romane, bzw. der Romanfragmente. In *Malina* wird die Ich-Figur, die von einer Männerwelt seelisch und körperlich zugrunde gerichtet wird, unter dem emotionalen Gefühlsaspekt näher betrachtet. Weil es um die tiefe Seele einer Frau geht, wird weder eine Geschichte im chronologischen Ablauf erzählt, noch wird überhaupt eine klare Geschichte erzählt (vgl. Lücke, 1993: 33f.). Der Roman hat wegen der subjektiven Ich-Figur vielmehr Tagebuchcharakter: „*Abgesehen von der Einleitung und vom Schluß kann der Roman „Malina“ wie eine Art Tagebuch gelesen werden, in dem ein Ich seinen*

Gefühlen und Gedanken aus einer extrem subjektiven Perspektive heraus Ausdruck zu schaffen versucht“ (Schottelius, 1990: 27).

Der Inhalt des Romans *Malina* ist keineswegs gewöhnlich, denn die Ich-Figur beschreibt hier ihre Gefühle, Gedanken und Handlungen. Dabei entscheidet sie über die Wichtigkeit des Erlebten und Empfundenen. Sie verschweigt Dinge und manipuliert objektive Sachverhalte. Da alles aus der Wahrnehmung der Ich-Figur dargestellt wird, weiß der Leser nicht genau, was wirklich ist und was nicht. Wie Schottelius (1990) in ihrem Buch *Das imaginäre Ich* erläutert: „Die Ich-Figur erzählt die Geschichte allerdings mit dürftigen Äußerlichkeiten, die mehr verschweigen als aufklären“ (ebd., 1990: 86).

Die Ich-Figur entscheidet, was, wie und wann sie erzählen möchte, und beschreibt dabei meistens ihren subjektiven Zustand. Die Erzählweise ist also sowohl bewusst gestaltet als auch emotional, wie dieses Zitat zusammengefasst wird: „Die Welt besteht in der Tat nur aus den Empfindungen und der Wahrnehmung des Ichs“ (Grimkowski, 1992: 96).

Bachmann beschreibt die Ich-Figur der Geschichte sehr gefühlsbetont und stellt durch ihre Schilderungen einen tiefen Blick in die Seele dieser Figur dar. In ihrer Traurigkeit und Verliebtheit zu Ivan fängt die Ich-Figur immer wieder an, zwischen Realität und Traum, Malina und Ivan hin und her zu springen, so dass es für den Leser oft schwer ist, der Handlung zu folgen. Wenn man versucht, die Handlung zu finden, wird klar, dass die Ich-Figur eine weibliche Person ist, aber schon bei der Frage, wer diese Erzählung erzählt, beginnen die Schwierigkeiten. Was auf den ersten Blick ganz offensichtlich und klar erklärbar zu sein scheint, nämlich, dass die Ich-Figur, eine weibliche Person österreichischer Herkunft als Erzählerin fungiert, stellte sich auf den zweiten Blick als zwar richtig, aber auch problematisch dar, wie Schottelius notiert: „Das Ich existiert am Schluß gar nicht mehr. Wie also kann ein nicht vorhandener Erzähler erzählen?“ (Schottelius, 1990: 34).

Daraus ergibt sich die in vielen Forschungsarbeiten zutreffende Feststellung, dass es in der Erzählung das erzählende Ich und das weibliche Ich (die Ich-Figur), das eine fiktive Schriftstellerin ist, gibt (vgl. Weigel, 2003: 98). Das erzählende Ich beschreibt sich in der Erzählung bereits im Personenverzeichnis. Nach meiner Auffassung ist die Funktion des erzählenden Ichs, die Beschreibung aus der Distanz von Figuren im Roman, Szenen und

manchmal Gefühlen des weiblichen Ichs. Zum Beispiel werden am Anfang Personen, Ort und Zeit („Heute“) des Romans von dem erzählenden Ich vorangestellt (Malina, 1971: 7f.), während das weibliche Ich oder hier in dieser vorliegenden Arbeit die Ich-Figur die Handlung des Romans führt (vgl. Mayer, 1971: 4).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Grund für diese Erzählweise ist, dass die zwischen verschiedenen Erzählern und auch zwischen Realität und Traum hin und her springende Erzählstruktur vom Gefühl der Ich-Figur abhängt, um die Problematik der Innerlichkeit, die Abhängigkeit der Frau und auch ihre Identitätsproblematik darzustellen, was vielleicht bei einer klaren Erzählstruktur zu Fehlschlüssen führen würde (vgl. Weigel, 2003: 89). Diese Erkenntnis könnte als erster Hinweis auf eine im Roman *Malina* möglicherweise gelungene Erzählintention gesehen werden, mit der Bachmann den Identitätsverlust und das Scheitern der Befreiung von der abhängigen Frau zeigen möchte.

3.2 Die Ich-Figur als Protagonistin

3.2.1 Frauen- und Männerbilder in *Malina*

3.2.1.1 Frauenbild in *Malina*

Die Ich-Figur

Ingeborg Bachmann setzt sich in ihrem Werk intensiv mit der Unterdrückung der Frau auseinander. Für sie sind die Frauen Opfer der Männer, die in ihrer Herrschsucht alles dominieren wollen. Die Ich-Figur, wie es in einem Reisepass beschrieben wird, wurde in Klagenfurt geboren, hat braune Augen, blondes Haar, arbeitet als Schriftstellerin und wohnt in der Ungargasse 6 in Wien III. Die Eigenschaften der Ich-Figur sind relativ negativ. Ihr fehlen „wichtige“ Züge von „Ratio“ und bewusster Subjektivität, deswegen könnte sie als eine naive und zu gehorsame Frau beschrieben werden wie es Ivan einmal tut: „Hast du das kapiert? Nein, du kapierst ja nichts. Was hast du denn jetzt wieder in deinem Kopf, Kraut, Kartoffel, Salatblätter, lauter Gemüse. Ah, und jetzt will mich das kopflose, leerköpfige Fräulein ablenken [...] lauf mir einfach nach“ (Malina, 1971: 46ff.).

Außerdem wird die fehlende Ratio der Ich-Figur beim Schachspiel demonstriert. Sie lässt sich von Ivan „zwingen“, mitzuspielen: *„Ivan sagt, du spielst eben ohne Plan, du birgst deine Figur nicht im Spiel, deine Dame ist schon wieder immobil“* (ebd.).

Die Immobilität wird zur Metapher für ihren gesamten Charakter im Roman. Sie kann nicht machen, was sie will, nur, dass die Ich-Figur nicht weiß, nicht merkt oder nicht wissen und nicht merken will, dass sie sich selbst auch immobil macht. Das wird nicht nur am Schachspiel gezeigt, sondern auch an der Gewalt, mit der Ivan die Ich-Figur beherrscht: *„Aber mit Ivan kann ich darüber nicht sprechen, auch nicht, warum ich zusammenfahre, bei jeder brüsken Bewegung, [...] obwohl er mir beide Arme auf dem Rücken zusammenhält, mich unbeweglich macht“* (Malina, 1971: 47).

Helene Cixous, die bekannte französische feministische Literaturwissenschaftlerin, notiert, dass Immobilität oft als „Wesenszug“ der Frau definiert wird. Dies zeigt sich in typischen Bildern und Symbolen. Oft sei die Frau *„gefangen in ihrer Kette [...], wie sie die Kultur organisierten, [...] immer Mond für die männliche Sonne, Natur für die Kultur. Der Mann ist natürlich aufrecht, aktiv, schaffend [...], und so geht das eben zu in der Geschichte“* (Cixous, 1979: 89).

Eine andere bemerkenswerte Eigenschaft der Ich-Figur ist die maßlose Liebesfähigkeit, die ihr Bachmann zuschreibt. Die Ich-Figur kann den Männern die absolute Liebe entgegen bringen, obwohl der Mann nichts dafür tut. Sie ist so verliebt, dass sie oft in eine Scheinwelt flieht und die Realität nicht wahrnimmt. Es kommt immer wieder zu Momenten, in denen sie sich nach Ivan sehnt, als würde Malina, ihr männlicher Teil, nicht existieren und ihr Herz nur für Ivan schlagen, was im Kapitel 3.2.2.1.2. ausführlich behandelt wird. An folgender Stelle sieht man dies deutlich:

„Ich kann diese Nummer wählen: 72 68 93. Ich weiß, dass niemand antworten kann, aber es kommt mir darauf nicht an, nur dass es bei Ivan läutet, in der abgedunkelten Wohnung, und da ich weiß, wo sein Telefon steht, soll das Läuten von dort aus allem, was Ivan gehört, sagen: ich bin es, ich rufe an. [...] Seit ich diese Nummer wählen kann, nimmt mein Leben endlich keinen Verlauf mehr, ich gerate nicht mehr unter die Räder, ich komme in keine ausweglosen Schwierigkeiten, nicht mehr vorwärts und nicht vom Weg ab, da ich den Atem anhalte, die Zeit aufhalte und telefoniere und rauche und warte“ (Malina, 1971: 26).

Diese besondere Eigenschaft ihrer weiblichen Figur in *Malina* hat Bachmann in einem Interview mit Ilse Heim selbst beschrieben: „*außerordentlich, dass dem auf der anderen Seite nicht entsprechen kann. [...] für sie ist er der Transformator [...] und sie kann auf alles verzichten*“ (Bachmann, 1983: 74).

Die obige Beschreibung ist schon ein Hinweis darauf, dass sich Bachmann in diesem Roman nicht nur auf die Inferiorität der Frau gegenüber dem Mann konzentriert, sondern auch auf einen besonderen Liebesaspekt. Die Protagonistin ist innerlich verzweifelt: Denn Ivan kann und will ihre heftigen Gefühle in solcher Intensität nicht akzeptieren. Sie würde aber dennoch alles für ihre Liebe zu ihm hingeben, obwohl es sehr tödlich für ihr empfindliches Leben sein kann (vgl. Geesen, 1998: 185)

3.2.1.2 Männerbilder in *Malina*

Schon beim Personenverzeichnis ist es deutlich: Malina und Ivan, die beiden Männerfiguren, werden sehr unterschiedlich dargestellt. Während der Eindruck entsteht, dass Ivan real existiert, wird Malina dagegen sehr geheimnisvoll beschrieben. Ich verstehe die Figur Ivan in dieser Arbeit nicht als Teil von der Ich-Figur, sondern als eine fiktive Figur, die eine wirkliche Beziehung mit der Ich-Figur führt. Im Gegensatz dazu wird Malina in dieser Arbeit als ein männlicher Teil, als alter Ego von der Ich-Figur behandelt.

Ivan

Ivan wurde in Ungarn geboren und lebt seit einigen Jahren in Wien. Er arbeitet in einem Institut am Kärntnerring, das sich mit Finanzen befasst. Es gibt mehrere Hinweise darauf, dass Ivan im Todesartenzyklus den typischen Mann repräsentiert (vgl. Albrecht, 2002: 32) Ein Anzeichen für diese Bedeutung Ivans ist schon sein Vorname, die russische Form von Hans. (ebd., 2002: 31). Hans steht in der Erzählung Bachmanns *Undine geht* für einen typischen Mann, der so wie andere Männer ein gewöhnliches und vorbestimmtes Leben führt. Auch aus einer Bemerkung Ingeborg Bachmanns in einem Interview lässt sich diese Bedeutung erkennen: „*wie Ivan sind die meisten Männer*“ (Bachmann, 1983: 68).

Ivans Persönlichkeit lässt sich besonders an seiner Haltung gegenüber der Ich-Figur erkennen, zu der Ivan im starken Gegensatz steht. Während die Ich-Figur alles von Ivan wissen und haben will, versucht Ivan, nichts zu nah an sie kommen zu lassen und Dinge zu ignorieren, die unter der Oberfläche seiner heiteren, sorglosen Lebensart verborgen sind. Ivan möchte nur eine lockere Beziehung mit der Ich-Figur haben, die ihn zu nichts verpflichtet und ihn nicht bindet. Zum Beispiel reichen ihm schon ein paar Stunden der Unterhaltung und Entspannung mit dieser Frau, die sein sonstiges Leben aber unberührt lassen soll (vgl. Eifler, 1989: 375f.). Man kann schon recht sagen, dass er diese Beziehung kontrolliert oder „der Herr“ dieser Beziehung ist. Ivan legt die Bedeutung seiner Beziehung zur Ich-Figur ganz klar fest, indem er ihr sagt, dass er außer seinen Kindern niemanden liebe. Ivan sagt es der Ich-Figur direkt: *„Das wirst du wohl schon verstanden haben. Ich liebe niemand. Die Kinder selbstverständlich ja, aber sonst niemand“* (Malina, 1971: 57).

Niemanden zu lieben, heißt auch, dass er die Ich-Figur nicht liebt und sich nur bis zu einem bestimmten Grad auf die Ich-Figur einlässt, und dass er sich nicht in Gefühle verstricken will, die er nicht kontrollieren kann, und die ihn zu sehr verausgaben würden. Auch dass er sich nicht als Liebender „verlieren lässt“, macht ihn überlegen (vgl. Höller, 1987: 53). Aus diesem Grund lässt er sie auch kaum in sein Leben und interessiert sich nicht für ihr Leben außerhalb ihrer Beziehung, besonders nicht für ihre Gefühle und ihre Wünsche. Er ist ihren Gefühlen gegenüber sehr gleichgültig. Man kann an seiner Gleichgültigkeit leicht sehen, dass er immer eine starke Abwehr gegen sie gezeigt hat, obwohl er die Konflikte und Probleme spürt, die die Ich-Figur quälen. Ivan sagt: *„Was ist denn das für eine Obsession, mit dieser Finsternis, alles ist immer traurig“* (Malina, 1971: 54).

Ivan weigert sich ein tiefes Gespräch mit der Ich-Figur zu führen, und er blockiert mehrmals ihren Versuch, ihm etwas zu erzählen, was für sie, für ihre Persönlichkeit, offenbar wichtig ist. Das heißt, er nimmt ihr so die Möglichkeit, sich wirklich mit ihm auseinanderzusetzen, worauf sie allerdings auch nicht besteht. Obwohl Ivan spürt, dass die Ich-Figur ein Mensch ist, der offenbar in der Vergangenheit sehr verletzt wurde, will er nicht darüber reden: *„Nein, ich möchte es nicht wissen, wer das angerichtet hat, dein*

Zusammenfahren, den Kopfeinziehen, dein Kopfschütteln, dein Kopfwegdrehen“ (Malina, 1971: 48).

Das Ignorieren der Ich-Figur zeigt nach Kanz' Meinung seine Angst davor (vgl. Kanz, 1999: 85), etwas zuzulassen, das seine Oberflächlichkeit und seine Sorglosigkeit stören und verunsichern könnte, und wird damit zu einem wichtigen Grund, warum er ihr bei ihren Problemen nicht helfen möchte. Ivan versucht gar nicht zu helfen, sondern verlangt geradezu von ihr, dass sie heiter und glücklich sein soll. Er mag sie lieber, wenn sie wie ein „schönes Ding“ bei ihm ist, was das kritisierte Männerbild in der Erzählung von Bachmann betont: *„Lach mehr, lies weniger, schlaf mehr, denk weniger – Das macht dich doch alt, was du machst – Graue und braune Kleider machen dich alt – Verschenk deine Trauerkleider ans Roter Kreuz“* (Malina, 1971: 102).

Diese Sätze bringen Ivans Lebenseinstellung zum Ausdruck und drücken aus was er von einer Frau sehen möchte. Den „altmachenden“ Tätigkeiten, nämlich Lesen und Denken sind Lachen, Schlafen und Jugendlichkeit gegenübergestellt. Das sind nicht nur Ivans Werte, sondern nach Bachmanns Auffassung allgemeine Werte der Männer, welche von Frauen Jugendlichkeit verlangen. Das Frauenbild im Kopf Ivans erträgt kein Altern. Eine Frau, die die Spuren des Alters zeigt, hört auf, für den Mann eine Frau zu sein. Ivan hat auch einen scharfen Blick für das Alter der Frau: *„Man sieht es an der Haut den Händen [...] Ich sehe es bei der Frau sofort“* (Malina, 1971: 104). Für Ivan will die Ich-Figur *„das Alter antreiben“* (Malina, 1971: 206) und das ist nach seiner Meinung nur möglich, wenn sie „ganz Frau“ ist, vor allen Dingen weniger denkt und weniger liest. Ivan versucht oft, die Ich-Figur in eine weibliche Rolle zu drängen.

Mit der Männerfigur Ivan formuliert Bachmann hier die Gleichgültigkeit als Eigenschaft, der im Kopf der Männer fixierten Geschlechtervorstellung von Frauen in einer patriarchalischen Gesellschaft, in der Frauen immer noch nach dem Bild des Mannes geformt sind und sich formen lassen. Außerdem möchte Bachmann den Lesern klar zeigen, dass Ivan, der ein Vertreter des „typischen Mannes“ ist, will, dass seine Geliebte, die geliebt werden will, bestimmte Eigenschaften wie Intelligenz, Nüchternheit, Bildung und Rationalität nicht besitzen sollte. Er hat zugleich verschiedene Schutzmechanismen entwickelt, die ihn vor intensiven Gefühlen bewahren; er ist unfähig zu lieben, empfindet

aber auch keine Schmerzen und sichert sich damit ein relativ ruhiges Leben. Sein gleichgültiges und liebloses Verhalten trägt jedoch auch zur Zerstörung des Lebens einer Frau bei. Seine Weigerung, Probleme an sich heranzulassen und sich mit Konflikten auseinanderzusetzen, macht ihn zu dem Männertyp, der Machtverhältnisse nicht in Frage stellt, sondern sie akzeptiert und das gegen die Frau benutzt. Es betont die alten Rollen und Umgangsformen in der Frau-Mann-Beziehung, in der die Frau und ihre Persönlichkeit auf ein bestimmtes Bild des Mannes reduziert werden muss und die Entwicklung zu Emanzipation so schwer macht.

Malina

Die Figur Malina wird in verschiedenen Forschungsarbeiten unterschiedlich dargestellt (vgl. Albrecht, 2002: 131). Eine Reihe von Untersuchungen, zum Beispiel diejenige von Kurt Bartsch, geht davon aus, dass Malina ein fiktiver Geliebter der Ich-Figur neben Ivan ist. Manche Arbeiten interpretieren sogar, dass Malina ein heimlicher Liebhaber der Ich-Figur ist (vgl. Herberger, 2007: 167). Aber die meisten Forschungen stimmen der Arbeit Allen Summerfelds zu. Summerfeld bemerkt in ihrem Buch *Die Auflösung der Figur*, dass die Figur Malina als männlicher Teil der Ich-Figur funktioniert, der das rationale Prinzip verkörpert (vgl. Summerfeld, 1976: 98).

Einen Beleg für diese These kann man in einem Dialog der Ich-Figur mit Ivan finden. Die Ich-Figur ist sich selbst bewusst, dass Malina ein Teil von ihr ist:

„Es ist ein anderer in mir, der nie einverstanden war und der sich nie Antworten abzwängen ließ auf aufgezwungene Fragen“

„Soll es nicht heißen, die Andere in dir?“, fragt Ivan daraufhin nach.

„Nein, der andere, ich bringe das nicht durcheinander“ (Malina, 1971: 114).

Trotz dem Aufzeigen eines männlichen Teils der Ich-Figur ist diese Figur Malina von Bachmann so dargestellt, dass er mit der Ich-Figur zusammen wohnt und etwa 40 Jahre alt ist. Er ist der Verfasser eines Buches mit dem Titel „*Apokryph*“. Sonst arbeitet er im „*Heeresmuseum*“, was als eine patriarchalische Tätigkeit verstanden werden kann. Im ersten Teil des Romans wird die erste Begegnung der Ich-Figur mit Malina erzählt.

Am Beginn des Romans ist die Figur Malina noch relativ ruhig und zurückhaltend, weil das erste Kapitel *Glücklich mit Ivan* das Gewicht mehr auf Ivan legt, deswegen erfährt der Leser nur, dass die Ich-Figur Malina bei einem Vortrag über das Thema „Die Kunst im Zeitalter der Technik“ begegnet und dass Malina in der Wohnung der Ich-Figur lebt, was die Tatsache, dass er ein abgespaltener Teil der Ich-Figur ist, betont. Nach der Beziehung mit Ivan kehrt die Ich-Figur zum „allergrößten Mordschauplatz“ zurück. Sie verachtet alles, will nichts im Haus machen und sich nicht einmal bewegen:

„Zu Hause lege ich mich auf den Boden und warte und atme , veratme mich und veratme mich immer mehr [...] Ich möchte nicht sterben, ehe Malina kommt [...] Ich weiß nicht wie ich ins Bad kommen kann [...] es vergeht keine Zeit, aber jetzt muss Malina kommen, und dann ist Malina da, und ich lasse mich sofort fallen, endlich“ (Malina, 1971: 295).

Dann kommt Malina, anscheinend um ihr beim Ordnungsmachen zu helfen: *„Malina ist ins Zimmer gekommen. Er hält mich. Ich kann ihn wieder halten“* (Malina, 1971: 178). Malina, der männliche Teil, verkörpert nach Bachmanns Absicht die Ordnungsmacht (vgl. Bachmann, 1983: 45). Es gibt zahlreiche Stellen, die dies zeigen, besonders wenn die Ich-Figur wegen dem Liebes Scheitern der Figur Ivan nicht mehr die Aufgaben im Haus organisieren kann. Malina ist die „Ordnungsmacht“ im Leben der Ich-Figur. Immer wieder wird betont, dass er ihre Geldangelegenheiten, ihren Alltag organisiert: *„Ich weiß nicht, ... wie Malina es immer fertig bringt, uns beide durch diese teuren Zeiten zu bringen, die Miete wird von ihm pünktlich bezahlt, meistens auch Licht, Wasser, Telefon“* (Malina, 1971: 112). Und an dieser Stelle heißt es: *„Wenn Malina allein ist, entsteht nirgends Unordnung“* (Malina, 1971: 177). Neben seiner Eigenschaft als Ordnungsmacht ist die Gleichgültigkeit auch eine weitere betrachtenswerte Eigenschaft von Malina. Während die Ich-Figur sich von seinem Mitleid beherrschen lässt, steuert Malina dagegen. Gefühllos und neutral ignoriert er Ivan: *„Dass Ivan sich nicht für Malina interessiert, kann ich verstehen [...] Aber ganz verstehe ich nicht, warum Malina nie über Ivan spricht. Er erwähnt ihn nicht, wie beiläufig nicht, er vermeidet es, unheimlich geschickt“* (Malina, 1971: 87).

Für alles andere kann Malina Geld bezahlen aber nicht für die Not der Welt und das Leiden der Menschheit. Als die Ich-Figur Malina fragte, ob Malina das Geld für eine

Erdbebenskatastrophe spenden möchte, zeigt Malin überhaupt kein Interesse daran: „*Malina rückt mit dem Geld heraus und sagt ja, aber bei den großen Katastrophen und Unternehmen sagt Malina nein*“ (Malina, 1971: 114). Gegenüber allen Menschen ist er so gleichgültig, dass er nie „*etwas Gutes und nie etwas Schlechtes über jemanden sagt*“ (Malina, 1971: 131).

Gegen Ende der Erzählung verhält sich Malina schon gleichgültig gegenüber der Ich-Figur, was im Gegensatz zu seiner Hilfe am Anfang seiner Anwesenheit: „*Ich habe meinen Kopf in eine Hand von Malina gelegt, Malina sagt nichts, er bewegt sich nicht, aber er findet auch keine Zärtlichkeit für meinen Kopf*“ (Malina, 1971: 312). Der Grund für das Unverständnis der Ich-Figur gegenüber Malina liegt wahrscheinlich darin, dass Malina repräsentiert, was der Ich-Figur an Selbstsicherheit, Rationalität und Alltagsangelegenheit fehlt (vgl. Koschel, 1989: 104). Er ist die kalte und gleichgültige „Ordnungsmacht“ im Leben der Ich-Figur. Hans Höller (1987) äußert sich dazu folgendermaßen: „*Malina ist wohl keine reale Figur, sondern ein Teil der Persönlichkeit der Protagonistin: die Stimme der Vernunft, [...] der männliche Teil ihres Ichs, der am Ende den weiblichen Teil unterdrückt und zugrundegehen lässt*“ (Höller, 1987: 186).

Anhand dieser Gleichgültigkeit sieht man bereits klar die Gemeinsamkeit der von Bachmann verfassten Männerbilder Ivan und Malina bei ihrer Gefühlslosigkeit. Beide männliche Protagonisten zeigen eine herzlose, kalte und gleichgültige Persönlichkeit. Das Männerbild in *Malina* ist also bestimmt nicht positiv. Aber ist es nicht, was Bachmann in ihrem *Todesarten-Zyklus* zu präsentieren versucht hat, dass diese herzlose und unaufhörbare Gleichgültigkeit in der Beziehung zwischen Mann und Frau auch weibliches Leiden bis Verhinderung der Frauenemanzipation verursacht? Bachmann schreibt dazu:

„Glück hat man manchmal, die meisten Frauen haben bestimmt nie Glück. [...] Es gibt höchstens Männern, mit denen es völlig hoffnungslos ist, [...] Der Mann, der ja ein Kranker ist [...]. Für ihn ist es ja leicht, wenig an die Frauen zu denken, denn sein krankes System ist unfehlbar, er wiederholt, er hat sich wiederholt, er wird sich wiederholen“ (Malina, 1971: 284).

3.2.2 Die Darstellung der Heldin: die Zerstörung der Weiblichkeit und die Suche nach weiblicher Subjektivität

3.2.2.1 Die Ich-Figur und Ivan – Zusammensein als Heilmittel gegen alle Kränkungen

3.2.2.1.1 Unterdrückung der Frau im Patriarchat – Problem mit der Vaterfigur

Die Verzweiflung und Erniedrigung der Ich-Figur beginnt schon beinahe zu Beginn der Geschichte, wenn die Ich-Figur ihr Frausein als „unterdrückt und unlebbar“ in dem patriarchalischen „Heute“ nicht leben kann. „Das Heute“ für sie umgreift nicht nur das Präsens der erzählten Zeit, sondern auch die Verdrängung des Patriarchats, gegenwärtig gesetzt in den Traumprotokollen des zweiten Kapitels. Ist die Zeit des Heutes die des Untergangs des Weiblichen, so ist auch der Ort -Wien, die Ungargasse-ein Ort des Todes. „Das Ungargassenland“, sagt Ria Endres (1981), „ist der Ort der Negierung der Weiblichkeit“ (Endres, 1981: 45). Dieser Behauptung scheinen alle Aussagen von der Ich-Figur zu widersprechen. Die Ich-Figur hat in einer großen Reihe traumatische Alpträume im zweiten Kapitel erlebt, wie Barbel Lücke (1993) beschreibt: „Das zweite Kapitel des Romans, >Der dritte Mann<, wird von der Mehrheit der Rezensenten und Interpreten als das Schlüsselkapitel, das Herzstück des Romans verstanden, um das herum die anderen Stücke >komponiert< seien“ (Lücke, 1993: 119).

Die oben zitierte Aussage von Barbel Lücke (1993) macht deutlich, welche Bedeutung dieses Kapitel im Roman hat. Sigrid Weigel (1985) ergänzt: „Das zweite Kapitel „Der dritte Mann“ [...] besteht aus einer Serie von Traumszenen, die gleichsam die Nachtseite zum „Heute“ des Ichs darstellen: Es sind die Träume von heute Nacht“ (Weigel, 1985: 88).

Deswegen soll hier die Traumszene von der Ich-Figur gezeigt werden, um das Bild der Frauenunterdrückung in der Ich-Figur „Heute“ sichtbar zu machen. In der Traumszene spiegelt sich das Leiden der Ich-Figur und Bachmanns metaphorische Vorstellung über die Unterdrückung der Frau wieder (vgl. Klaubert, 1983: 107). Um die Wichtigkeit dieses Kapitels zu zeigen, soll in kurzer Form zunächst dessen Inhalt, der die Unterdrückung der

Frau behandelt, beschrieben werden. Dann können wir das Angstgefühl der Ich-Figur besser verstehen. Vordergründig bestehen die Träume aus den Unterdrückungen und Auseinandersetzungen der Ich-Figur, das heißt der Tochter mit der alles beherrschenden Vatergestalt.⁷ Schottelius (1990) meint zur Vaterfigur unter anderem: „*„Es“ ist nicht der reale Vater, „Es“ ist die Personifikation einer uneingeschränkt männlichen herrschenden und tötenden Instanz, die die Existenz der Ich-Figur bedroht*“ (Schottelius, 1990: 111).

Diese „Vaterfigur“ kann nicht mehr als Mensch bezeichnet werden. Es ist vielmehr ein unbestimmtes Wesen und eine Verkörperung des männlichen Bösen. Ingrid Riedel (1974) bestätigt in ihrem Aufsatz *Auf der Suche nach weiblicher Identität* diesen Eindruck:

„Ingeborg Bachmann hat mir im Gespräch nach ihrer Leistung in Kassel am 6. November 1971 selbst gesagt, dass die Chiffre Vater für sie wesentlich mehr enthalte als das Bild des persönlichen Vaters: Vater für sie heißt, männliche Autorität, Urheber und Verfechter von Normen, die in der Gesellschaft gelten“ (Riedel, 1974: 25).

Ingeborg Bachmann selbst erläutert die Rolle der Vaterfigur:

„Die Vaterfigur ist natürlich die männlich mörderische [...] die verschiedene Kostüme trägt, bis sie am Ende alle ablegt und dann als der Mörder zu erkennen ist. Ein Realist würde wahrscheinlich viele Furchtbarkeiten erzählen, die einer bestimmten Person oder Personen zustoßen. Hier wird es zusammengenommen in diese große Person, die das ausübt, was die Gesellschaft ausübt“ (Bachmann, 1983: 97).

Im Mittelpunkt steht die Figur des Vaters, der die Tochter (die Ich-Figur) auf grausame Weise quält und misshandelt. Das Zitat *„das ist der Friedhof der ermordeten Töchter. Er hätte es nicht sagen dürfen, und ich weine bitterlich“* (Malina, 1971: 175) am Anfang der Traumszene stellt ein Beispiel für eine solche „psychische“ Misshandlung dar. Der Vater zeigt der Tochter diesen Friedhof, vermutlich will er ihr ihr eigenes Grab zeigen. Er selbst wird aber auch zum physischen Täter: *„Aber damit ich aufhöre, mein Nein zu rufen, fährt mir mein Vater mit den Fingern, seinen kurzen festen harten Fingern in die*

⁷ Der Vater ist mehrere Male der Inbegriff unterschiedlichster patriarchalischer Macht und Herrschaft, so tritt er zum Beispiel unter anderem als Regisseur und Couturier aber auch als Verkörperung eines Krokodils (S.223) auf.

Augen, ich bin blind geworden, aber ich muss weitergehen. Es ist nicht auszuhalten“ (Malina, 1971: 177).

Oft befindet sich die Ich-Figur in gewalttätigen Traumszenen, zum Beispiel in einer Gaskammer *„die größte Gaskammer der Welt“* (Malina, 1971: 175), aus der sie nicht entkommen kann. Der Vater lässt dann das Gas strömen, die Ich-Figur stirbt. In einem weiteren Beispiel versucht die Ich-Figur in Todesangst über einen elektrisch geladenen Zaun zu klettern, welcher vom Vater aufgeladen wurde. Die Ich-Figur stirbt auch hier: *„Ich bin an der Raserei meines Vaters verglüht und gestorben“* (Malina, 1971: 219). Der Vater verübt in solchen Szenen viele Formen von Gewalt, bis die Ich-Figur keine Möglichkeit hat, der Kontrolle und Unterdrückung des Vaters zu entgehen. Lücke schreibt dazu, dass die Tochter *„die Farben“* nicht sehen soll, denn der Vater will der Ich-Figur: *„die geistige Schaukraft rauben, sie ihrer Spiritualität berauben“* (Lücke, 1993: 126). Symbolisiert sieht Bärbel Lücke (1993) in der Farbe Blau: *„Mein Blau, mein herrliches Blau, in dem die Pfauen spazieren, und mein Blau der Ferne, mein blauer Zufall am Horizont!“* (Malina, 1971: 177).

Die Farbe Blau symbolisiert nicht nur dieses Berauben der „Spiritualität“, sondern steht auch für das Höhere und somit für eine Art Macht und Würde (vgl. Klaubert, 1983: 87). Die Vaterfigur, die auf Seite 176 mit *„Sire!“* angeredet wird, steht somit in direktem Bezug zu dieser Farbe: dieses Höhere gehört hier nur dem Vater, die Tochter wird zum Schweigen gezwungen. Eine weitere Konnotation zur Farbe Blau ist die Freiheit; der Himmel besitzt *„das Blau der Fernen“* und *„mein blauer Zufall am Horizont“* (ebd.), beide stehen hier für die Freiheit und Unabhängigkeit, die die Ich-Figur nie erreichen wird. Außerdem will der Vater der Tochter *„Schaukraft“* und Sprache rauben und sie stumm machen: Er will ihr die Zunge ausreißen; er reißt ihr das Herz und die Gedärme aus dem Leib. Er will sie vernichten. Für die Ich-Figur ist der Umgang mit *„dem Vater“*, der ihren Geist und ihre Stimme beraubt, ein *„Untergang, ein katastrophales Fallen ins Nichts“*; es ist *„die Hölle“* (Malina, 1971: 185). Weil die Tochter den Geist und die eigene Stimme begehrt, blendet der Vater sie und raubt alles. Denn sie darf *„das Buch“*, das auch als lebenswichtiges *„schönes Buch“* bezeichnet wird, mit Zügen der Selbstbefreiung für die Ich-Figur nicht schreiben. Neben der gewalttätigen Aktion des Vaters findet man im Roman folgende Auffälligkeiten, wenn man die Sprache des Vaters

und die Dialoge zwischen ihm und der Tochter betrachtet. Wenn der Vater sich äußert, dann geschieht es gleichzeitig mit seinen schlechten Taten. Er, der die Ich-Figur auf viele Weisen quält und misshandelt, benutzt eine Sprache, die oft von Befehlen und Schimpfen geprägt ist: „*Aber mein Vater brüllt: Was, jetzt auf einmal willst du nicht, ich werde, ich werde!*“ (Malina, 1971: 183). An anderer Stelle heißt es: „*Mein Vater schreit zurück: Sag das noch einmal!*“ (Malina, 1971: 224). Und weiter: „*Mach den Mund auf! Was soll das heißen! Den Mund auf, sag ich! Er schreit stundenlang und hört nicht auf*“ (Malina, 1971: 201). Die Aussagen des Vaters haben ebenfalls den Sinn, die Ich-Figur zu erniedrigen und zur Unterdrückung zu zwingen. Die kurzen Dialoge bestehen nur aus wenigen Sätzen, die der Vater meistens beendet oder durch die Gewalttat charakterisiert.

Wegen der obigen Beschreibungen der Gewalt- und Unterdrückungssituationen ist es nicht schwer zu verstehen, warum die Ich-Figur die Gesellschaft als den „*allergrößten Mordschauplatz*“ (Malina, 1971: 35) empfindet. Durch die zahlreichen Formen der Unterdrückung in der patriarchalischen Gesellschaft hat sie immer „*in Panik, mit trockenem Mund, mit der Würgspur am Hals*“ (Malina, 1971: 29) gelebt und die Spaltung der Welt gerade als ihre „*Krankheit*“ gesehen, als die „*Schizothymie*“, als ihr „*Schizoid*“ (Malina, 1971: 28). Die Erniedrigung, der sich die Ich-Figur unterwirft, ist laut Bachmanns Aussage Teil der „*universalen Prostitution*“ (Malina, 1971: 289), die in der Gesellschaft herrscht. Sie sei Folge jeder Hierarchisierung. Die Ich-Figur empfindet diese Verzweiflung als ausweglose Situation: „*Wie soll man darum mit den anderen das Höhere betreiben, wenn man dazu in der tiefsten Erniedrigung sein muss*“ (Malina, 1971: 99). Und trotz der Hoffnungslosigkeit möchte die Ich-Figur sich von dieser schlimmen Unterdrückung befreien. Sie denkt, dass: „*das Unglück der Frauen ein besonders unvermeidliches und ganz und gar unnützes ist. Nur von dieser Art des Unglücks wollte ich mich befreien*“ (Malina, 1971: 258). Auch betont die Ich-Figur: „*ich werde siegen in diesem Zeichen*“ (Malina, 1971: 32).

Aus diesem gelähmten Zustand kann sich die Ich-Figur nicht retten, obwohl sie sich tatsächlich aus dem furchtbaren und unterdrückten Zustand befreien möchte. Sie selbst hat keinen Mut und keine Kraft, dieser tödlichen Situation zu entkommen, denn im „*Heute*“ bleibt diese Möglichkeit für sie versperrt. Im Laufe der Erzählung kommt die Ich-Figur allmählich auf den Gedanken, dass, um sich frei von solcher Macht zu machen,

sie Kraft braucht aber nicht „Kraft von innen“, sondern sie will sich von der „Kraft von außen“ abhängen, was später eine Rolle für das Gelingen ihrer Emanzipation spielt: *„Es muss eine Kraft von außen sein, eine „wirkliche Kraft“, die sich dieser unmöglichen Welt entgegengesetzt“* (Malina, 1971: 29).

Und diese „Kraft von außen“ ist nichts anderes als die „Kraft der Liebe“ aus ihrer Beziehung mit ihrem Geliebten Ivan. Weil sie spürt, dass sie keine „wirkliche Kraft von innen“ besitzt und sich nicht traut, an sich selbst zu glauben, so eröffnet ihr die Liebe anscheinend den Weg aus der Dunkelheit. Die Ich-Figur hofft darauf, dass sie sich mittels der Heilung durch Ivans Liebe aus der tödlichen Erstarrung in „Heute“ lösen kann.⁸

3.2.2.1.2 Die Liebe als Heilmittel und ihre Wirkung auf die Ich-Figur

Das erste Kapitel des Romans, „Glücklich mit Ivan“, beschäftigt sich fast ausschließlich mit der Liebesbeziehung zwischen der Ich-Figur und Ivan. Schon zu Beginn steht ihre starke Zuneigung und Intensität zu ihrem Geliebten im Vordergrund. Die Ich-Figur zeigt die Intensität dieser Liebe, indem sie die Dauer der Beziehung übertreibt. Die Ich-Figur behauptet, dass sie diesen Mann schon lange liebte, bevor sie ihn überhaupt kennengelernt hat: *„eine Inkunabel möchte ich schreiben im Stehen, denn es sind heute zwanzig Jahr her, dass ich Ivan liebe, und es ist ein Jahr und drei Monate und einunddreißig Tage an diesem 31. des Monats, dass ich ihn kenne“* (Malina, 1971: 62).

Betrachten wir das Liebesverhältnis zwischen den beiden in der Wirklichkeit, erkennen wir aber, dass das Liebesverhältnis meistens nur durch kurze Besuche und Verabredungen gekennzeichnet ist. Sie treffen sich zum Abendessen, zum Schachspielen oder zur Ausfahrt. (Malina, 1971: 149) Das genügt der Ich-Figur nicht. Einmal sagt sie: *„Ich möchte, dass es nie aufhört [...] er muss mir gehören“* (Malina, 1971: 151). Es sind jedes Mal nur einige Stunden, die sie mit einander verbringen. Trotzdem ist die Ich-Figur dankbar, *„seinen Drink und das Essen richten“* zu dürfen und *„ihm heimlich hier und da“* die Schuhe zu putzen. (Malina, 1971: 37). Sie freut sich darauf, für ihn ein großes Abendessen zu machen, da sie *„den höchsten Preis“* erwartet, nämlich *„5 Stunden Ivan“*

⁸ Die Liebe als heilendes Prinzip wird bereits in den *Franza*-Fragmenten eingeführt, findet sich aber auch schon in den *Briefen an Felician* und dem 1958 erstmals ausgestrahlten Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* von Ingeborg Bachmann.

(Malina, 1971: 84). Trotz der kurzen Zeit, in der die beiden Zeit miteinander verbringen, verändert das Verhältnis mit Ivan das Leben der Ich-Figur sehr stark. Zuvor hat sie nur Angst vor der Welt und weiß nicht, wie sie in der repressiven Gesellschaft überleben kann, aber nun hat sie aufgrund dieser Liebe keine Angst und sie hat das Gefühl, dass sie in dieser Gesellschaft akzeptiert wird. Die „schlechte Welt“, in der sich die Ich-Figur befindet, kann sie nicht mehr stören, denn die Liebe verwandelt und verschönert alles, was vorher sehr furchtbar scheint. Sie freut sich, dass sie endlich mit ihrer Umgebung zurechtkommen kann. Die Ich-Figur öffnet sich, indem sie liebt, für vernachlässigte Bereiche ihrer selbst und gewinnt scheinbar ihre Identität. Sie wird von der Gesellschaft akzeptiert:

„Ich merke, dass vieles uns umgibt, dass alles lebt um uns herum, es macht sich bemerkbar, ohne aufdringlich zu sein, die ganze Stadt atmet und zirkuliert, und so sind Ivan und ich nicht besorgt, weil nicht abgetrennt und monadenhaft eingesperrt, nicht kontaktlos und in nichts Schmerzliches abgetan. Auch wir sind ein akzeptabler Teil der Welt“ (Malina, 1971: 55).

Seitdem sie liebt, gerät sie nicht mehr „unter die Räder“, kommt „in keine ausweglosen Schwierigkeiten, nicht mehr vorwärts und nicht vom Weg ab“ (Malina, 1971: 27) und sie ist nicht mehr in der „höchsten Angst und fliegenden Eile“ (Malina, 1971: 8). Als ob die Liebe wie Medizin wirken würde, fühlt sie sich geheilt: „Fünf Stunden Ivan, das könnte reichen für ein paar Tage Zuversicht als Kreislaufstütze, zur Blutdruckerhöhung, als Nachbehandlung, als vorbeugende Behandlung, als Kur“ (Malina, 1971: 375f.). Ausdrücke wie „Kur“ und „Krankheit“ weisen auf Aspekte des Heilens hin. Es ist eindeutig, dass Bachmann möchte, dass Ivan als Medizin für die Ich-Figur funktioniert. Deshalb ist das Wort „Ivan“ der Ich-Figur zu einem „heilenden Prinzip“ geworden, das sie vor allem Unheil beschützt. Die Ich-Figur erlebt ihre Liebesbeziehung zu Ivan als universelles Heilmittel, durch das „hier in diesem Umkreis [...] der Schmerz im Abnehmen ist, zwischen der Ungargasse 6 und 9, dass die Unglücke weniger werden, der Krebs und der Tumor, das Asthma und der Infarkt, die Fieber, Infektionen und Zusammenbrüche, sogar die Kopfschmerzen [...] sind abgeschwächt“ (Malina, 1971: 28).

Nicht unzutreffend bezeichnet Bail Ivan dies als „Code der Mediziner“ (Bail, 1984: 34), weil neben dem Gefühl der Akzeptanz ihre Sinnlichkeit, Gefühle und sogar ihr Körper

durch Ivan besser geworden sind. Die Wörter erscheinen ihr damals, als sie nicht in der Beziehung mit Ivan war, nicht als Zeichen für wirkliche Gefühle und Erlebnisse, sondern als leere Hülsen aber jetzt wird die Fähigkeit zur Kommunikation, die bei der Ich-Figur entscheidend am Anfang gestört ist, von der Liebesmedizin geheilt: „Denn er [Ivan] ist gekommen, um die Konsonanten wieder fest und fasslich zu machen, um die Vokale wieder zu öffnen, damit sie voll tönen [...], um [...] die Probleme zu lösen“ (Malina, 1971: 54).

Nicht nur für die Sprache ist Ivan eine Hilfe, sondern auch für ihren ganzen Körper. Die Sinnlichkeit der Ich-Figur wird durch Ivan wieder belebt. Seine Umkompliziertheit und Lebensfreude helfen ihr, einen unmittelbaren Bezug zur Wirklichkeit und zu sich selbst herzustellen. Sie entwickelt ein ganz neues Gefühl für ihren Körper: „Endlich gehe ich auch in meinem Fleisch herum, mit dem Körper, der mir durch eine Verachtung fremd geworden ist, ich fühle, wie alles sich wendet inwendig, wie die Muskeln sich aus der steten Verkrampfung lösen“ (Malina, 1971: 336).

Fassen wir das Gesagte zusammen, wird deutlich, dass im ersten Kapitel des Romans die Liebe als positives Prinzip dargestellt wird. Ivan steht als Gegensatz zur kaputten Welt, der Welt der Unterdrückung oder der Welt der „*universalen Prostitution*“ (Malina, 1971: 328); das Resultat ist, dass die Ich-Figur alles, was sie vorher erniedrigt hat und ihr das Leben schwer macht, besser ertragen kann. Ivans Liebe steht für ein anderes, neues befreites Leben, das sie schon lange ersehnt hat und in dem sie eintauchen kann. Dieses Glücksgefühl, in dem sich die Ich-Figur hier befindet oder mit Bails Worten „*Liebesland*“ (Bail, 1984: 83) scheint nicht angreifbar zu sein, da es sich, wie schon oben erwähnt, als „*wirkliche Kraft*“ (Malina, 1971: 29) darstellt. Es ist ein geistiger, höherer Ort, eine Utopie, eine Welt im „Ich“, die bisher keinen wirklichen Ort hat und die im Empfinden der Ich-Figur zu einem realen Ort zu werden scheint (vgl. Weigel, 1985: 75), in dem Ivan die schmerzhafteste Erinnerung an die „vorherige Welt“ vergessen macht:

„denn mit seinen Blicken muss Ivan erst die Bilder aus meinen Augen waschen, die vor seinem Kommen auf die Netzhaut gefallen sind, und nach vielen Reinigungen taucht dann doch wieder ein finsternes furchtbares Bild auf, beinahe nicht zu löschen, und Ivan schiebt mir dann rasch ein lichtetes

darüber. Damit ich diesen entsetzlichen Blick verliere, von dem ich weiß, wieso ich ihn bekommen habe“ (Malina, 1971: 33).

Bisher sieht man deutlich, dass Ivan als universale Medizin gegen die Kränkung aller Welt der Ich-Figur bei der Befreiung hilft. Betrachtenswert soll die zusätzliche Analyse kommen, wie die Ich-Figur Ivan zum Leuchter und zum Erlöser stilisiert, was im Roman immer wieder die Rede ist, damit wir die Hingebung und den hohen Grad der Liebe von der Ich-Figur besser verstehen können.

Der Leuchter steht für Ivan, der Licht in das Lebensdunkel der Ich-Figur bringt (vgl. Arnold/M. Hass, 1976: 95). Die Implikationen der Bedeutung gehen aus den folgenden Abschnitten deutlich hervor. Die Symbolisierung von Ivans Liebe und den mit ihm bei der Ich-Figur verbundenen Hoffnungen durch das Bild des Leuchters und des Lichts kann als Beweis dafür gelesen werden, für wie wichtig und stark die Ich-Figur diese „Liebesmedizin“ hält. Unschwer merkt man dies im Dialog zwischen der Ich-Figur und Malina, als sie plötzlich Ivans Namen sagt. Sie sagt zu sich selbst: *„Malina macht Licht [...], habe ich etwas zu Malina gesagt, habe ich Ivans Namen genannt? Habe ich Leuchter gesagt?“* (Malina, 1971: 197).

Ivans Liebe „leuchtet“ ihr symbolisch gewissermaßen den Weg durchs Dunkel, und er lässt in ihr die Hoffnung auf Heilung von der *„weiteren Welt“*, in der sie vorher immer in Panik, mit trockenem Mund mit der Würgspur am Hals“ (Malina, 1971: 29) gelebt hat, aufkommen (vgl. Klaubert, 1983: 72). Ivan hat in den Augen der Ich-Figur jedoch nicht nur die Macht, sie in der Welt der *„universalen Prostitution“* (Malina, 1971: 328) mit allen ihren Lasten auf seinen Schultern zu tragen und ihr eine Oase zu sein, sondern auch die Macht, eben diese bedrohliche Welt zu verbessern, *„weil Ivan mich zu heilen anfängt, kann es nicht mehr ganz schlimm sein auf Erden“* (Malina, 1971: 32).

Stoll macht zudem die interessante Bemerkung, dass der Leuchter Ivans auch mit dem „Christus-Erlöser“ gleichgesetzt werden kann: *„Die Gleichsetzung der Ivanfigur mit dem Christus-Erlöser geschieht in dem Roman noch viel direkter an der Stelle - Er ist gekommen“* (Stoll, 1992: 198). An anderer Stelle kann man diese Idee ebenfalls finden. Zum Beispiel wenn die Ich-Figur sagt: *„um die ersten zerstörten Zusammenhänge*

wiederherzustellen und die Probleme zu erlösen, und so werde ich kein Jota von ihm abweichen“ (Malina, 1971: 32).

Diese Gleichsetzung des Geliebten mit Gott könnte bei Bachmann auch die hohe Bedeutung seiner Anwesenheit für die Ich-Figur darstellen. Weil die Ich-Figur Ivan in so besonderem Grad liebt, ist es nicht schwer zu verstehen, dass er ihr Gott ist. Auch Simone de Beauvoir äußert sich über die Liebe der Frau: „Die Liebe ist der Frau als höchste Berufung zugewiesen worden, und wenn sie ihre Liebe einem Mann zuwendet, sucht sie in ihm Gott“ (De Beauvoir, 1949: 831).

3.2.2.1.3 Die Blütezeit der Ich-Figur mittels „dieser Medizin“

So erkennt man schon, dass die Liebe das Leben der Ich-Figur anscheinend deutlich verschönert. Dieser Mann und seine Liebe sind für die Ich-Figur etwas Faszinierendes und Unerklärliches. Sie kann alles „gegen alle Vernunft“ (Malina, 1971: 179) machen und dabei behauptet sie, dass sie zugleich ihren Wunsch, die gewünschte Emanzipation zu erreichen, wahr machen kann, denn er allein ist ihr „die Freude und das Leben“ (Malina, 1971: 294). Im ganz klaren Gegensatz zum traumatischen Anfang fühlt sich die Ich-Figur schon so angstfrei und glücklich, als hätte sie sich schon von allem befreit. Die folgende Szene, die Rückfahrt mit Ivan nach Wien, kann als Beweis hierfür dienen. Diese Szene zeigt sich die glücklichen Augenblicke besonders intensiv:

„aber wenn Musik aus dem Radio und das Schnellfahren, das schnelle Abbremsen, Wiederanfahen, ein Gefühl von großen Abenteuer in mir hervorruft, verändern sich für mich die bekannten Gegenden und Strassen, durch die wir fahren. [...] würde ich gerne singen [...] oder ihm sagen, schneller, noch schneller, ich lasse furchtlos die Haltegriffe los und lege die Arme hinter meinen Kopf zurück [...] die Universität, in die ich gegangen bin, aber sie steht nicht mehr da wie damals, nicht mehr bedrückend [...] von einer Musik unterschwemmt [...] das soll nie aufhören, noch lange dauern, einen Film lang, der noch nie gelaufen ist, aber in dem ich jetzt Wunder über Wunder sehe, weil er den Titel hat MIT IVAN DURCH WIEN FAHREN, weil er den Titel hat GLÜCKLICH, GLÜCKLICH MIT IVAN [...] es heißt glücklich, es muss glücklich heißen [...] weil ich heute überhaupt keine Angst habe“ (Malina, 1971: 57f.).

Durch Ivans Nähe gerät sie in ein nie gekanntes scheinbefreites Glücksgefühl, das sie überwältigt. Das von Unterdrückung gelöste Außen wird zu einem Teil ihres freudigen

Inneren, dieses aber ist wahrscheinlich seinerseits befreit von der stets präsenten Angst vor dem Leben. Die Ich-Figur behauptet aber ständig, „glücklich mit Ivan“ zu sein und mit dieser Liebe fühlt sie sich „ihrerseits“ schon „emanzipiert“ von der Außenwelt der männlichen Herrschaft, weil der Ich-Figur solche Unterdrückung nichts mehr antun kann. Deswegen möchte die Ich-Figur, die Schriftstellerin ist, ihre scheinbare Selbstbefreiung in Form des „schönen Buchs“ zeigen.

3.2.2.1.4 „Das schöne Buch“ – Symbol für die Befreiung der Ich-Figur?

Es wird also im bisherigen Verlauf des Romans allmählich deutlich, dass die Ich-Figur durch einen hohen Grad der Liebe auf ihr gewünschtes Ziel, auf ihre Emanzipation hofft. Bail schreibt hierzu: *„Eine der Grundkomponenten in der Wesensstruktur der Ichfigur ist das, was man als ihre Sehnsucht nach dem Vollkommenen bezeichnen dürfte, als ihr Verlangen nach einer unerreichbaren reinen Größe“* (Bail, 1984: 54).

Die wichtige Frage, die sich hier stellt, betrifft die Emanzipation der Ich-Figur. Wie kann die Ich-Figur, die als Autorin tätig ist, ihre eigene neue Identität zur Emanzipation zeigen? Die Antwort liegt symbolisch in *„dem von Ivan vorgeschlagenen schönen Buch“* (Bail, 1984: 79) oder das im Roman einfach genannte *„das schöne Buch“*. Nach der oben beschriebenen Autofahrt mit Ivan steigt das Glücksgefühl bei der Ich-Figur so stark, dass sie denkt, dass sie „ihre Emanzipation“ schon erreicht hat. Sie möchte das in Form eines Buches zeigen. Zugleich hat Ivan einige Zettel und Entwürfe bei der Ich-Figur gefunden, unter anderem den, auf dem das Wort „Todesarten“ zu lesen ist. Deshalb äußert er den Wunsch nach diesem besonderen, *„schönen Buch“*: *„Das [das Buch mit dem Titel Todesarten] gefällt mir nicht, ich habe mir schon so etwas ähnliches gedacht [...] es muss auch andere geben, die müssen sein wie EXSULTATE JUBILATE“* (Malina, 1971: 54).

Die Ich-Figur freut sich sehr darüber, dass Ivan endlich auch „etwas Ähnliches“ gedacht hat. Sie denkt, dass Ivan endlich an ihr und ihrem Wunsch zur Emanzipation Interesse hat. Er schlägt sogar vor, wie sie ihr Ziel erreichen soll. Deswegen gibt die Ich-Figur alles für dieses Buch, als Ivan ihr das „schöne Buch“ vorschlägt. Das Buch soll sowohl seine Freude, als auch ihre Emanzipation beinhalten. Von der befreiten Welt träumend, verstärkt durch den Vorschlag Ivans, steigt in der Ich-Figur eine Vision über das von ihm geforderte „schöne Buch“ auf, das sie für ein Zeichen ihrer Emanzipation hält. Es soll

nicht nur sie, sondern auch die anderen Leute so freudig machen soll, dass sie sich in die Hand beißen, „um vor Freude nicht aufschreien zu müssen“ (Malina, 1971: 55), „den Leuten auf der Strasse Konfetti hinunter“ (ebd.) werfen und den anderen Menschen die freudige Nachricht vorlesen und weitergeben.

Röhnelt (1990) sieht einen wichtigen Zusammenhang zwischen diesem „schönen Buch“ und der Emanzipation der Ich-Figur. Sie äußert: „*Der Zusammenhang von Körper und Sprache, von Identität und Emanzipation, der das Leben der Ich-Figur prägte, geht in die schriftstellerische Kunstschöpfung des „schönen Buchs“ ein*“ (Röhnelt, 1990: 147).

Die Ich-Figur muss die Hoffnung auf eine neue Sprache in diesem schönen Buch einlösen und eine neue Schöpfung schaffen, die sie als das Zeichen ihrer neuen Identität und auch ihrer Emanzipation versteht. Man kann sehen, dass Bachmann mehrmals im Roman die Wichtigkeit der Sprache betont (Malina, 1971: 94, 157 und 178), denn die Sprache bedeutet für Bachmann Handwerkszeug und Spiegel des Inneren der Frau (vgl. Bail, 1984: 58). Soll also eine neue befreite Welt für die Schriftstellerin und Ich-Figur entstehen, muss sie konsequenterweise auch eine neue Sprache in ihrem „schönen Buch“ entwickeln (vgl. Weigel, 1985: 93). Diese neue Sprache erwartet die Ich-Figur immer noch von Ivan, er soll sie „erneuern“: „*Denn er ist gekommen, [...] um mir die Worte wieder [...] kommen zu lassen, um die [...] zerstörten Zusammenhänge wieder herzustellen*“ (Malina, 1971: 54).

Diese „neue Sprache“ im „schönen Buch“, ermöglicht nur durch Ivans Liebe, soll den Grundstein für ihre Identität und einen Neubeginn ihres befreiten Lebens legen. Die Ich-Figur möchte aus diesem Grund für Ivan ein neues „schönes Buch“ schreiben. Hier wird der Leser zwangsläufig an den Apokryphen erinnert, den Malina - so steht es zu Beginn des Romans - verfasst hat. Doch im Gegensatz zu diesem Apokryphen, in dem es nur um „schlechte Nachricht“ und „schlechte Sprache“ geht, soll das neue „schöne Buch“, die „gute Nachricht“ die Welt verwandeln und nicht ungelesen und unbeachtet bleiben. Die Ich-Figur beschreibt das „fröhliche“ und „befreite“ Gefühl, wenn man das Buch liest: „*wenn man dieses Buch liest, wird man sich vor Freude auf den Boden werfen, bloß weil man eine Seite daraus gelesen hat, man wird einen Luftsprung tun und es wird einem geholfen sein*“ (Malina, 1971: 55).

In ihrer Vision hören alle der Ich-Figur, die von ihrem Fenster aus allen auf der Straße die Geschichte verkündet, zu. Durch diese Kundgebung wird jeder, der sie hört, mit den anderen versöhnt, löst Probleme und befreit sich selbst. An dieser großen Freude erkennt man, dass sich die Ich-Figur so sehr nach diesem befreiten Zustand sehnt und sie denkt, dass sie das schon erreicht hat. Dieser Zustand ist der Zustand der Befreiten, nicht nur für sie selbst, sondern für alle, die in der Gesellschaft unterdrückt werden (vgl. Schottelius, 1990: 158).

3.2.2.1.5 Die Kehrseite der Liebesmedizin – die Beziehung zu Ivan als große Enttäuschung für die Ich-Figur

Dass die Ich-Figur nur durch Ivan eine Art von Glück im Leben und ihre Befreiung erleben kann, ist bereits deutlich geworden. Was aber folgt, wenn ein solches hohes Bild von Liebe nur die Selbstverleugnung ist und Ivan seinerseits den Erwartungen der Ich-Figur nicht entsprechen kann oder sogar will?

Nachdem Bachmann den Lesern die wunderbare Kraft der Liebe zeigt, entfaltet sie die Kehrseite der Liebe (vgl. Röhnelt, 1990: 155). Es stellt sich im Roman allmählich heraus, dass Ivan sich in der Liebesbeziehung mit der Ich-Figur sehr anders als die Ich-Figur fühlt. Er hat ganz andere Erwartungen und Bedürfnisse. Wie schon im letzten Kapitel erwähnt, will Ivan keine große, leidenschaftliche Liebe, sondern nur „sein einfaches Leben“, das durch Beruf und Kinder schon erfüllt ist: *„Ivan will vielleicht nichts anderes als sein einfaches Leben“* (Malina, 1971: 336). Und er macht sehr klar deutlich, dass er niemanden liebt: *„Das wirst du wohl schon verstanden haben. Ich liebe niemand. Die Kinder selbstverständlich ja, aber sonst niemand“* (Malina, 1971: 57).

Außerhalb der Vorstellungen der Ich-Figur bewirkt die Liebe nicht nur etwas Gutes, sondern etwas unerträglich Schlechtes. Diese Kehrseite der Liebe zerstört das Leben und die Wünsche der Ich-Figur. Dies geschieht, weil nach Bachmanns Meinung der Mann die Liebe oft „als Spiel“ und damit komplett anders als Frauen empfindet (vgl. Hildesheim, 1992: 54). Dieser Gedanke Bachmanns findet sich im Roman und das zeigt deutlich wie widersprüchlich die Kraft der Liebe ist. Im Gegensatz zu der Ich-Figur ist die Liebe für

Ivan keine Notwendigkeit, sondern die Liebe ist ein „Spiel“, in dem der Mann das Verhältnis bestimmt. Die Frau darf ihm nur folgen.

Im Gegensatz zur Ich-Figur kann Ivan nur wenig Zeit für sie aufbringen. Sie kann von ihm wohl freie Stunden und freie Nachmittage haben, aber nicht „*das ganze Leben*“, wie sie es für ihn bereithält. (Malina, 1971: 76). Denn diese Liebesbeziehung ist für ihn nur „ein Spiel“, in dem er alles bestimmt. Er kann nach Lust und Laune die Ich-Figur verlassen und gehen, wohin er will. Als Ivan sie allein in der Wohnung in der Ungargasse verlässt und selbst nach Paris fliegt, klagt die Ich-Figur: „*Wie traurig bin ich, und warum tut Ivan nichts dagegen [...] warum muss er mir von Paris reden, anstatt hierzubleiben oder mich nach Paris zu nehmen*“ (Malina, 1971: 47).

Ingeborg Bachmann beschreibt den Unterschied im Liebeskonzept zwischen Mann und Frau durch die Beziehung zwischen der Ich-Figur und Ivan: „*für ihn ist sie eine Episode in seinem Leben [...] für sie ist er ein Transformator*“ (Bachmann, 1983: 97). Deswegen versteht Ivan (der Mann) die Ich-Figur (die Frau) nicht und er hat auch kein Interesse daran, ob sie enttäuscht und verletzt ist, wenn er ohne Gruß das Haus verlässt, am Abend nicht mehr anruft oder verweist, ohne es ihr zu sagen. Ivan legt keinen Wert auf Gefühle und will nicht darüber reden. Dementsprechend existiert zwischen ihnen kein einziger Gefühlssatz. Zum Beispiel fragt sie ihn, was er eigentlich über die Liebe denkt, worauf er keine Antwort gibt. Solche Fragen hält er für „unmöglich“ und bemerkt, sie sei manchmal „komisch“, was die Ich-Figur sehr verletzt: „*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?*“ (Malina, 1971: 143). Und weiter: „*Was willst du für eine Komplikation? Dass ich komme, das genügt doch. Himmel, was stellst du für unmögliche Fragen!*“ (ebd.).

Die Liebe in der Realität tut wenig Gutes für die Ich-Figur. Dem Wunschbild von Ivan als verständnisvoller, warmherziger und hilfsbereiter Mann, das nur in ihrem Kopf existiert, steht das wirkliche Verhalten Ivans entgegen. Er erkennt die Individualität der Ich-Figur nicht, sondern zwingt sie in eine vom ihm konzipierte Rolle. Wenn er essen will, muss die Ich-Figur zum Beispiel für ihn kochen. Auch wenn seine Kinder spielen möchten, kommen sie sofort mit der Ich-Figur, die unwillig auf die beiden Kinder

aufpassen muss. Die Ich-Figur weint über dieses Nicht-verstehen, über das Nie-für-sie-Zeit-Haben und das Taubsein. Aber Ivan tröstet sie trotzdem nicht, sondern bleibt kalt und abwartend: *„Er fragt mich nicht, er greift nicht mit Trost ein, er ist nervös und irritiert, er wartet, wie man auf das Ende eines Gewitters wartet“* (Malina, 1971: 75). Letztlich versteht er nicht, was mit der Ich-Figur passiert. Seine einzige Deutung für ihre Tränen ist: *„Eifersüchtig sind wir aber nicht mein Fräulein“* (ebd.).

Die Ich-Figur fühlt sich sehr verletzt und enttäuscht, da Ivan sie in der Wirklichkeit nicht versteht und kein Interesse an ihr hat. Sie bricht wieder in Tränen wieder aus, als sie erfährt, dass er nochmals eine Reise macht, ohne sie zu fragen. Während solcher Tage ohne ihn entsteht eine „Leere“ in ihrem Leben, deren Ende sie nur abwarten kann. Ihre tiefe Verzweiflung und Enttäuschung zeigen sich, als er zurückkommt und am Telefon sagt, er habe heute abend keine Zeit: *„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 bin so enttäuscht, ich möchte ein Ende“* (Malina, 1971: 42).

Eine Ausnahme ist ihre Fahrt an den Wolfgangsee, bei der sie sich entscheidet, selbst an einen anderen Ort zu fahren, nachdem sie erfährt, dass Ivan und die Kinder ohne sie an den Mondsee fahren. Zum ersten Mal spielt ihre Zeit auch eine Rolle. Am Telefon betont sie: *„Ich habe es furchtbar eilig, auf morgen, um acht!“* (Malina, 1971: 154). Dieser Versuch, sich ein wenig zu befreien und Unabhängigkeit zu gewinnen, scheitert aber vollkommen. Sie beendet die Reise frühzeitig und fährt nach Hause. Sie entscheidet sich dafür, die „Geduld“ zu „vergrößern“ (Malina, 1971: 179), was als ein Beleg dafür gesehen werden kann, dass sie ohne die abhängige Liebe zu ihrem Geliebten nichts machen kann.

Ingesamt entspricht Ivan in der Wirklichkeit überhaupt nicht der Erwartung der Ich-Figur von einer „universalen Medizin“. Bachmann zeigt, dass die Ich-Figur nur ihr Wunschbild kennt und sich davon abhängig macht. Deswegen ist sie sehr enttäuscht, als die verletzliche Wirklichkeit sich entfaltet. Röhnelt (1990) beschreibt die Enttäuschung der Ich-Figur ebenfalls so: *„Der Entwurf einer geglückten Liebe, der Behauptung „Glücklich*

mit Ivan“ zu sein, wird verworfen. Der als Liebesenttäuschung dargestellte Prozess schildert das Leiden der Ich-Figur“ (Röhnelt, 1990: 159).

Es besteht kein Zweifel daran, dass die Ich-Figur Augenblicke des Glücks und der Befreiung durch „das Heilmittel gegen aller Kränkungen“ erlebt, aber diese Medizin wirkt aufgrund Ivans Gleichgültigkeit nicht sehr erfolgreich. Das führt dazu, dass die Ich-Figur zum größten Teil dieser Beziehung eine Gefangene ihres Gefühls und ihrer Beziehung ist. Die Beziehung zu Ivan trägt also nicht bei, wie die Ich-Figur selber meint, zur Verbesserung, sondern insgesamt zur Verschlechterung ihrer Selbst und ihrer Emanzipation. Für die Ich-Figur ist am Ende des ersten Kapitels klar, dass es ein wirkliches Glück mit Ivan nicht gibt und auch nicht geben wird. Sie merkt auch, dass die Glücksmomente, die sie empfunden hat, weder wahr sind noch dauerhaft bleiben. Dem Leser ist schon vorher klar, dass die Liebe von Anfang an etwas völlig Verschiedenes für die beiden bedeutet. Für Ivan ist die Liebe ein rationales Spiel aber für die Ich-Figur ist sie die Erlösung und Erfüllung ihres Lebens. Sie bezeichnet am Ende des ersten Kapitels ihre Beziehung zu Ivan als ein „ständiges, sanftes, schmerzliches Gekreuzigtsein“ und eine „Passionsgeschichte“, die „gegen alle Vernunft“ (Malina, 1971: 179) mit ihrem Körper geschieht. Diese Äußerung steht im Gegensatz zum Titel des Kapitels „Glücklich mit Ivan“, denn in Wahrheit gibt es hier kein Glück, und es deutet sich schon an, dass das Ende der Beziehung abzusehen ist.

3.2.2.2 Die Ich-Figur und Malina – ein alter Ego als Ersatzfunktion für Ivan oder heimlicher Mörder?

3.2.2.2.1 Abschied von Ivan – Der Grund zur Zuwendung zu Malina

Kurz vor dem Ende des ersten Kapitels erhält man einen weiteren Einblick in der Beziehung zwischen der Ich-Figur und Ivan, deren Ende schon abzusehen ist: „Seltsames Zusammentreffen. Wir haben beide heute keine Zeit für einander, am letzten Abend so viel zu tun“ (Malina, 1971: 154). Während Ivan mit seinen Kindern ohne die Ich-Figur an den Mondsee fährt, verbringt die Ich-Figur ihre Zeit mit ihrem Bekannten, Altenwyl, was schmerzhaft für sie ist. Ohne ihr Heilmittel Ivan fühlt sie sich hilflos: „Ich weiß es nicht.

[...] in meiner schlimmsten Nacht, es wollte mich jemand aus dem Fenster stürzen“ (Malina, 1971: 161).

Als die Ich-Figur einen Brief von Ivan bei Altenwyl erhält, ohne zu wissen, dass es ein Abschiedsbrief ist, küsst sie den Umschlag vielmals und behandelt ihn wie einen heiligen Brief:

„Ich möchte den Brief nicht gleich lesen, sondern jetzt Musik hören, dann lange wach liegen, den Brief halten, meinen Namen lesen, von Ivans Hand geschrieben, den Brief unter das Kopfpolster legen, ihn dann doch hervorziehen und vorsichtig aufmachen in der Nacht [...] Ehe ich das Licht lösche, reiße ich den Brief auf. Ich sehe keine Anrede, [...], und unten auf dem Blatt lese ich: Ivan“ (Malina, 1971: 162).

Es handelt sich um den Abschiedsbrief von Ivan, der das Leben der Ich-Figur und auch ihre Hoffnung auf Identität und Emanzipation zerstört. Man merkt, wie abhängig sie von Ivan ist, und dass ihr Vorhaben, das schöne Buch zu schreiben, sowie ihr Leben insgesamt endgültig zum Scheitern verurteilt ist (vgl. Kanz, 1999: 220). Die Ich-Figur, die sich zu Beginn der Beziehung mit Ivan als die Erlöste empfand, ist zum Opfer der Liebe geworden. Ihr Wunsch nach Identität und Emanzipation von der Unterdrückung durch Männer bleibt unerfüllt. So heißt es kurz nachdem die Ich-Figur den Brief von Ivan liest, dass sie in ähnlich angstvollen Zustand wie vorher zurückkehrt:

„Ich habe den Namen der Leute vergessen. Ich vergesse immer mehr [...] Ich will nichts von ihnen [...] Es fällt mir nicht mehr ein zu den Menschen, die mich umgeben, ich vergesse, vergesse schon die Namen, die Namen, die Grüße, die Mitteilungen, den Klatsch [...] Ich erstickte [...] Ich erstickte von Angst, ich habe Angst vor einem Verlust, ich habe noch etwas zu verlieren, ich habe alles verlieren [...] Aber zu wissen, dass jeder dieser Tage mir einmal furchtbar fehlen wird, dass ich schreien werde vor Entsetzen, weil ich diese Tage so zubringe, während am Mondsee das Leben ist [...] Es wird nie wieder gutzumachen sein“ (Malina, 1971: 172f.).

Wie im letzten Kapitel dieser Arbeit ausführlich dargestellt, wird die Ich-Figur, die von alpträumischen „*dunkle[n] Geschichten*“ (Heidelberger-Leonard, 1992: 116) gequält wird, mit Hilfe von Ivans Liebe geschützt aber diese dunkle Geschichte kommt nach der verlorenen und vergeblichen Liebe zu Ivan wieder zum Vorschein. Hierzu meint Heidelberger-Leonard (1992):

„Es ist die Geschichte an die verlorene Geschichte des Weiblichen, an die von der pervertierten Vernunft deformierte Welt. Es ist die Erinnerung daran, dass Gewalt war, Hierarchie und Herrschaft von Anfang an [...] Erinnerung an die Frau als „ewige Tochter“ als Unmündige, an „verinnerlichte Vaterbilder und eine Religion Gott als Vater“, die die Frau, die Ichfigur, „zur Hüterin des eigenen Gefängnisses im Patriarchat“ gemacht und die Entwicklung aller weiblichen Emanzipationsbestrebungen verhindert hat“ (Heidelberger-Leonard: 1992: 118).

Diese „dunkle Geschichte“ beginnt noch einmal, die Ich-Figur stark und tief zu quälen. Ihr empfindsames Selbst sieht überall Grauensvolles, Brutalität und Tod und hat davor große Angst. Die Zeitungen berichten nur von „Erdbeben, Flugzeugabstürzen“ (Malina, 1971: 267), vor denen sie sich in Ivans Anwesenheit geschützt fühlte. Nach meiner Auffassung heißt es, durch den Verlust ihres Geliebten verschwinden Sicherheit, Schutz, Geborgenheit und ihre Hoffnung an das Leben. Alles wird von ihr wieder als „tödlich“ empfunden. Die Schreckensbilder nehmen zu und werden übermächtig. Nichts und niemand ist mehr da, der sie hält „weil ich zu einer Karikatur geworden bin, im Geist und im Fleisch“ (Malina, 1971: 249). Die unsichere, schreckliche Welt, der sie entkommen will, ist wieder da. Sie ist im Zweifel, findet keinen Grund zum Leben: „wer will schon etwas von mir, wer braucht mich?“ (Malina, 1971: 264).

Schottelius (1990) sieht diesen Abschied von Ivan sogar als „ersten Tod“ der Ich-Figur. Sie sagt: „Zum Abschied von Ivan bedeutet es ihren (der Ich-Figur) ersten Tod“ (Schottelius, 1990: 98) und Hildesheim (1992) meint, die einzig verbleibende Möglichkeit bestehe in der Zuwendung zu ihrem männlichen Teil, dem alter Ego Malina: „Für die Ich-Figur gibt es keinen Platz mehr, von dem sie meint, an ihm weiterleben zu können: [...] Mit dem Verlust Ivans muss die Ich-Figur sich notwendig ihrem, in der Beziehung zu Ivan vernachlässigten, alter Ego Malina zuwenden“ (Hildesheim, 1992: 54).

3.2.2.2 Malina als alter Ego von der Ich-Figur

Bevor wir die Beziehung zwischen der Ich-Figur und Malina näher betrachten, soll zunächst das Konzept von Malina als der männliche Teil, als alter Ego der Ich-Figur kurz erwähnt werden. Der titelgebende Malina ist der andere Pol im Leben der Ich-Figur, ihr „Mitbewohner“, dem von Anfang an Attribute der Rationalität, der Ordnung und der

Vernunft zugeschrieben werden (vgl. Klaubert, 1983: 89). Nach der Theorie der „aufgelösten Figur“ (Summerfield, 1976: 125), die die Ich-Figur, Ivan und Malina als eine Figur sieht, kann Malina als Abspaltung der Ich-Figur gesehen werden. Bachmann selbst bestätigt dies in einem Interview: „*Es ist für mich nicht notwendig, dass ein Leser sofort versteht, was Malina und Ich sind, dass sie im Grunde genommen eine Person sind*“ (Lücke, 1993: 137). Die Ich-Figur sagt ebenfalls, dass sie „doppelt“ sei, auch „*Malinas Geschöpf*“ (Malina, 1971: 105). Dass diese zweite männliche Hauptfigur des Romans, als rationaler Gegenpol der Ich-Figur fungiert, stellt unter anderem auch das Bachmann-Handbuch fest:

„Bereits die Verlagshinweise zur Erstausgabe vermerken explizit, dass die Ich-Figur und Malina – entgegen der gesonderten Aufführung im Personenverzeichnis zu Beginn des Buches – keine eigenständigen Personen darstellen. Vielmehr bilden sie offenbar zwei Aspekte eines (stereotypen) geschlechtlichen Binarismus“ (Albrecht, 2002: 132).

Das heißt, die Ich-Figur repräsentiert dabei die weibliche und emotional-subjektive Seite, Malina dagegen die männliche, rational-objektive Seite und in dieser Arbeit geht die Bedeutung der Malina-Figur auch in dieser Richtung. Aber da in dieser Arbeit nicht die Figur, sondern der Emanzipationsprozess Untersuchungsgegenstand ist, wird die Frage, warum Malina, der männliche Teil der Ich-Figur ist, und die Frage, wie die Ich-Figur mit Malina leben kann, wenn Malina nur als ein Teil von ihr fungiert, nur kurz behandelt, da sie den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden. Vielmehr möchte diese Arbeit zeigen, wie dieses rationale, kalte männliche Prinzip mit der Ich-Figur zusammenwirkt und welche Rolle Malina, der männliche Teil, beim Emanzipationsprozess spielt.

3.2.2.2.3 Malina und seine Ersatzfunktion für die Ich-Figur

Die Bedeutung Malinas für die Ich-Figur nach der Trennung von Ivan wird in diesem Kapitel gezeigt und analysiert. Die Ich-Figur wohnt jetzt mit ihrem Mitbewohner Malina und fühlt sich so verzweifelt. Ohne Ivan ist sie wieder „paralysiert“ durch den schlimmen Zustand der Welt. Ihre Aussage zeigt, dass sie bereits von ihm abhängig ist, ohne ihn kann sie nichts machen: „*Zu Hause lege ich mich auf den Boden und warte und atme, veratme mich und veratme mich immer mehr [...] Ich möchte nicht sterben, ehe Malina kommt [...] Ich weiß nicht wie ich ins Bad kommen kann [...] es vergeht keine Zeit, aber*

jetzt muss Malina kommen“ (Malina, 1971: 295). Die Ich-Figur muss sobald wie möglich einen Ersatz für das „Heilmittel“, der den Grund zum Leben ermöglicht, finden. Sie sucht dies in ihrem alter Ego, Malina: *„Malina sollte mir helfen, nach einem Grund für mein Hiersein zu suchen“* (ebd.). Dieses Zitat zeigt nach meiner Ansicht die Bereitschaft der Ich-Figur, ihre Hingabe an die Liebe zu wiederholen. Sie ist erneut bereit, ihre Identität von diesem Mann abhängen zu lassen und wieder auf eine „Heilung“ und „Identität“ zu hoffen.

Mit diesem imaginären Mitbewohner will die Ich-Figur zunächst einen Neuanfang versuchen. Sie braucht unbedingt „Malinas Anwesenheit“ und seine Liebe, um wieder zu *„siegen in diesem Zeichen“* (Malina, 1971: 258), um ihre Emanzipation zu erreichen. Wichtig für die Malina-Figur ist ihre Funktion als Ersatz für den Verlust der Figur Ivan. Ihre Ersatzfunktion für Ivan sieht man deutlich. Wenn die Ich-Figur zum Beispiel Hilfe braucht, ist Malina sofort da. Ohne Ivan liegt die Ich-Figur lange auf dem Boden und kann nichts organisieren. Es ist Malina, der zum Beispiel Geldsachen organisiert. Alle Rechnungen werden von ihm bezahlt. Die Ich-Figur fühlt sich umsorgt und manchmal wundert sie sich: *„Ich weiß nicht, such wenn manchmal kein Geld mehr im Haus ist, wie Malina es immer fertigbringt, uns beide durch diese teuren Zeiten zu bringen, die Miete wird von ihm pünktlich bezahlt, meistens auch Licht, Wasser, Telefon und Autoversicherung, um die ich mich kümmern muss“* (Malina, 1971: 112).

Nicht nur in der Realität hilft ihr Malina, sondern Bachmann stellt ihn auch als rettendes Prinzip im schlimmen Traum der Ich-Figur dar (vgl. Klaubert, 1983: 95). Die Tatsache, dass Malina der Ich-Figur in ihren schlimmen Traum-Phasen beisteht, scheint nach meiner Meinung diese Sichtweise zu bestätigen, denn selbst innerhalb der Träume kommt Malina nur als Retter vor. So stellt er ihr beispielsweise seinen Wagen bereit, damit sie vor dem Vater fliehen kann, obwohl er *„keinen Brief bekommen hat“* und sie ihm nicht ausdrücklich ihre Not mitteilen konnte, hat er sie *„begriffen“* (Malina, 1971: 211). Bail (1984) stimmt dieser Sichtweise zu und betont die Wichtigkeit Malinas für die Ich-Figur: *„Auch als Traumfigur unterstützt Malina die Autonomie der Ich-Figur; er rettet sie aus demütigenden Situationen und verhilft ihr zu freier Beweglichkeit im Raum“* (Bail, 1984: 59).

Malina rettet die Ich-Figur in der Wirklichkeit auch noch, indem er ihr beisteht und ihr zuhört. Die Zeit, die die Ich-Figur damals mit Ivan verbrachte, kann sie auf interessantere Weise mit Malina verbringen. Braucht sie Gesprächspartner, steht Malina zur Verfügung. Auch aufgrund ihrer wachsenden Liebe zu Malina verbringt sie viel mehr Zeit mit ihm als früher. Die Ich-Figur als Schriftstellerin kann jetzt freie und lange Gespräche mit Malina führen, was sie im Vergleich zu Ivan besser findet, der sich im Gespräch mit ihr entweder über sie lustig macht oder sie ignoriert. Bei Malina führt sie lange Gespräche, viele kreisen um Themen aus ihrer Vergangenheit und ihre Ideen über den „*Anfang einer universellen Prostitution*“ (Malina, 1971: 274), die Ivan nie verstand oder interessant fand. In vielen Gesprächen dieser Beziehung zeigt sich Malinas auffälliges Verständnis für die Ich-Figur, was ihre Liebe zu ihm und ihre Hoffnung auf Befreiung durch diesen Mann verstärkt. Wo Ivan der Ich-Figur nicht zuhören will, hört Malina gern zu und macht sich über ihre Probleme den Gedanken. (Malina, 1971: 53). Wenn die Ich-Figur eine spezifische Frage hat, zum Beispiel, warum es eine Klagemauer gibt, aber keine Freudenmauer, geht sie zu Malina, während sie oft unfähig war, „*vor Ivan ein Wort herauszubringen*“ (Malina, 1971: 130). Es entsteht ein „Vakuum“ zwischen dem, was sie sagen möchte und dem, was sie Ivan sagt, weil Ivan das nicht so interessant findet und darüber nichts weiß. (Malina, 1971: 47). Bei Malina braucht sie sich keine Sorgen zu machen, dass Malina sie nicht versteht, denn „*Malina soll alles wissen*“ (Malina, 1971: 181). Sie braucht auch nicht nur „*das Gute*“ zu besprechen (Malina, 1971: 32) wie bei der Zeit mit Ivan, sondern alles, was sie „*umkreist*“, was sie „*einkreist*“ (Malina, 1971: 131). Steiger (1978) sieht diese Eigenschaft von Malina als eine seiner Ersatzfunktionen. Er schreibt: „*Was Ivan nicht kann, vermag Malina: immer mehr wird diese seine [...] Komplementär- und Ersatzfunktion sich gezeigt*“ (Steiger, 1978: 89).

Malina erfüllt gewisse Bedürfnisse der Ich-Figur, die Ivan weder versteht noch erfüllt. Außerdem steht die Zuverlässigkeit Malinas im Gegensatz zum Verhalten Ivans und seine Zuverlässigkeit beruhigt die Ich-Figur sehr. Wenn sie ihn braucht, um bei etwas zu helfen, tut Malina dies auf Anhieb. Ein gutes Beispiel hierfür ist die folgende Passage. Vom Wolfgangsee aus schickt die Ich-Figur ein Telegramm an Malina, in dem sie ihn bittet, ihr durch ein Telegramm mitzuteilen, ihre Rückreise nach Wien sei dringend nötig. Das Telegramm von Malina trifft nach ein paar Stunden ein, was typisch für seine Verlässlichkeit und Vertrauenswürdigkeit ist. Ivan teilt dagegen der Ich-Figur im letzten

Augenblick mit, dass er sie nicht zum Bahnhof fahren kann, obwohl er es ihr versprochen hat. Im Vergleich zu Malina handelt er unbekümmert und unüberlegt und nicht sehr verantwortungsvoll. Hilfsbereitschaft und mehr Zuverlässigkeit von Malina als Ersatzfunktion bringen die Ich-Figur zur Sprache, als sie den Gebrauch des „Du“ anspricht zwischen Malina und Ivan. Die Ich-Figur meint, dass dieses „Du“ für Malina und Ivan nicht ähnlich ist, denn sie sind *„durch einen unmeßbaren, unwägbaren Druck auf den Ausdruck verschieden“* (Malina, 1971: 129). Die Ich-Figur erklärt weiter:

„Mein Du für Malina ist genau und geeignet für unsere Gespräche und unsere Auseinandersetzungen. Mein Du für Ivan ist ungenau, es kann sich verfärben, verdunkeln, verlichten, es kann spröde, mild oder zaghaft werden“ (Malina, 1971: 130).

Weil Malina ihr zuhört⁹ und in allen Sachen beisteht, ist es für sie sicher, dass ihr Leben durch diesen Ersatz von Malina verbessert wird und sie vielleicht ihr zukünftiges Ziel, ihre Emanzipation wahr machen kann: *„Ich habe ein gutes Leben, immer besser geworden durch Malina [...] und ich werde siegen“* (Malina, 1971: 200).

Die Ich-Figur erlebt nun eine ganz andere Art vom Glück bei Malina. Die Ich-Figur findet, dass durch Malinas anscheinendes Interesse an ihr und sein Zuhören ihre Anwesenheit und Identität fester geworden ist, denn von Malina erhält sie Bekräftigung und Sicherheit im Leben. Seine Hilfe, seine Gespräche und sein Zuhören machen die Ich-Figur glücklich: *„mein Leben ist besser geworden durch Malina“*. Malina ist *„stets fest und gefaßt“* für sie da und weil er bei ihr bleibt, macht er die Ich-Figur sicherer, dass sie mit ihm ihre bislang verhinderte, aber lange ersehnte Selbstbefreiung erreichen kann:

„Weil Malina stets fest und gefaßt für mich da ist, und so bleibt mir in den finstersten Stunden noch bewußt, dass Malina mir nie verlorengehen wird [...] Über Malina wiederum habe ich so viele Jahre nachgedacht, es hat mich so verlangt nach ihm, dass unser Zusammenleben [...] die Bekräftigung für etwas geben, was immer so sein hätten sollen und nur zu oft verhindert worden war“ (Malina, 1971: 129).

⁹ Im fast ganzen zweiten Kapitel findet man zahlreiche Gespräche zwischen der Ich-Figur und Malina. Sie erzählt ihm ihre Vergangenheit, Gedanken und auch Probleme, ohne dass Malina den Kopf wendet. Diese Geschichten interessieren ihn. Man kann sehen, dass Malina bei der Ich-Figur sehr oft zurückfragt.

Ihre starke Verbindung mit ihm drückt sich am Ende des Kapitels symbolisch aus (vgl. Klaubert, 1983: 113): *„Er hält mich. Ich kann ihn wieder halten. Ich hänge an ihm, hänge mich fester an ihn [...] Malina hält mich, bis ich ruhiger bin“* (Malina, 1971: 178). Bail (1984) sieht Malinas Anwesenheit lebensnotwendig für die Ich-Figur. Sie schreibt: *„Heilig ist der Geist [Malina – alter Ego von der Ich-Figur] insofern, als er der Ich-Figur lebensnotwendig scheint“* (Bail, 1984: 50).

Bis jetzt sollte die Rolle von Malina deutlich geworden sein als Ersatzfunktion von Ivan und als rettendes Prinzip. Die Ich-Figur verbringt viel Zeit mit ihm, gibt ihm ihre Liebe und vergisst ihr Leiden durch Ivan. Gleichzeitig fühlt sie sich wieder, „sicher in der Welt“ des schlimmen Heutes. Gegen den Erlöser, Ivan, kann man schon recht sagen, dass Malina nicht nur als Ersatz, sondern auch als „Retter“ der Ich-Figur funktioniert. Röhnelt (1990) stimmt diesem Punkt zu. Sie schreibt: *„Das Ich braucht Malina, die Vernunft, als sein Retter, um nicht von vornherein die „Todesart“ durch eine Liebe zu erfahren, welche unter dem Zeichen patriarchalischer Strukturen steht“* (Röhnelt, 1990: 113).

Steiger (1978) sieht Malina denn als „neuen Gott“ der Ich-Figur weniger als Retter: *„Je mehr sie (die Ich-Figur) [...] verzweifelt, desto dringlicher wird ein „Ersatz“: sie macht Malina zu ihrem neuen Gott“* (Steiger, 1978: 184). Auch Kohn-Waechter (1992) bejaht diese eindeutige Aussage: *„Tatsächlich ist Malina im Roman als göttliche Instanz dargestellt“* (Kohn-Waechter, 1992: 121). Neben Steiger und Kohn-Waechter ist auch Mayer (1971) der Meinung, dass Malina als Gott für die Ich-Figur fungiert, denn er nennt seine Rezension bezeichnenderweise: *„Malina oder der große Gott von Wien“* in der *Weltwoche* im 1971.

3.2.2.2.4 Vom Retter zum Mörder – Malina als heimlicher Mörder

Es ist diesmal auch nicht zu leugnen, dass die Beziehung mit dem Retter Malina und die Liebe zu ihm, der als einen Einsatz von Ivan fungiert, nicht nur die positive Seite der Ich-Figur wiedergeben, sondern es auch schlechte Seiten des Emanzipationsprozesses der Ich-Figur gibt. Deswegen, um die wahre Beziehung und ihre Wirkung für die Ich-Figurs Emanzipation zu verschlüsseln, soll Malina seinerseits genau betrachtet werden. Im Laufe der Erzählung entlarvt Bachmann die negative Seite des Retters Malina. Bachmann hat

die Figur folgendenmaßen erklärt: „*Malina repräsentiert letztendlich für das Weibliche also nur verschiedene „Todesarten“ durch die gleiche männliche Verdrängungskraft*“ (Bachmann, 1981: 94).

Das heißt, Malina ist am Ende des Romans vom anfänglichen Retter zum „Mörder“ der Ich-Figur geworden, der die Emanzipation der Ich-Figur zerstört. Wie kann der Retter zugleich der Mörder der Ich-Figur sein, wenn Malina durchaus als positive Figur im Leben der Ich-Figur erscheint? Um das Paradox zu verschlüsseln, muss hier aber eine Betrachtung der Figur Malina im Kontext des Vater-Gesetzes folgen. Bärbel Lücke (1993) versteht Malina als das Prinzip, welches der Ich-Figur die Selbstbefreiung versagt bzw. „*verstellt*“ (Lücke, 1993: 138). Ich gebe Lücke allerdings recht, dass Malina, der „*unbarmherzig Fragende*“, das „*kalte Vernunftprinzip [...] das der Wahrheit auf der Spur ist*“ (ebd., 1993: 141) gerade in den Dialogen des dritten Kapitels als destruktive, „*sich fortsetzende Väter-Vernunft*“, als ein „*Handlanger des Mörders*“ (ebd., 1993: 142f.) des Vaters, fungiert. Denn meines Erachtens wird es in den Dialogen immer deutlicher, dass es auch hier nur um eine diskursive Macht und Gewalt über die Ich-Figur geht, um Verdrängung und schließlich Vernichtung des Weiblichen. Die glanzvolle Fassade und das Zuhören der Geschichte der Ich-Figur, geschehen nur, um sie verletzend zu fragen, zu demütigen und sie wieder in „*patriarchalischer Vaterwelt*“ (Stuber, 1999: 213) wieder zu verdrängen.

Betrachtet man die folgenden Textstellen genau, erkennt man unschwer daraus, dass Malina versucht, die Ich-Figur unter Kontrolle zu bringen und sie zu vernichten. Auffällig ist der folgende Dialog mit der Ich-Figur, in der sie über die Bedeutung des Lebens diskutieren:

„Malina: Was ist Leben?

Ich: Es ist das, was man nicht leben kann.

Malina: Was ist es?

Ich: (pi. mosso, forte) Laß mich in Ruh“ (Malina, 1971: 292).

Obwohl die Ich-Figur nicht mehr sprechen möchte, weil diese Frage ihre Unlebbarkeit als Frau in männlicher Herrschaft betont (vgl. Kanz, 1999: 213), zwingt Malina sie trotzdem, weiter zu sprechen und zu akzeptieren, dass sie nicht weiter leben kann. Das ist nicht

genug für Malina, das kalte Prinzip, in diesem Dialog mit der ausweichenden Antwort der Ich-Figur. Er fragt immer weiter, weil die Antworten der Ich-Figur ihn nicht zufrieden stellen. Die Fragen werden immer kürzer und beziehen sich jedes Mal auf das gleiche Thema – das Leben, genauer ihr unlebbares Leben (vgl. Weigel, 1985: 74). Auch hier zeigt sich das immer aggressivere Auftreten Malinas, wie es gegen Ende des Buches immer häufiger vorkommt, wie im Folgenden noch gezeigt wird.

Die Ich-Figur nimmt in diesem Gespräch eine Verteidigungshaltung ein, um vor den verletzlichen Fragen ausweichen zu können. Malina lässt sich davon jedoch nicht abhalten, was seine wirkliche Funktion als „Verhörer“ deutlich macht. Eine weitere Textstelle, die das aggressive Auftreten Malinas im zweiten Drittel des Romans verdeutlicht, findet sich bereits innerhalb des ersten Dialogs im Traumkapitel:

„Malina : Aber sag mir endlich: Wer ist dein Vater?“

„Ich : Herrgott, warum sagst du immer >mein Vater<?“ (Malina, 1971: 179)

In einer Art Verhör versucht er, eine Antwort zu bekommen, die die Ich-Figur ihm aber nicht geben kann. Dabei wird die schlimme Tatsache betont, dass die Ich-Figur sich nicht vom patriarchalischen Gefängnis letztlich nicht befreien kann und zu akzeptieren gezwungen wird. Charakteristisch für diesen Dialog sind die ständigen Fragen Malinas, die sich immer nur um „den Vater“ drehen. Er akzeptiert keine Ausflüchte und keinen Themawechsel. Die Diktion Malinas erinnert auch hier an die Ivans. Nennt Ivan die Ich-Figur „*Fräulein Schlauberger*“, so fragt Malina schneidend: „*Willst du ausweichen, willst du schlau sein?*“ (ebd.). Malina will die Ich-Figur unbedingt in die Form der gewalttätigen Fragen zwingen, sie ihre unvermeidliche Unterdrückung und ihren Untergang in dieser Gesellschaft zu unterstellen. Wenn sie diese Situation nicht mitbekommen möchte, dann wird er versuchen, dass die Ich-Figur ihr Verlorensein in dieser Gesellschaft akzeptiert. Sein kaltes Verhältnis zeigt sich am Ende des Dialogs: „*Du wirst es mir sagen, verlaß dich darauf*“ (Malina, 1971: 180).

Er weiß, dass er letztendlich das empfindliche Leben der Ich-Figur beeinflussen und zerstören kann (vgl. Bail, 1984: 51), und versucht es deshalb noch ein letztes Mal mit einer Art Einschüchterung, die Ich-Figur zum Reden zu bringen und die schlimmen Tatsachen zu akzeptieren. Ich gebe Bail recht, wenn sie in ihrem Buch schreibt: „*Malina*

zerstört Ichs Illusion, sie kann nicht mehr den Vater wegen Harmonie, Frieden und Befreiung erreichen“ (Bail, 1984: 52).

Nach Jurgensen (1981) besteht Malinas Aufgabe darin, *„sie mit der Gewalt in Einklang zu bringen“* (Jurgensen, 1981: 68). Malina will die Ich-Figur dazu bringen, genau zu sehen, dass es nur „den Krieg“ gibt. Hier wird deutlich, dass Bachmann will, dass Malina jede Hoffnung auf die Befreiung sowie jeden Teil der Ich-Figur verdrängt (vgl. Schottelius, 1990: 149). Malina zeichnet weiter die dunkle Vision des Zustandes, in welchem nur Krieg und kein Frieden Platz findet:

„Malina: Es gibt nicht Krieg und Frieden.

Ich: Wie heißt es dann?

Malina: Krieg“ (ebd.)

Man könnte dies als Hinweis auf den symbolischen Krieg zwischen Mann und Frau deuten, den Bachmann oft in ihren Werken betont (vgl. Albrecht, 2002: 75). Der Krieg findet also zwischen diesen beiden Seiten – der männlichen, Malina, und der weiblichen, der Ich-Figur – statt. (Klaubert, 1983: 68). Die Ich-Figur will diesen verlorenen Krieg nicht führen, deswegen bittet sie um Erlösung durch Malina, was aber unmöglich bleibt, da dieser selbst Bestandteil des Konfliktes ist. Bei ihm zeigt sich viel Vernunftprinzip und es paart sich sozusagen mit den ständigen gewalttätigen Aufforderungen an die Ich-Figur. Dies hat zur Folge, dass die Ich-Figur praktisch gezwungen wird, genauer hinzusehen, um das zu erkennen, was eigentlich kaum zu ertragen ist, nämlich ihr Verlorensein und ihre Chancenlosigkeit, sich in der patriarchalischen Gesellschaft zu befreien (vgl. Röhnelt, 1990: 59). Obwohl Malina, das Vernunftprinzip, ihr Leben immer *„besser“* (Malina, 1971: 200) am Anfang zu machen scheint, obwohl er sie immer *„hält“*, bleibt sie an Malinas Schulter schließlich ohne Trost: *„Ich lege meinen Kopf verzweifelt an seine Schulter [...] ich bin ohne Trost, ich werde wahnsinning“* (Malina, 1971: 204).

Je mehr die Ich-Figur droht, in Wahnsinn zu versinken, desto stärker wird Malina zu leidenschaftlosen „korrektiv.“ Die Ich-Figur sagt:

„Mein Kopf, mein Kopf, ich werde wahnsinnig [...] allem wendet er sich mit einem gleichmäßigen Ernst zu [...] Dieses Gleichgewicht, dieser Gleichmut, der in ihm ist, wird mich noch zur Verzweiflung

treiben, weil ich in allen Situationen reagiere, mich an jedem Gefühlsaufruhr beteiligen lasse und die Verluste erleide, die Malina unbeteiligt zur Kenntnis nimmt“ (Malina, 1971: 261).

Bisher wird deutlich, dass Malina so tut, als ob er die Ich-Figur am Leben halten würde, aber in Wirklichkeit ermordet er sie allmählich mit seiner kalten Leidenschaftslosigkeit und zu korrektiven Eigenschaften (vgl. Hildesheim, 1992: 85). Es wurde zudem bereits deutlich, dass es bei der Frage nach dem Vater um die Vernichtung weiblichen Potentials gehen kann (vgl. Stoll, 1992: 84). Am Ende des Traumkapitels hat die Ich-Figur schließlich ihre verlorene Wirklichkeit verstanden, indem sie ihre Situation in der „mörderischen Vaterwelt“ anerkennt: „*Ich weiß [...] Ich hab alles verstanden*“ (Malina, 1971: 246). Und gegenüber Malina akzeptiert sie schließlich: „*Es ist nicht mein Vater. Es ist mein Mörder. Malina: Ja, das weiß ich*“ (Malina, 1971: 247).

Hier zeigt Bachmann klar ihr Konzept, dass im Geschlechterkampf die empfindliche Seele der Frauen häufig von der Hand der Männer zerstört wird und die Frauen nie der Unterdrückung entkommen können (vgl. Hildesheim, 1992: 76). Bachmann lässt die Ich-Figur wissen und schmerzhaft akzeptieren, dass nun der „ewige Krieg“ zwischen Mann und Frau, den sie nicht gewinnen kann, herrscht, und dass Malina ihr „*Generalissimus*“ (Malina, 1971: 345) ist, dass er der Handlanger des Mörders und der Vollstrecker des vaterlichen Gesetzes ist und dass sie sich nicht befreien kann.

Malinas pervertierte Ratio kann ihre Weiblichkeit nicht erkennen. Malina ist sehr „korrektiv“. Statt die Ich-Figur zu trösten und ihr richtig zu helfen, möchte er sie vielmehr zerstören, ermordet sie, indem er ihr ihre Hoffnung radikal wegnimmt und sie nicht liebt. Malina kann ihre Weiblichkeit nicht schützen, sondern nur vernichten (vgl. Hildesheim, 1992: 115). Er wird ihr also zum Verhängnis, schließlich selbst zu ihrem „Mörder“. Er verstellt ihr den Zugang ihrer Emanzipation.

Schließlich kündigt er unverhohlen, unumstößlich den Tod der Ich-Figur an: „*Ein Ich ist ergriffen, und ein Ich handelt. Du aber wirst nicht mehr handeln*“ (Malina, 1971: 329). Am Ende sitzt die Ich-Figur „*im Schaukelstuhl zusammengesunken, ich starre die Wand an, die einen Sprung bekommen hat. [...] Die Wand gibt nicht nach, sie will nicht nachgeben, aber ich werde es erzwingen, dass die Wand sich öffnet, wo dieser Sprung*

ist“ (Malina, 1971: 335). Malina ist in der Nähe der Ich-Figur in dieser Szene, aber er merkt nicht, will das aber nicht merken: *„Ich sehe Malina unverwandt an, aber er sieht nicht auf. Ich stehe auf und denke, wenn er nicht sofort etwas sagt, wenn er mich nicht aufhält, war es Mord“* (Malina, 1971: 354).

Statt Widerstand zu leisten oder eine bewusste und mutige Auseinandersetzung mit dieser Situation zu suchen, ist ihr von der Liebe abhängiges Leben durch die Enttäuschungen mit Ivan und Malina für die Ich-Figur unerträglich geworden. Sie hat niemanden und kann nicht mehr weiter leben. Die Ich-Figur zieht sich in einen Riß in der Wand. Diesmal hält Malina sie nicht auf, die von ihm erwartete Hilfe unterbleibt. Die Ich-Figur verschwindet unwiderruflich in der Wand:

„Ich bin an die Wand gegangen, [...] die Wand tut sich auf, ich bin an der Wand, und für Malina kann nur der Riß zu sehen sein, den wir schon lange gesehen haben.[...] Es ist etwas in der Wand, es kann nicht mehr schreien, aber es schreit doch: Ivan! [...] Es ist eine sehr alte, eine sehr starke Wand, aus der niemand fallen kann, die niemand aufbrechen kann, aus der nie mehr etwas laut werden kann“ (ebd.).

Die Leser erfahren daraufhin den Tod der Ich-Figur. Auch verdrängt Malina sie wegen seinem gleichgültigen und „mörderischen“ Verhältnis, sich selbst zu vernichten und ihr Leben ihm zu geben: *„ich habe nur ein Leben. Malina : überlaß es mir“* (Malina, 1971: 223). Obwohl ihr bewusst ist, dass es ihre Kapitulation bedeutet, ist sie nicht mutig und kräftig genug, den Widerstand zu leisten. Die Ich-Figur traut sich nicht und greift nicht auf das Bewusstsein als Methode zur Emanzipation zurück anders als Cassandra, sondern macht sich nur von dem Geliebten abhängig. Bail (1984) fasst es so zusammen: *„Die Ich-Figur ist rasch wieder bereit, sich Malina unterzuordnen und ihn dominieren zu lassen“* (Bail, 1984: 74).

Eine Bekräftigung dieser Aussage findet man zum Beispiel dort, wo die Ich-Figur bereit ist, ihr Leben Malina zu geben: *„Ein Tag wird kommen, und es wird nur die trockene heitere gute Stimme von Malina geben, aber kein schönes Wort mehr von mir, in großer Erregung gesagt“* (Malina, 1971: 344). Und dann beginnt die Alleinherrschaft von Malina, dem Mann, dem Sieger. Er verleugnet die Ich-Figur am Telefon (Malina, 1971: 355) und zerstört ihre Gegenstände, die noch an sie erinnern: *„Er hat meine Brille*

zerbrochen, [...] es sind meine Augen, [...] er läßt meine Kaffeeschale verschwinden, [...] er wirft mein Vermächtnis weg, fällt alles in den Papierkorb“ (ebd.). Immer stärker nimmt Malina damit zum Ende des Romans hin Züge eines „destruktiven Charakters“ an, was seine Rolle als Mörder verstärkt, wie Benjamin (1931) in dem gleichnamigen Essay aus dem Jahre 1931 beschreibt: „Der destruktive Charakter, der Mörder, eine Parole: Platz schaffen; nur eine Tätigkeit: zerstören“ (Benjamin, 1931: 9). Lücke (1993) meint dazu: „Das Ich hat resigniert. Es anerkennt den ewigen Krieg, [...] den Krieg der Geschlechter“ (Lücke, 1993: 75).

Hans Höller (1987) sieht Gemeinsamkeiten zu Ingeborg Bachmanns *Der Fall Franza*:

„Zeigt nicht der Schluß des Romans, wo das weibliche Ich in der Wand verschwindet, unübersehbare Parallelen mit dem Zugrundegehen von Franza? In Malina wie in „Der Fall Franza“ geht es um einen Mordfall, der gut gedeckt ist durch die patriarchalische Gesellschaft, [...] und es fließt kein Blut“ (Höller, 1987: 233).

Anscheinend hat Malina die Ich-Figur am Anfang von der kranken Welt „befreit“. Malina „war“ ihr Retter. Seine ständige Vernunft und sein klarer Verstand machen ihr Leben ruhig und ordentlich. Seine Rationalität ist der Gegenpol zu ihrer stürmischen Emotion aber im Laufe der Zeit entfaltet sich die „mörderische“ Eigenschaft Malinas. Der gute Zuhörer, wird zu nichts anderem als dem „gute[n] Verhörer“ (Bail, 1984: 117). Sein Vernunftprinzip zeigt sich als pervertiert und dient dazu, die Ich-Figur zu erniedrigen und zu verdrängen. Letztlich ist er nur eine „andere weibliche Todesart“ (vgl. Stuber, 1994: 86), die die Ich-Figur „zum Tod“ führt.

3.2.2.3 Malina – Liebe als Grund für das Scheitern einer Emanzipation

Ab etwa Mitte der 70er Jahre erscheinen eingehende literaturwissenschaftliche Arbeiten, die eine „feministische Welle“ der „Malina“ zeigen. Neben Ingrid Riedel (2002) war Ellen Summerfield (1976) eine der ersten, die *Malina* als „Frauenroman im emanzipatorischen Sinne“ (Albrecht, 2002: 125) interpretiert. Häufig grenzten sich diese Interpreten gegenüber der bisherigen Rezeption, bei der es nur um Sprache und Form der Gestaltung ging, ab. Summerfield sieht zum Beispiel die Wichtigkeit der Innerlichkeit bei der Ich-Figur und forscht darüber (vgl. Summerfield, 1976: 54). Ingeborg Bachmann

selbst formuliert den Wandel ihrer Ich-Figur als Wandel vom 19. Jahrhundert zum 20. Jahrhundert, dass sie sich mehr auf die Innerlichkeit der Figur konzentriert: „*Die erste Veränderung, die das Ich erfahren hat, ist, dass es sich nicht mehr in der Geschichte aufhält, sondern dass sich neuerdings die Geschichte im Ich aufhält*“ (Bachmann, 1983: 79).

Nach Ria Endres (1981) werden in *Malina* die „*unterdrückte Weiblichkeit*“ und die „*Manifestation der Macht des Mannes*“ (Endres, 1981: 16) thematisiert und hinsichtlich der früheren *Malina* Rezeption, die immer von der Unverständlichkeit des Romans spricht, räumt sie ein:

„Einer der Hauptgründe, weshalb „*Malina*“ für viele Literaturwissenschaftler nicht verstanden wurde, ist der, dass die entblößende Beschäftigung mit innerlicher Geschichte der Weiblichkeit und ihren gescheiterten Selbstbefreiung ungewöhnlich und ungewohnt war“ (Endres, 1981: 27).

Und sie schreibt in der Einleitung ihres Aufsatzes: „*In dem Roman „Malina“ umreißt Ingeborg Bachmann das Identitätsproblem der modernen Frau*“ (ebd.).

Bachmann selbst äußert ihre Ansicht über die Emanzipation in einem Interview über *Malina* folgendenmaßen. Nach ihrer Meinung sind die meisten Männer „*unheilbar krank*“ (Bachmann, 1983: 70) und Frauen, die die Emanzipation anstreben, für Bachmann „*immer höchst seltsam und unverständlich*“ (Bachmann, 1983: 109) erschienen und darüber möchte sie in *Malina* schreiben. (ebd.).

Aufgrund der obigen Beschreibung, dass *Malina* der Roman mit feministischen Themen ist, betrachte ich zum Ansatz der vorliegenden Untersuchung diese Arbeit als zugehörig zur „*feminitischen und Geschlechterforschung Welle*“, obwohl diese Erzählung auch andere Interpretationsrichtungen einschlagen kann. Mit den oben zitierten Interpretinnen stimmt diese Arbeit in dem Punkt überein, dass sie die Ich-Figur auf die Selbstfindung als Frau und auf dem Weg zur Selbstbefreiung in einer männlich dominierten Gesellschaft sieht. Aber anders als andere Untersuchungen, die nur besagen, dass die Ich-Figur in einer solchen männlichen Gesellschaft zum Scheitern verurteilt ist, legt die vorliegende Arbeit das Augenmerk vielmehr auf den Aspekt der Emanzipation, wieso die

Emanzipation der Ich-Figur nicht gelingen kann und welcher Faktor ihren Emanzipationsprozess verhindert.

Der Hauptgrund wird schon im Titel dieses Kapitels deutlich: Liebe und der ungeeignete Umgang mit ihr als Grund für das Scheitern einer Emanzipation.

Die Liebe taucht in *Malina* bei Ingeborg Bachmann als widersprüchliche Kraft unter verschiedenen Aspekten und in verschiedenen Zusammenhängen auf. Schon in ihrem Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* (1958) präsentiert Bachmann das Problem der unbegrenzten Liebe der Frau. Die liebende Jennifer wird im Hörspiel vom „gutem“ Gott zum Tode verurteilt, weil sie ihren Geliebten unbegrenzt liebt. Es ist unschwer zu erkennen, dass die unbegrenzte Liebesfähigkeit der Frau eines der beliebten Themen von Bachmann (vgl. Albrecht, 2002: 14) ist, auch eines der Themen von *Malina*, das in einigen Forschungsarbeiten genannt wird. Interessanterweise betonen diese Arbeiten die Wichtigkeit auf den Aspekt der Liebe als eine mögliche Verhinderung der Emanzipation der Frau.

Julia Kristeva, die berühmte feministische Literaturwissenschaftlerin hat ihre Ansicht über die Liebesfähigkeit der Frau in gleicher Richtung wie Bachmann entwickelt. Eine ihrer Kernthesen in ihrem Buch *Geschichten der Liebe* lautet: *Ich's ist, weil ich liebe*“. Hier knüpft das gemeinsame Postulat an, wie wichtig die Liebe für die Frau erscheint. Bachmann äußert ihren Hauptgedanken über die Wichtigkeit der Liebe in *Malina* in einem Interview mit Bezug auf die Ich-Figur: *„Die Liebe ist für das Ich im Buch von solcher Ausschließlichkeit, dass nichts daneben Platz hat. Sie drückt sich nicht durch ein Geschehen aus, sondern durch Intensität, durch Fanatismus. Diese Art von Lieben kann nicht in der Zeit bestehen“* (Bachmann, 1983: 74). Schon aus diesem Satz erkennt man klar ihre Absicht, dass die Liebe in *Malina* nicht als unterstützender Faktor fungiert. Sondern die Liebe hier korrumpiert die Emanzipation.

3.2.2.3.1 Liebe als Krankheit und Suchtmittel

Schon von Anfang an zeigt die Ich-Figur, dass sie allein in dem schlimmen „Heute“, in dem die patriarchalische Herrschaft herrscht, nicht leben kann. Sie möchte sich befreien, indem sie sich von der Liebe und der Beziehung zu Ivan abhängt, als wäre es die Medizin gegen alle Probleme, die sie als „Krankheit“ beschreibt.

Aber ganz im Gegenteil deutet Bachmann schon an, dass die Liebe, mit der Ivan die Krankheit von der Ich-Figur nehmen wird, selber „Virus“ und „chronische Krankheit“ ist, die die Ich-Figur geistig und körperlich zerstört. Bachmanns Gleichsetzung der Liebe mit etwas Negativem wie Krankheit kann es wie folgt begründen lassen. Nachdem die Ich-Figur Ivan liebt, ist sie allmählich „geistig“ schwächer und schwächer, als hätte sie eine unheilbare Krankheit. Sie traut sich nicht, selber zu denken und hat keinen Mut, ihr Bewusstsein zu benutzen, sondern wartet nur auf die „Erlösung“ durch Ivan. Sie verhält sich wie eine Kranke, die nur auf die Behandlung des Arztes wartet. Obwohl sie die richtige Medizin, das Bewusstsein, gegen die Krankheit, die abhängig machende Liebe, hat, benutzt sie sie nicht. Wenn der Arzt, der Geliebten, nicht zu ihr kommt, zerstört die Krankheit sie vollends.

Das Gefahrenpotenzial in der Liebe drückt Bachmann bildlich an weiteren Stellen im Roman durch die Überlegung aus, ob man nicht eine Ansteckung der Liebe herbeiführen könnte, damit sich ein Liebesvirus, gleichgesetzt mit einer Epidemie verbreiten würde. Die Ich-Figur gesteht, dies würde sehr schwierig sein, denn man müsse lange warten, *„bis man reif ist für diese Ansteckung“* (Malina, 1971: 33). Obwohl die Ich-Figur eigentlich nur von der Verbreitung der Liebe sprechen will, wird sie mit etwas Negativem wie einer Krankheit gleichgesetzt. (Malina, 1971: 13).

Die Liebe wird hier nicht nur als Krankheit angedeutet, sondern auch die weitere negative Andeutung der Liebe kann vorkommen, nämlich als Suchtmittel, das die Ich-Figur sehr süchtig macht.

Die Ich-Figur ist allmählich komplett von Ivan und seiner Liebe abhängig und reduziert ihr Leben auf die Innenwelt. Statt die Liebe als Kraft und Unterstützung zu nutzen, um

ihre Arbeit zu machen oder ihr normales Leben zu führen, ist die Ich-Figur davon süchtig wie eine Drogenabhängige von Drogen. Seitdem sie Ivan liebt, tut sie nichts anderes als auf Ivan zu warten und zu rauchen. Weil sie einmal im dies nie gekannte eskatistische Gefühl gerät, ermöglicht durch dieses Suchtmittel, das sie von der stets präsenten Angst befreit, will sie nichts für sich machen und sich verbessern, sondern sie bleibt lieber in der Geborgenheit der süchtig machende Liebe. Solange die Ich-Figur die Liebe als Suchtmittel benutzt, hat sie kein Interesse an etwas Anderem. Nicht nur, dass sie kein Interesse an ihre Selbstentwicklung hat, sondern sie vernachlässigt auch tägliche Angelegenheit und ihr einziger freiwilliger Bezug zur Außenwelt geht verloren. Sie verliert das Interesse an allem um sie herum, die Menschen und die Arbeit aber sie hat ein sehr großes Interesse an dem Telefon. Die Ich-Figur reduziert sich auf den einzigen Gegenstand, der ihre Liebe zu Ivan verbindet und Ivans Liebe zu ihr bringt. Das darf ihr nicht fehlen. Da das gesamte gesellschaftliche Interesse der Ich-Figur sich auf Ivan und seine Liebe richtet, ist das Nichtläuten des Telefons für sie absurderweise mit einem „Schweigen Wiens“ zu vergleichen. Dieser Vergleich präsentiert bildlich die große Abhängigkeit der Ich-Figur von der Liebe: *„Wenn das Telefon sich nicht rührt. Wien schweigt“* (Malina, 1971: 322). Erst Ivans Telefonanrufe erzeugen eine lebendige Präsenz in der Wohnung und machen für die Ich-Figur ihr Zuhause zu einem sicheren, d.h. angstfreien Ort (vgl. Kanz, 1999: 187).

Wegen der süchtig machenden Liebe nimmt die Fixierung der Ich-Figur auf das Telefon, dem sinnlosen Ersatzobjekt, ein absurdes Ausmaß an, geradezu zwanghaft wählt die Ich-Figur seine Nummer, selbst in der absoluten Gewißheit seiner Abwesenheit.

Es ist unübersehbar, dass die Liebe die Ich-Figur so abhängig macht, dass die Beziehung zu Ivan für sie eine Frage von Leben und Tod ist. Sie zeigt ihre extreme Liebessucht, indem sie sagt: *„Ich lebe in Ivan. Ich überlebe nicht Ivan“* (Malina, 1971: 45).

Die Ich-Figur denkt, dass ihre Liebe die letzte Möglichkeit ist, ihre Wesensart zu entfalten, ohne Kompromisse einzugehen, deshalb wird das Ende der Beziehung zu Ivan auch ihr Ende. Dies zeigt die unendliche Hingabe an die Liebe, die unendliche Abhängigkeit und letztlich Verhinderung einer Emanzipation bis zum Schluss. Ingrid Riedel sieht die vorausahnende Erfolglosigkeit der Emanzipation in dem oben erwähnten

Satz. Sie notiert: *„Das Wissen, ohne Ivan nicht zu überleben, bedeutet auch den Willen, sich nicht zu verändern und sich nicht den Gegebenheiten anzupassen“* (Riedel, 1974: 84).

Aber warum hofft die Ich-Figur in einer solchen unterdrückten Beziehung immer noch auf ihre Identität und Emanzipation? Die Antwort liegt offenkundig in einem Satz (vgl. Klaubert, 1983: 143), den Ivan zu Beginn ihrer Beziehung mehr oder weniger gedankenlos sagt, der aber für sie an ganz übertriebener Bedeutung gewinnt. Er lautet: *„Es bleibt uns noch das ganze Leben“* (Malina, 1971: 38).

Dieser Satz erscheint der Ich-Figur wie ein Versprechen auf Ivans Liebe und eine Hoffnung, die der Beziehung und damit ihrem Glück dauerhafte Wirkung verleiht und es über den Augenblick hinaushebt. Sie meint eine vorhandene Möglichkeit zur Selbstbefreiung gefunden zu haben. Dieser Begriff „das ganze Leben“ wird von der Ich-Figur immer wieder wiederholt und drückt ihre Wünsche in Bezug auf Ivan aus: *„denn ich möchte, dass Ivan mich braucht, wie ich ihn brauche, und für das ganze Leben“* (Malina, 1971: 76).

Die Liebe als Suchtmittel verursacht nicht nur die tödliche Abhängigkeit, sondern verstärkt sie, vor allem dieses Versprechen, den Absolutheitsanspruch der Ich-Figur. Der Absolutheitsanspruch an die Liebe wird auch an Bachmanns Vergleich der Liebe mit Religion deutlich, den sie sowohl auf die Ich-Figur als auch auf Franza anwendet. Die Ich-Figur betet zum Beispiel ihr Telefon, das Symbol ihrer Verbindung mit Ivan, mit einer religiösen Gebärde an:

„Aber ich knie auf dem Boden vor dem Telefon und hoffe, dass auch Malina mich nie überrascht in dieser Stellung, auch er soll nie sehen, wie ich niederfalle vor dem Telefon, wie ein Moslem auf seinen Teppich, die Stirn auf dem Parkettboden gedrückt“ (Malina, 1971: 43).

Etwas später kommen die Begriffe *„Mekka und Jerusalem“* und *„auserwählt“* (ebd.) vor, die ebenfalls aus dem religiösen Bereich stammen (vgl. Lücke, 1993: 76). Diese Übertragung weist auf die Stelle hin, in der sie Ivan als „Erlöser“ sieht. Er gewinnt die Bedeutung einer Christus-Figur, die die Ich-Figur scheinbar befreit, aber ihr wirkliches Leben stört.

Außerdem bleibt die Ich-Figur wegen der Liebe als Suchtmittel nach wie vor in der unterdrückten Rolle der Frau gefangen, weil sie ihren Geliebten absolut liebt und ihn zufrieden machen möchte, statt sich selbst frei äußern zu können. Je stärker die Liebe die Ich-Figur prägt, desto unvermeidlicher bleibt sie in der Geschlechterrolle verhaftet, dass sie sich zu Ivans Verfügung halten und ihm zu Diensten sein muss. Die intellektuelle Ich-Figur sucht also zwischen der *„Kritik der reinen Vernunft, [...], Locke, Leibniz und Hume, [...] Kafka, Rimbaud und Blake“* nach Kochbüchern, doch *„es sind keine darunter, ich muss sofort welche kaufen, wie absurd, denn was habe ich gelesen bisher, wozu dient mir das jetzt, wenn ich es nicht brauchen kann für Ivan“* (Malina, 1971: 81).

Die Ich-Figur kocht und putzt nicht nur für Ivan, sie scheint es auch noch zu genießen: *„und dankbar bin ich, wenn ich ihm seinen Drink und das Essen richten darf, ihm heimlich hie und da schon die Schuhe putze, mit dem Fleckenwasser an seiner Jacke hantieren darf, und so, das haben wir!“* (Malina, 1971: 37). Hier wirft die Ich-Figur ihre Ausbildung und ihren Wunsch weg, stellt sich für das „Heim“ an den „Herd“ - an Szenen wie diese denkt die feministische Literaturkritik der frühen Rezeptionsjahre, wenn sie sagt, dass diese Frau (die Ich-Figur) nicht „emanzipiert“ ist (vgl. Albrecht, 2002: 143).

Benjamin führt die Bereitschaft der Frau, sich der Macht des Mannes zu unterwerfen, auf die Verweigerung der Selbstbefreiung zurück (vgl. Benjamin, 1991: 101). Eine interessante Ansicht vertritt Geesen. Er stellt fest, dass die Ich-Figur mit ihrer Abhängigkeit Ivan folgt und dabei eine Komplizin ihrer eigenen Unterdrückung ist: *„Was nun dem gescheiterten Versuch eines Ausstiegs aus dem Liebesdiskurs folgt, ist das bedingungslose Einlassen der Ich-Figur auf seine Spielregeln, in denen die Ich-Figur als verschwiegene Komplizin gesehen werden könnte“* (Geesen, 1998: 87).

Seiner Aussage stimme ich zu, denn die Ich-Figur provoziert eine Apokalypse durch die übertriebene Erfüllung der Anforderungen, die an sie gestellt werden, ohne zu überlegen und mutig ein eigenes Bewusstsein zu zeigen. Die Ich-Figur komprimiert die Opferrolle, die ihr aufgezwungen wird, so dass ihr authentisches Selbst gefangen bleibt und sie nur auf die Liebe als ihre Rettung hofft.

Die Liebe erscheint hier nicht als Heilmittel, sondern vielmehr als eine chronische Krankheit, die sie vernichtet und ein Suchtmittel, das unendlichen Genuss und Schutz, aber keine Selbstentwicklung für die Ich-Figur bringt. Schlimmer ist, dass die Liebe in der Erzählung nicht zur Notwendigkeit der Emanzipation wird und auch nicht zu einem Instrument zum Erfolg wird.

3.2.2.3.2 Liebe als Spiel

Die Liebe wird bei Bachmann nicht nur als Suchtmittel, die die Absolutheit und die Abhängigkeit auslöst, dargestellt, das die Flucht in die Innenwelt und das Gefangensein in der Geschlechterrolle verursacht, sondern auch ein Spiel, das zur Unterdrückung der Frau führt. In diesem Spiel ist es der Mann, der das Verhältnis bestimmt. Dieses Konzept betont Bachmanns Gedanke über die Täter-Opfer Beziehung zwischen Mann und Frau. Der „Täter“ ist bei Bachmann das männliche Prinzip, während das „Opfer“ das weibliche Prinzip ist (vgl. Koschel, 1989: 89). Der Täter kann mit dem Opfer alles machen. Er kann es beleidigen, es anbrüllen, es unterdrücken. Das Opfer kann sich nicht entfalten, weil in dem Spiel, in dieser Beziehung das Opfer oder die Frau unter den Regeln des Mannes bleibt.

Im Roman wiederholt Ivan das immer wieder: *„Ich muß doch dir nachlaufen, [...] wer hat es denn versäumt, dir den Elementarunterricht zu gehen?“* (Malina, 1971: 84). Solche Art von Liebe ist meistens von Unterdrückung geprägt, obwohl sie manchmal der Liebenden die scheinbare Freiheit bringt. Die Ich-Figur ist in der Realität immer wieder gezwungen mitzuspielen: *„Er fordert mich auf, im Spiel zu bleiben, denn er weiß nicht, daß es für mich kein Spiel mehr gibt, daß das Spiel eben aus ist“* (ebd.). Auf ihre Äußerungen gegen das Spiel, erwidert Ivan deutlich: *„Es geht aber nicht ohne Spiel“* (Malina, 1971: 85).

Hinsichtlich dieser Art der Liebe als Spiel legt der Mann meistens keinen Wert auf Gefühle und will nicht darüber reden. Dementsprechend existiert zwischen der Ich-Figur und Ivan kein einziger Gefühlssatz. Mehrere Satzgruppen wie sinnlose Sätze beim Telefon, alle Mündigkeitsätze und alle Beschimpfungen (Malina, 1971: 144) zeigen sich zunehmend als Machtspiel, das nach den Regeln des Mannes praktiziert wird. „Das

Spiel“ der Liebe ist im Grunde eine weitere Unterdrückung und eine Entmündigung der Ich-Figur, die mit Kränkung und physischer Bedrohung einhergeht:

„Ivan fragt: Was hast du denn, warum grinst du so blöde?

O nichts, es geht mir nur so blödsinnig gut, ich werde blöde davon.

Aber Ivan sagt: Es heißt nicht blödsinnig gut, es heißt einfach gut. Wie ist es dir den früher ergangen, wenn es dir gutging? Warst du immer blöde davon?“ (Malina, 1971: 75)

und weiter: *Ich schüttele den Kopf, Ivan hebt [...] die Hand, um nach mir zu schlagen, da kommt die Angst wieder, ich sage erstrickt: Bitte nicht, nicht nach meinem Kopf“* (Malina, 1971: 77).

Die Abhängigkeit von der Liebe kompensiert den Mangel der Emanzipation nicht, sondern erlaubt – vor allem in der Sprach- und Schachspielszene – die Darstellung des Mannes als Diktator.¹⁰ Bachmann deutet schon die Erfolglosigkeit der Emanzipation der Ich-Figur symbolisch im Bild vom Schachspiel an (vgl., Klaubert, 1983: 55). Die Verhinderung des selbstbestimmten Lebens wird in einem Bild ausgedrückt, als Ivan bemerkt, dass die Dame der Ich-Figur beim Schachspiel „*schon wieder immobil*“ sei, worauf die Ich-Figur über das Problem „ihrer“ Unbeweglichkeit nachdenkt. (Malina, 1971: 44). Laut Klaubert (1983) bezieht sie sich hier nicht nur auf die Schachdame, sondern auch auf die Ich-Figur selber. Nach dem Schachspiel sagt sie, dass Ivan ihr „*beide Arme auf dem Rücken zusammenhält*“, was sie „*unbeweglich macht*“ (Malina, 1971: 46).

Bisher wurde es deutlich, dass die in der Erzählung durch die Ich-Figur beschriebene Schönheit und Freiheit, die die Liebe scheinbar mit sich bringt, in der Wirklichkeit nicht existiert. Genauer gesagt, die Schönheit und die Freiheit, die durch die Liebe bei der Ich-Figur hervorgerufen wird, existiert nur im Kopf der Ich-Figur und kann deshalb als Selbstverleugnung gezählt werden. Tatsächlich ist sie immer noch in einem ähnlichen unterdrückten Zustand wie früher. Es findet keine Emanzipation statt, weder eine äußere noch eine innere. Die Liebe hat ihr Problem nicht „gelöst“, sondern „erlöst“ Auch Stoll

¹⁰ Warum Schottelius ungeachtet des eindeutigen diktatorischen Auftretens Ivans zu der Feststellung gelangt, dass die krankhaften Eigenschaften der Ich-Figur für das Scheitern der Beziehung und letztlich für das Verschwinden in der Wand allein verantwortlich seien, ist meines Erachtens nicht nachvollziehbar. (Schottelius, 1990: 94)

sieht dies so: „Die Ich-Figur verleugnet ihr Leiden an der Einseitigkeit ihrer ausschließlichen Liebe“ (Stoll, 1992: 72).

3.2.2.3.3 Das Verschwinden in der Wand – Das Ende des Romans.

Am Ende des Romans befindet sich die wichtigste Szene für die Ich-Figur, die dafür entscheidet, ob sie eigentlich ihre innere Emanzipation erreicht. Ebenso wie in der Liebe gegenüber Ivan bleibt die Ich-Figur aber auch im Dialog mit Malina unterworfen. Sie kann sich trotz der Gelegenheit mit Malina nicht aus der Position eines Objekts befreien. Statt mutig das eigene Leben mit Bewusstsein selbst zu bestimmen und sich als Subjekt zu konstituieren, kehrt die Ich-Figur im Laufe des Romans wieder zum „Zustand der Sklavin“ Malinas zurück, von dem sich die Ich-Figur ursprünglich emanzipieren soll. Der Grund für das Zusammensein mit Malina ist, dass die Ich-Figur das gleiche Potential in Malina wie in Ivan sieht. Die Ich-Figur sieht auch in Malina die Möglichkeit ihrer Emanzipation, wenn sie ihn liebt und er sie auch. Bei Malina kommt nach wie vor die gleiche Formel wie bei Ivan vor. Das Zeichen dafür ist, schreibt die Ich-Figur in ihrem „schönen Buch“ für Ivan im Bemühen der Befreiung, dass Malina ihr die „schönsten Bücher geschenkt, das verzeiht mein Vater mir nie“ (Malina, 1971: 191) als Symbol der Emanzipation. Wenn die Ich-Figur „diese schönsten Bücher“ von dem Mann, den sie liebt bekommt, auch gegen den Vater, der die Unterdrückungen in patriarchalischer Gesellschaft verkörpert und nie mit diesem Zeichen der potentialen Emanzipation zufrieden wird, hat die Ich-Figur eine gleiche Hoffnung auf Emanzipation wie als sie das „schöne Buch für Ivan schreibt“ (Siehe Kapitel 3.2.2.1.4). Aber symbolisch lässt Bachmann mit diesen schönen Büchern das vorausahnende Scheitern (vgl. Klaubert, 1983: 48) spüren, denn: „unlesbar sind sie alle geworden, das hat ja so kommen müssen“ (Malina, 1971: 191).

Malina lässt die Ich-Figur im Vergleich nicht so lange wie Ivan hoffen. Er, der zunächst als Retter erscheint, ist der Mörder, der ihr ohne Gefühle keine Hilfe und keinen Halt bietet sondern sie „töten“ möchte (vgl. Höller, 1987: 225). Er befiehlt ihr, dass sie ihre „Liebe“, einen Teil von ihr, töten muss, obwohl er weiß, dass für die Ich-Figur die Liebe lebenswichtig ist. Erschreckt sagt die Ich-Figur: „Seit wann behandelt mich Malina so? Was will er?“ (Malina, 1971: 343). Barbel Lücke (1993) zeigt die Antwort auf die

gestellte Frage in seinem Buch: „*Was Malina beschleunigt, ist die Vernichtung des Ichs in der Aufforderung, den liebenden Ichanteil zu töten, den weiblichen Ichanteil zu verdrängen*“ (Lücke, 1993: 74). Die Aufforderung Malinas im Roman lautet: „*Malina sagt: Töte ihn! töte ihn!*“ und weiter: „*Aber Malina sagt unüberhörbar und unüberhörbar: Töte ihn!*“ (Malina, 1971: 314).

Zunächst wird nicht explizit genannt, wer getötet werden soll. Es kann angenommen werden, dass Ivan und seine Kinder, das Liebesprinzip der Ich-Figur, gemeint ist, denn auf Seite 315 heißt es konkreter: „*Malina flüstert in mir: Töte sie, töte sie. Aber in mir flüstert es lauter: Ivan und die Kinder nie [...], ich kann sie nicht töten*“ (Malina, 1971: 315). Und Malina, der die Abhängigkeit der Frau erfahren hat, besteht auf das Aufgeben der Liebe:

„Malina wird mit mir ausgehen wollen, mich ablenken wollen, zwingen wird er mich, zwingend wird er sein, bis zuletzt. Wie soll ich ihm etwas von meinen Geschichten begreiflich machen. Ich lächle ihn pflichtschuldig an, aber Malina sagt: [sagt Malina etwas?] Malina sagt: Töte ihn! Töte ihn! Ich sage: Ihn allein kann ich nicht töten, ihn allein nicht. Zu Malina sage ich scharf: Du irrst dich, er ist mein Leben, meine einzige Freude, ich kann ihn nicht töten“ (Malina, 1971: 305).

Gegen Malinas Befehl, die Ich-Figur zu vernichten (vgl. Höller, 1987: 230), wäre eher den Geliebten, der als Liebesprinzip gesehen werden kann, zu töten oder zumindest zu entfernen, die richtige Voraussetzung zur Emanzipation, genauso wie Kassandras Nein gegen ihren Vater und den Mann. Aber für eine Person wie die Ich-Figur ist das unmöglich und tödlich. Nur wenn sie die starre und abhängig machende Hoffnung auf eine Liebe, in der Ivan sie verstünde und ihre Liebe erwiderte und mutig zu ihrem Bewusstsein käme, könnte die Ich-Figur vielleicht ihre Emanzipation erreichen. Also nur, wenn sie „ohne Täuschung“ lebt. Bachmann spricht in einem Interview von der Wichtigkeit, ohne Täuschung zu leben:

„[...] dass man, um vieles beraubt, sich zu erheben weiß, dass man enttäuscht, und das heißt, ohne Täuschung, zu leben vermag. Ich glaube, dass dem Menschen eine Art des Stolzes erlaubt ist – der Stolz dessen, der in der Dunkelheit der Welt nicht aufgibt und nicht aufhört, nach dem Rechten auch sehnt“ (Bachmann, 1983: 87).

Ohne Täuschung zu leben, genau gesagt, mit den Mut und dem Bewusstsein zu gestatten, zu wissen, was richtig und was falsch ist und bewusst zu leben, ist für Bachmann die Voraussetzung, um selbst befreit zu leben (vgl. Albrecht, 2002: 198). Aber die Ich-Figur, die wegen der völligen Hingabe an die Liebe und Mutlosigkeit nie mit ihrem Bewusstsein leben kann, kann „ihn nicht töten“ (Malina, 1971: 305), denn mit der Preisgabe des Geliebten, des Liebesprinzips, ist für die Ich-Figur nur die Selbstausschöpfung verbunden. Aber die Ich-Figur, die niemals die bewusste Auseinandersetzung gewagt hat, macht sich weiter von der Liebe abhängig. Sie verlangt immer noch nach der Liebe, weiß aber, dass es nicht passieren wird: „*Lieb mich, nein, mehr als das, lieb mich mehr, lieb du mich ganz, damit es bald zu Ende ist*“ (Malina, 1971: 312).

Wenn es keine Liebe für sie außer einer durch Ivan zum Spiel korrumpierten Liebe und einer gleichgültigen Liebe von Malina gibt, bleibt für die Ich-Figur nur die Resignation und die ewige Unterdrückung. Sie geht konsequenterweise in die Wand und bleibt darin gefangen: „*Ich bin an die Wand gegangen, ich gehe in die Wand [...] ich bin in der Wand und für Malina kann nur der Riß zu sehen sein*“ (Malina, 1971: 325). Bachmann lässt die Ich-Figur schließlich in der Wand gefangen: „*Es ist eine sehr alte, eine sehr starke Wand, aus der niemand fallen kann, die niemand aufbrechen kann, aus der nie mehr etwas laut werden kann*“ (Malina, 1971: 356).

Da eine komplette und umfangreiche Interpretation des Verschwindens der Ich-Figur in der Wand die Grenze dieser Arbeit weit überschreiten würde, soll dieses Verschwinden symbolisch zeigen, dass die Ich-Figur von der Liebe behindert wird, sie sich letztlich nicht emanzipieren kann, sondern weiter abhängig und unterdrückt in der Gesellschaft bleibt. So lautet auch die symbolische Interpretation dieser Textstelle bei Klaubert (vgl. Klaubert, 1983: 149). Das Verschwinden der Ich-Figur in der Wand, „*aus der nie mehr etwas laut werden kann*“ (Malina, 1971: 356), kommt darin einem endgültigen Verstummen gleich, einer Kapitulation des Weiblichen und der Erfolglosigkeit der Emanzipation (vgl. Klaubert, 1983: 195). Dieses Scheitern der Emanzipation in der männlich dominierten Welt, in der sie unterdrückt wird und ohne Liebe nicht leben kann, zeigt sich im folgenden Satz: „*Ich habe in Ivan gelebt und ich sterbe in Malina*“ (Malina, 1971: 354). Dieser Satz kann bedeuten, dass die Ich-Figur nur mit Liebe, symbolisiert hier durch ihren Geliebten Ivan, in dieser Gesellschaft leben kann. Aber wenn sie keine

Liebe, sondern nur die Unterdrückung und die schmerzhafteste Wahrheit bekommt, ist es für sie unmöglich, ihr Leben zu führen. Das Festhalten an der scheinbar konkreten Macht der Liebe erweist sich als verzweifelter und zum Scheitern verurteilter Versuch, „*dieses sich verabschiedende Glück, das seine Zeit gehabt hat*“ (Malina, 1971: 334), zu verlängern. Es kommt zum Ausdruck, dass die Ich-Figur nicht zum selbstbestimmten Leben findet, sondern nur eine Form des scheinbaren Überlebens erfindet. Das heißt, der Versuch durch Ivans und Malinas Liebe zu leben, scheitert. Die Ich-Figur verliert sich selbst durch Rollenhaftigkeit, in der das Subjekt sich nicht mehr frei bewegen kann, erstarrt zum Bild, wird am Ende des Romans zur „*Karikatur*“ (Malina, 1971: 349) und in der „*Wand*“ (Malina, 1971: 356) gefangen.

Hierin liegt allerdings auch die größte Gefahr für die Ich-Figur, weil sie so die Bedingungen, an denen ihre Identität und ihre Emanzipation scheitert, nicht erkennen kann. Der Anspruch, absolut zu lieben und alles geben, schlägt in der Lebenswirklichkeit der Ich-Figur immer wieder ins Gegenteil um, nämlich in „*Abhängigkeit und Selbstverleugnung*“ (Bachmann, 1983: 97), die schließlich tödlich wird. Völker-Hezel (1981) interpretiert dies ähnlich: „*Die zunehmende Polarisierung von weiblichem Liebeanspruch und männlichem Zweck- und Nützlichkeitsdenken und die Funktionalisierung aller Lebensbereiche macht die Frauen zu Opfern ihrer Fähigkeit zu lieben*“ (Völker-Hezel, 1981: 25).

Interessanterweise entspricht eine weibliche Lebensweise und auch Liebesweise dem, was Cixous (1977) als „*weibliche Ökonomie*“ bezeichnet, bei der es um „*Energien, von einem System der Verausgabung*“ geht, während die männliche Ökonomie nach Cixous auf die Formel „*genießen, ohne zu bezahlen*“ gebracht werden kann (Vgl. Cixous, 1977: 28). Für eine solche Art zu lieben gilt eine Beschreibung von Claudine Herrmann: „*Während der Mann aus der Liebe der Frau Kräfte schöpft, die er für die Außenwelt verbraucht, beraubt sich die Frau ihrer selbst, indem sie gibt, was ihr nie wirklich zurückgegeben wird*“ (Herrmann, 1978: 55).

Bachmann stellt mit der Ich-Figur das bedrängte weibliche Prinzip mit der Macht von der Liebe dar, das ihr befreites Selbst in der Liebe sucht. Damit rückt auch Ingeborg Bachmanns weibliche Liebe in die Nähe der Vorstellungen von Helene Cixous. Cixous

definiert diesen Zustand der Liebe als das Verdrängte, Ausgeschlossene, Unbewusste, das sich erst artikulieren muss, genauer gesagt, sich befreien muss. Das heißt, in der Liebe sehen sowohl Bachmann und Cixous kein geeignetes Mittel für die Emanzipation der Frau (vgl. Albrecht, 2002: 145).

Die Liebe in *Malina* ist ein „Ereignis“, das die Gefahr von dem Vorstimmen, von der Identitätsauflösung und von dem Scheitern der Emanzipation verursachen kann. Die Liebe hier im Roman treibt die Ich-Figur zum Beispiel nicht voran, sondern paralyisiert sie hinter einer Fassade der Geborgenheit. Dadurch wird die Ich-Figur stärker von Ivan abhängig und kann kein Bewusstsein zur Selbstbefreiung ausbilden. Bachmann stellt hier die Kehrseite von der Liebe den Lesern dar, dass schöne Sachen wie die Liebe die Frau unmobiliert und unemanzipiert macht:

„Diese Frau liebt so außerordentlich, dass dem auf der anderen Seiten nichts entsprechen kann. [...] und dass es ihr bei der Emanzipation nicht gelingt. ... Die pseudomoderne Frau mit ihrer quälenden Tüchtigkeit und Energie ist für mich immer höchst seltsam und unverständlich gewesen“ (Bachmann, 1983: 74).

Bail (1999) stimmt zu und schreibt: „*Bachmann gestaltet mit der Ich-Figur ein Lebensprinzip, das der Emanzipation entgegensteht*“ (Bail, 1999: 152).

Man sieht also, dass die Liebe hier als Suchtmittel, Schutzillusion, gewalttätiges Spiel, Unterdrückungsmethode und, meines Erachtens, als wichtigster Grund für das Scheitern einer Emanzipation auftritt. Bachmann selbst stellt die Liebe absichtlich als Todesart dar, was ja das Kernthema ihres Projekts ist: „*die Liebe ist in „Malina“ eine Art von weiblichen Todesarten. [...] Sie verhindert, dass sich die Frau in ihrer Eigenart entfalten kann*“ (Bachmann, 1983: 79). Die Liebe, die im Buch präsentiert wird, lässt keine Überlebenschance für die Frau offen, sie bietet nur zwei Todesarten: den langsamen Tod durch die Liebesvergiftung, Ivans Injektion von der Wirklichkeit, oder den Ich-Verlust ohne Droge, den Tod durch den Liebesentzug. Weder in dem einem noch in dem anderen Zustand hat die Frau nach Bachmanns Meinung Distanz zu dem tödlichen Gift der Liebe. Ebenso wenig in der Abhängigkeit von Liebe kann die Ich-Figur sich mit Liebesverzicht von der Liebe distanzieren, denn der Verzicht der Liebesinjektion führt zur Identitätslosigkeit und zum Selbstmord. Deswegen beschleunigt es nur den Prozess der

Selbstausslöschung, die niemals zur Emanzipation führt, als Malina der Ich-Figur die Wahrheit sagt, dass sie nämlich keine Hoffnung mehr in dieser Gesellschaft hat und auch die Liebe töten soll. Die Liebe aufzugeben ist der Weg, die weiblichen Todesarten zu verhindern und sich erfolgreich zu emanzipieren. Dies ist für die Ich-Figur nicht möglich. Meine Analyse deckt sich mit den Aussagen von Bail. Sie erklärt den Grund, warum die Liebe eine Todesart für die Ich-Figur ist:

„Deutlich wird jedoch bereits im ersten Kapitel, dass die Ich-Figur [...] zwei Todesarten ausgesetzt ist: Ohne Bezug zum Geliebten ist die Ich-Figur nicht lebensfähig. Ist das Leben ohne den Geliebten vom Unglück bestimmt, so verfällt die Ich-Figur im verliebten Zustand in eine sklavische Abhängigkeit, im Liebesrausch lebt sie nur für Ivan, ihre Existenz verschwindet im „erfüllten Dasein“ für ihn“ (Bail, 1984: 95).

Die gedankliche Konstruktion ist klar. Wenn man sein Leben in die Hände eines Anderen legt und dieser weggeht, stirbt man. Letztlich wird die Ich-Figur nicht zur Befreiten, sondern in der Wirklichkeit das unterdrückte Opfer und kann das ursprüngliche Ziel, ihre Selbstbefreiung nicht erreichen. Die Liebe verhindert ihre Emanzipation, weil sie wegen der Liebe nur auf den Geliebten stößt und weder mutig noch fähig ist, „den Kopf“ oder ihr Bewusstsein für sich nutzbar zu machen, stattdessen verdrängt sie sich selbst in der Wirklichkeit ganz in der Unterdrückung, während sie in die Geborgenheit der Liebe und Selbstverleugnung flieht. Die Idee, die Liebe als Mittel zur Emanzipation zu verwenden, scheitert an solchen Abhängigkeitsverhältnissen oder wirkt zumindest ganz anders als es die Frau erwarten würde.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Kapitel IV

4.1 Vergleich der Frauenemanzipation in den beiden Romanen

Im abschließenden Teil der Arbeit soll verglichen werden, wie Bachmann und Wolf die Emanzipationprozesse ihrer Protagonistinnen in den beiden Romanen gestaltet haben. Die Analyse wird in zwei kleinen Kapiteln zur „äußeren Emanzipation“ und „inneren Emanzipation“ durchgeführt.

4.1.1 Äußere Emanzipation

In dieser vorliegenden Arbeit verwende ich den Begriff „Emanzipation“ von Birgit Wellies Theorie. Nach dieser Theorie besteht Emanzipation aus zwei Stufen, nämlich der äußeren und inneren Emanzipation (Siehe Kapitel 1.7). Die äußere Emanzipation ist erreicht, wenn man seine grundlichen Rechte und Pflichten ausüben kann. Auch wenn man für sich und sein Alltagsleben verantwortlich sein kann und nicht von zum Beispiel den Eltern oder der Religion abhängig ist aber es ist allerdings höchst unsicher, dass nur diese Art von Emanzipation zum „wirklichen“ Glück einer Frau beiträgt und die Frau zur „wirklichen Emanzipation“ bringen kann. Wellie (1991) bemerkt, dass eine Frau oft Zwiespältigkeit zwischen dem eigenen Wunsch und der Anpassung in der Gesellschaft und später Verzweiflung erfährt, obwohl sie die äußere Emanzipation erreicht hat (vgl. Wellie, 1991: 125). Zu einer gelungenen Emanzipation gehört nach ihrer Theorie vor allem auch die innere Emanzipation, auf die sich diese Arbeit konzentriert und auf die ich später im Kapitel 4.1.2 eingehen möchte.

Da Frauen wie Ingeborg Bachmann und Christa Wolf als berühmte Schriftstellerinnen akzeptiert werden, und ebenso literarische Erfolge wie die männlichen Schriftsteller einfahren, ermöglicht es ihnen, finanziell unabhängig zu sein (vgl. Albrecht, 2002: 58). Nicht nur, dass die beiden Schriftstellerinnen nach Wellies Theorie die „äußere Emanzipation“ erreicht haben, man findet solche Gedanken auch in ihren Romanen und das Leben ihrer Frauenfiguren (vgl. Beebee, 2001: 267). Sie beschreiben das Leben oder die Klagen einer Frau, die trotz der Arbeitstätigkeit und ihrer Bemühungen um Befreiungen in der patriarchalischen Gesellschaft nicht akzeptiert sind und unterdrückt

werden. Das ist nicht verwunderlich, weil zur Zeit der beiden Autorinnen die feministische Bewegung, in der dieses Problem oft kritisiert wird, sehr aktiv ist. Für Wolf ist es klar, dass der Einfluss der Frauenbewegung sie und ihre Werke beeinflusst hat und sie hat sich selbst als „Feministin“ genannt (vgl. Wolf, 1989: 75). Aber auch viele Werke von Ingeborg Bachmann, die vor der Zeit der Frauenbewegung gelebt hat, weisen eine „feministische Qualität“ (vgl. Albrecht, 2002: 125 und Bail, 1984: 5). Feministisch betrachtet merkt man, dass Bachmann die meisten ihrer Werke mit einer „Utopiekraft“, die man als weibliches Attribut und ihre „Signatur“ verstehen kann, verfasst. In *Malina* zitiert Bachmann oft die Formel: „*Ein Tag wird kommen*“, woraus man unschwer bemerkt, dass sie in der Gesellschaft eine schmale Zukunft und Chance für Frauen zu „*sehend werden, sehen machend*“ sieht, was Wolf von ihr übernimmt (Vgl. Wolf: 1983: 256). Thomas Beebee ist sogar der Meinung, dass die Cassandra-Figur von Bachmanns Utopie beeinflusst ist: „*As a „Seher“ Cassandra is the literal personification of Bachmann's utopian vision for women*“ (Beebee, 2001: 268).

Im nächsten Kapitel wird die Idee der äußeren Emanzipation in beiden Romanen gezeigt und analysiert. Es gliedert sich in zwei kleinen Kapiteln, nämlich Identitätsbestimmung als erste Stufe der Emanzipation und Zwiespältigkeit als Resultat der Eingliederung ins männliche System.

4.1.1.1 Identitätsbestimmung als erste Stufe der Emanzipation

Hinsichtlich der unterschiedlichen Gedanken der Autorinnen über die Emanzipation von zwei Frauenfiguren ist zu bemerken, dass obwohl beide Wege zur Emanzipation unterschiedlich sind, nämlich die Ich-Figur in *Malina* mittels der Liebe und Cassandra mittels dem Bewusstsein, der Emanzipationsprozess von den beiden Figuren fast ähnlich abläuft. Zunächst nutzen beide Figuren, die Ich-Figur und Cassandra, die Männer mit Bails Worten als „*identitätstiftenden*“ Halt zur Emanzipation (vgl. Bail, 1984: 25). Das heißt, die Ich-Figur und Cassandra lassen zunächst ihre „*Identität durch die anderen*“ bestimmen.

In *Malina* arbeitet die Ich-Figur als Schriftstellerin, die ziemlich gut verdient hat. Aber dass sie arbeitstätig ist und Geld verdienen kann hilft ihr nicht, die Unterdrückung und das Leiden in dem „Heute“ zu überwinden, das Bachmann selbst als „*allergrößten*

Mordschauplatz“ (Malina, 1971: 45) beschreibt. Durch die zahlreichen Formen der Unterdrückung hofft die Ich-Figur auf die Anerkennung und Erlösung durch Ivan, bis sie durch diese Liebe den angstfreien und befreiten Zustand erreicht, ohne zu wissen, dass die Liebe selbst als „Todesart“ erscheint und zu ihrem „Tod“ führt. Indem sie die Liebe bekommt, gewinnt sie ihrerseits scheinbar ihre Identität¹¹. Mit Hilfe von Ivan wird sie von der Gesellschaft akzeptiert: „*Auch wir sind ein akzeptabler Teil der Welt*“ (Malina, 1971: 55).

Beinahe identisch zur Ich-Figur erscheint Wolfs Cassandra am Anfang des Romans. Cassandra braucht Schutz und identitätsstiftenden Halt von ihrem Vater und vom Königshaus, deswegen lässt sie sich zur Priesterin, der einzigen möglich Arbeit für eine Frau, ausbilden. Sie braucht die Anerkennung in dieser männlich dominierten Gesellschaft, um ihre Identität zu bekommen. Cassandra hat deswegen „*einen Männerberuf gewählt, indem sie sich zur Seherin ausbilden ließ*“ und vielleicht weil sie „*werden [wollte] wie die Männer*“ (Wolf, 1983: 17). Das geht auch aus dem folgenden Satz hervor: „*wie anders sollte eine Frau sonst herrschen können*“ (Cassandra, 1983: 32). Als sie diesen Priesterinnenzustand erreicht hat, gliedert sie sich ins männliche Palastsystem ein und fühlt sich, dass sie ihre Identität erhält.

Obwohl die Identitätsbestimmung durch andere bei beiden als erste Stufe der Entwicklung erscheint, gibt es Unterschiede dabei. Bachmann stellt den Gedanken dar, dass ihre Ich-Figur die Beziehungen zu Ivan und auch Malina nur benutzt, um ihren oberflächlichen Wunsch, nicht den Wunsch nach Emanzipation zu erfüllen. Das heißt, es geht der Ich-Figur nur um den eigenen Genuss und Schutz, als ob sie eine süchtig machende Droge einnimmt. Nach meiner Meinung vergisst die Ich-Figur ihr ganz ursprüngliches Ziel, sich zu emanzipieren. Das Interesse, sich selbst zu befreien, steht nicht in ihrem Mittelpunkt. Als sie „*dieses Liebesheilmittel*“ gefunden hat, das normalerweise sogar gefährlich für die selbstbewusste Frau erscheint, weil es ihre

¹¹ Diese scheinbare Identität und dieses „Glückgefühl“, in dem sich die Ich-Figur hier befindet oder mit Bails Worten „*Liebesland*“ (Ba 1984: 83) scheint nicht angreifbar zu sein, da es sich, wie schon oben erwähnt, als „*wirkliche Kraft*“ (Malina, 1971: 29) darstellt. Es ist nur ein geistiger, höherer Ort, eine Utopie, eine Welt im „Ich“, die bisher keinen wirklichen Ort hat und die im Empfinden der Ich-Figur zu einem realen Ort zu werden scheint. (Weigel, 1999: 75)

Selbstwerdung verhindert (vgl. Bail, 1984: 143), kann die Ich-Figur nicht aufhören, es zu verwenden und identifiziert sich mit diesem Heilmittel, als würde es für sie als „Schutz“ vor der schlimmen Außenwelt wirken. Somit können die sozialen Unterdrückung und problematische Außenwelt sie nicht schwer machen. Bei Cassandra ist es anders. Wolf gestaltet ihre Figur mit Absicht, so dass Cassandra als eine Frau mit Mut und „bewusstem Kopf“ erscheinen soll, die sich im Gegensatz zu der abhängigen Ich-Figur in der patriarchalischen Gesellschaft für ihr Recht wehrt. Cassandra lässt zunächst ihre Identität durch andere bestimmen, nur weil sie damals diese Methode als einen in der Zeit möglichen Weg zur Selbstbefreiung betrachtete: *„wie anders sollte eine Frau sonst herrschen können“* (Kassandra, 1983: 32). Cassandra leistet später in der Erzählung Widerstand, um ihr Recht zu behalten, wenn die männliche Außenwelt ihr Recht zu berauben beginnt (Siehe Kapitel 2.2.2.1.4 und 2.2.2.1.5).

4.1.1.2 Zwiespältigkeit als Resultat der Eingliederung ins männliche System

Für die beiden Frauenfiguren mit verschiedenen Methoden der Emanzipation entsteht noch einmal die Gemeinsamkeit während des Prozesses. Die zwei Frauenfiguren versuchen, sich im Männersystem zu integrieren, um eine Identität zu bekommen. Die Ich-Figur kann über ihre schriftstellerische Arbeit für sich Geld verdienen. Im Laufe der Zeit identifiziert sich mit ihrem Geliebten und möchte Schutz und Liebe von ihm, um ihr Ziel, die Emanzipation, zu erreichen. Sie passt sich dem Geliebten sehr an und ist willig, sich ihm unterzuordnen. Cassandra integriert sich ins Männersystem, indem sie eine Priesterinnenstelle bekommt, die sie von den anderen unterdrückten Frauen im Roman abhebt und eigentlich mehr Recht geben sollte. Die beiden erleben allerdings viele Zwiespältigkeiten. Das heißt, sie denken, dass diese Integration ins Männersystem, in dem sie sich sehr anpassen müssen, um die Liebe und die Anerkennung von Männern zu erhalten, ihnen die Emanzipation ermöglichen wird. In der Realität unterdrückt diese Integration sie aber vielmehr und beraubt sie ihrer Rechte (vgl. Klasson, 1991: 147).

In *Malina* lässt Bachmann ihre Figur die Unterdrückung erleben, obwohl die Ich-Figur arbeitstätig ist und hochgradig die äußere Emanzipation erreicht hat. Die Arbeit gibt ihr kein Sicherheitsgefühl in der patriarchalischen Gesellschaft und unterstützt ihre Emanzipation nicht (vgl. Bail, 1984: 88). Deswegen sucht sie die Lösung in ihrem Geliebten und seiner Liebe, und muss erkennen, dass sie in große Zweifel gerät, weil die

Liebe ihr keine Freiheit bringt, sondern zur Unterdrückung und Rollenunterwerfung führt. Um diese Anerkennung und die Identität für ihre Emanzipation zu bekommen, denkt die Ich-Figur, dass sie sich Ivan anpassen und seinen Wunsch unterordnen muss. Um diesen „befreiten“ Zustand zu bewahren, liebt sie Ivan ausmaßlos. Sie macht alles „gegen alle Vernunft“ (Malina, 1971: 179) für ihn. Sie zeigt ihre Ausmaßlosigkeit, extreme Liebessucht und zugleich die Bereitschaft, sich ihm unterzuordnen, indem sie sagt: „*Ich lebe in Ivan. Ich überlebe nicht Ivan*“ (Malina, 1971: 45). Diese tödliche Abhängigkeit wirkt ganz im Gegenteil von der Selbstbefreiung. Einerseits möchte sie mit Hilfe der Liebe einen angstfreien und unabhängigen Zustand erreichen, andererseits ist das Resultat die tödliche Abhängigkeit und Rollenunterwerfung. Anders gesagt, entweder traut sich die Ich-Figur, ohne Liebe sich selbst von der männlich dominierten Gesellschaft zu emanzipieren, aber dann kann sie keine Identität finden und nicht überleben, oder sie kann sich mit Hilfe der Liebe in der selbstverleugneten Geborgenheit geschützt fühlen und sicher leben, aber sie wird niemals zu einem ganzheitlichen Selbst kommen. Das verursacht die sehr große Zwiespältigkeit der Ich-Figur. Bachmann zeigt meistens in ihren Werken das Problem der Identitätslosigkeit der Frau in der männlich dominierten Gesellschaft. Besonders in *Malina* ist eindeutig, dass Bachmann das unausweichliche Leiden der Frau in einer Gesellschaft präsentiert, die keine Möglichkeit zur Emanzipation für die Frau bietet (vgl. Albrecht, 2002: 214).

Bachmann betont noch anhand der Gestaltung der Ich-Figur, die mit der Theorie der äußeren Emanzipation von Birgit Wellie übereinstimmt, dass die Frau, die arbeitstätig und äußerlich hochgradig emanzipiert ist, oft unglücklich und „unemanzipiert“ bleibt. Die Arbeit und eigener Verdienst können wohl Frauen keine richtige Emanzipation geben. In *Malina* kann sich die Frau gegen die Unterdrückung in der patriarchalischen Gesellschaft nicht wehren und bleibt unterdrückt: „*Es ist sehr merkwürdig [...], wenn ausgerechnet eine Frau, die immer ihr Geld verdient hat, sich ihr Studium verdient hat, immer gearbeitet hat, sich nicht emanzipieren kann [...] Ich sehe kaum Chancen für sie, dieser für sie nicht mehr unerträglichen Welt zu entkommen*“ (Bachmann, 1983: 109f.).

Auch in *Kassandra* ist die Hauptfigur mit der bedrohlichen Zwiespältigkeit konfrontiert, wenn ihre äußere Emanzipation, die Stelle als Priesterin, ihr kein freies Denken und keine Wahrheit erlaubt, sondern sie zum männlichen Instrument der Lüge zwingt. Paris, der

eigentlich Helena nach Troja bringen wird, kann das nicht erledigen. Trotzdem, um seinen Gesichtsverlust zu schützen und die Ehre des Hauses zu wahren, tun die Männer, besonders Priamos so, als hätten sie Helena. Als die Griechen Helena zurücknehmen möchten, sagen die Männer von Troja nicht die Wahrheit aus Angst vor Gesichtsverlust, dass Helena nicht hier ist. Die Männer möchten lieber einen Krieg ohne richtigen Grund führen. Cassandra ist traurig und erstaunt wie die Männer „hinter der Wahrheit“ alles für sich nutzen. Sie fühlte sich verpflichtet, die Wahrheit gegen alle Lügen der schwachen Männer als Widerstand zu sagen. Aber wenn sie ihr Recht zum Sprechen benutzt, verletzt sie die Regeln des Palasts und enttäuscht ihren geliebten Vater. Cassandra kann ihren Wunsch unter dieser Integration ins Männersystem nicht realisieren. In dieser Formulierung steckt nach meiner Ansicht die Unmöglichkeit, sich selbst zu entfalten, wenn Cassandra als Priesterin, als ein Teil der Palastwelt, arbeitet. Das ist für Cassandra zwiespältig und sie weiß nicht, was sie machen soll. Cassandra möchte als Lieblingstochter von Priamos dem Staat treu sein, aber sich so unterworfen in der Priesterinnenstelle zu verhalten, verbietet ihr Recht zum Sprechen und verbietet schließlich ihre Selbstwerdung.

Aber im Gegensatz zur hoffnungslosen Situation bei Bachmann präsentiert Wolf eine neue Lösung für diese anscheinend ausweglose Situation, nämlich die innere Emanzipation. Nach Wolfs Ansicht haben Frauen immer noch die Chance, sich in der patriarchalischen Gesellschaft zu emanzipieren. Wenn Frauen sich von der Abhängigkeit des Mannes befreien möchten und die Lösung in Arbeitstätigkeit und Identifizierung mit dem Männersystem suchen, werden sie nach Wolfs Meinung meistens nur die kontinuierliche Unterdrückung, Zwiespältigkeit und unerhörtes Leiden finden (vgl. Wolf, 1983: 45). Diese Suche ist also Zeitverschwendung. Das heißt, die Arbeitstätigkeit oder die Integration ins Männersystem nach Wellies Theorie, der Beweis der äußeren Emanzipation, ist nicht geeignet, um die Frau zur „wirklichen“ Emanzipation zu bringen. Deswegen sollten Frauen mutig sein und sich vielmehr auf ihr Selbst, auf ihren bewussten Umgang mit der eigenen Emotion und auf problematische Situationen konzentrieren, um wirklich „Herr des Schicksals“ zu sein (ebd.). Wenn die Frau ihre Kraft benutzen und sich selbst mit Bewusstsein erkennen kann, wird sie schließlich die richtigen Handlagen in dem problematischen Zustand der Unterdrückung finden und ihr Ziel der „richtigen Emanzipation“ erreichen. Christa Wolf selbst, die ihre Cassandra als

„Heldin der inneren Entwicklung“ zeichnet, hat sich über den unterstützenden Faktor, die bessere Selbsterkenntnis, zur erfolgreichen inneren Emanzipation geäußert:

„Eine Änderung der emotionalen Einstellung und der Überzeugung der Frau wird ihr erlauben, wirksamer zu handeln. Ich meine damit nicht die praktischen, ökonomischen und politischen Aspekte, da ich glaube, dass viele von ihnen mit Intelligenz und klarem Verstand gelöst werden können. Ich möchte vielmehr die Konfrontation mit uns selbst betonen, weil diese eine Quelle der Kraft zur Befreiung ist. [...] Wir vergeuden kostbare Energie für fruchtlose Rebellionen. Eine bessere Selbsterkenntnis kann uns die Möglichkeit geben, Herr unseres Schicksals zu sein.“ (Wolf, 1983: 45).

Interessanterweise stimmt dieser Punkt mit Wellies Theorie über die Wichtigkeit der inneren Emanzipation überein. Das Resultat der äußeren Emanzipation ist für Cassandra kein befreites Leben, sondern sie wird vielmehr hinsichtlich des „Männerwahns“ unterdrückt. Wie Wolf diese problematische Situation anhand einer neuen Art von Emanzipation in *Kassandra* löst zeigt sich im nächsten Kapitel.

4.1.2 Innere Emanzipation

Bei der inneren Emanzipation geht es um „innere Selbstentwicklung“, bei der man seine Identität finden muss, um sich selbst aus der unterdrückenden Herrschaft zu befreien und sein persönliches Leben eigenständig glücklich zu leben (vgl. Wellie, 1991: 75). Die innere Emanzipation kann ohne äußere Voraussetzungen wie unabhängige Arbeit erreicht werden. Das heißt, die innere Emanzipation konzentriert sich nicht auf die Neugestaltung von Ökonomie, Politik oder Verwaltung, statt dessen werden die Bewusstseinsbildung, individuelle Lebenspraxis und das erreichbare Glück betont (vgl. Klasson, 1991: 153). Shafi (1981) bezeichnet die „innere Emanzipation“ als eine neue Kommunikations- und Bewusstseinsstruktur, die den Alltag als das Entscheidende ansieht. Der Wandel findet in diesem Fall durch die bewusste Veränderung des Subjekts und seiner Wahrnehmungsweisen statt. Demnach erfahren Frauen nach diesem Prinzip, dass Veränderungen in einem Individuum auch gesellschaftliche Veränderungen in der Zukunft bezwecken können (vgl. Shafi, 1989: 95).

Bei der inneren Emanzipation spielt der bewusste Umgang mit Emotion oder emotionale Intelligenz in Marion Raves *Befreiungsstrategien* eine Rolle als „notwendige Voraussetzung zur Selbstbefreiung“ (Rave, 1991: 45) beschrieben. Sie äußert folgendes:

„Bevor wir von Emanzipation reden können, muss die Frau erst einmal dafür emotional fit sein“ (ebd.).

Auffällig an Raves Theorie ist die Rolle der Männer als Feindbild, das die Emanzipation der Frau verhindert. Das negative Männerbild spielt auch eine Rolle bei der inneren Emanzipation, denn Emanzipation bedeutet die Befreiung von der männlichen Herrschaft. Nach Rave (1991), der Verfasserin von *Befreiungsstrategien* ist das dazugehörige Feindbild zum Beispiel das negative Bild vom „Vater“ als Unterdrücker in beiden Romanen *Kassandra* und *Malina*. Ein solches Feindbild verhindert demnach, einen Teil der eigenen Persönlichkeit als den „eigenen“ zu erkennen, zu akzeptieren und mit ihm umzugehen (ebd., 1991: 57). Wir können diesen Gedanken sehr deutlich in *Kassandra* sehen, in der die Auseinandersetzung von Kassandra mit ihrem Vater Priamos der Hauptgegenstand ist. Auch in *Malina* kommt der Streit mit dem „Vater“ sehr oft vor. Diese Auseinandersetzungen hängen stark mit dem Erfolg von innerer Emanzipation der Figuren zusammen. In vielen Untersuchungen über die Frauenemanzipation in der Literatur konzentrieren die Verfasser sich hauptsächlich auf die äußere Emanzipation (vgl. Wellie, 1991: 23). Das heißt, die Frau kann sich nur emanzipieren, wenn sie arbeitstätig und ehelos ist. Es ist zwar richtig, dass sie dann unabhängig von den Männern leben kann, aber es bleibt die wichtigere Frage unbeantwortet, ob die Frau dabei „glücklich“ über ihre Selbstbefreiung, „wirklich emanzipiert“ und „wirklich unabhängig von der Macht der Männer“ ist. In der Realität dürfte es ziemlich häufig sein, dass sich Frauen, obwohl arbeitstätig und daher „emanzipiert“ im Sinne von äußerer Emanzipation sind, kontinuierlich bedroht und sich oft von den Männern unterdrückt fühlen. Diese Situation wird von Bachmann und Wolf in ihren Romanen aufgenommen (vgl. Leonhard, 1989: 55). Wolf zeigt in *Kassandra* eine andere Lösung für die problematischen Situationen bei der Frauenemanzipation, nämlich die innere Emanzipation, während Bachmann keine andere Lösung, nur die Hoffnungslosigkeit in dem unterdrückten und schwachen Leben einer Frau präsentiert, die sich mittels der Liebe emanzipieren möchte.

Im Kapitel 4.1.1 haben wir schon die äußere Emanzipation in den zwei Romanen ausführlich diskutiert, deswegen wird nun im nächsten Kapitel der Prozess der inneren Emanzipation in den Romanen dargestellt.

4.1.2.1 Umgang mit problematischen Gefühlen (Wahnsinn, Schmerz und Angst) als zweite Stufe der Emanzipation

In der Zeit der Unentschiedenheit, die trotz dem Erreichen der äußeren Emanzipation auftritt, leiden beide Frauenfiguren an großer Angst und unerträglichem Schmerz. Dieser Zustand gehört nach Wolfs (vgl. Wolf, 1983: 154) und Bachmanns Ansicht (vgl. Albrecht, 2002: 125) zum Emanzipationsprozess, wobei die zwei Autorinnen ihre Figuren unterschiedlich handeln lassen. Bachmann lässt die Ich-Figur nicht positiv mit Angst und Schmerz umgehen, gestaltet sie sogar als Grund der blinden Hingabe an die Liebe (vgl. Bachmann, 1983: 124). Dagegen gestaltet Wolf Kassandras Schmerz als „Schmerz der Subjektwerdung“ (Wolf, 1983: 89) und Kassandras Angst als „Schlüsselbegriff der Entwicklung“, weil Cassandra ihren „bewussten Kopf“ benutzt und wagt, sich mit solchen problematischen Gefühlen auseinandersetzen.

Laut Christine Kanz' Studie *Angst und Geschlechterdifferenz* bedeutet die Angst der Frau im Patriarchat vor Unterdrückung und Beherrschung durch den Mann, oft die Angst vor physischer, seelischer und geistiger Zerstörung und der Vernichtung weiblicher Ganzheit, die geschieht, wenn die Frau ein selbstbestimmtes Leben führt sowie wenn die Frau ihre Angst nicht zu verstehen versucht (vgl. Kanz, 1999: 185). Wenn sie zumindest erkennt, wovor sie Angst hat und mit der Ursache bewusst und vorsichtig umgeht, kann die Angst die Selbstwerdung unterstützt, indem sie erlaubt, sich selbst eine Weile zu reflexieren und zu erkennen (ebd.).

Aus *Malina* geht hervor, dass die sensible Ich-Figur in der männlich dominierten Gesellschaft, dem „allergrößten Mordschauplatz“ (Malina, 1971: 45) zutiefst leidet. Statt den richtigen Umgang mit ihrer Angst und ihrem Schmerz zu finden, macht sie sich von der Liebe abhängig und hofft nur passiv auf die Erlösung. Der Grund, warum Bachmann ihre Figur sich so abhängig verhalten lässt, liegt vielleicht daran, dass sie „das Leben der Frau als ungeheuerliche Kränkung“ (Bachmann, 1983: 111) und „ein Dokument eines Problems der [...] Existenz der Frau“ (Schottelius, 1990: 74) in *Malina* darstellen möchte. Bachmann hat nur wenig Hoffnung, dass sich Frauen in der patriarchalischen Gesellschaft emanzipieren können. Deswegen veranschaulicht *Malina* vielmehr die Zerstörung der Frau und ihre Identitätslosigkeit in der Gesellschaft durch eine

Frauenfigur ohne Mut und bewusste Auseinandersetzung (vgl. Albrecht, 2002: 75). Anders als bei Wolf können Frauen laut Bachmann nur mit ihrem Frausein untergehen (vgl. Steiger, 1978: 289). Statt wie Cassandra mit Hilfe des Mutes und des Bewusstseins diese bedrohlichen Gefühle zu verarbeiten, wird die Geschichte der Ich-Figur von der Bedrohung und Bedrängung beherrscht, um nach Bachmanns Meinung die Zerstörung des empfindlichen Lebens der Frau zu zeigen. Physischer und psychischer Schmerz und Angst ist der Ich-Figur in *Malina* zwar unerträglich, aber unvermeidlich ist es für die Ich-Figur nicht, sich solchen Gefühlen zu unterwerfen. Aber da sich die Ich-Figur von Anfang an nur am Mann und an seiner Liebe orientiert, weiß sie nicht, wie sie unabhängig mit ihrem Gefühl umgehen soll. Sie gerät in Wahnsinn, wenn sie keine Liebe erfährt. Bachmann gestaltet den Wahnsinn bei ihrer Figur nicht als positive Sache; abläufigen Schutzort und nützliche Zeit wie bei Cassandra, sondern als negative Sache, nämlich die Verstärkung der Abhängigkeit. Weil die Ich-Figur nicht mutig ist und keinen produktiven Umgang mit dem Wahnsinn findet, wird sie von diesem Wahnsinnszustand beherrscht. Je wahnsinniger die Ich-Figur ist, desto abhängiger wirkt sie gegenüber dem Mann Malina: „*Ich wäre dort fast wahnsinnig geworden, nein nicht nur am See, auch in der Zelle, [...] wahnsinnige geworden! Malina hält mich [...] Ich hänge an ihm, hänge mich fester an ihm*“ (Malina, 1971: 178).

In *Kassandra* erlebt die Kassandrafigur am Anfang Angst und Schmerz zusammen mit Verzweiflung und Unterdrückung. Der Unterschied ist aber, dass Wolf ihre Cassandra sich nicht passiv von der Liebe abhängen, sondern mütig mit solchen problematischen Gefühlen auseinandersetzen lässt. Wie bei Bachmanns Ich-Figur wirken Schmerz und Angst so stark, dass Cassandra in den Wahnsinn flieht. Aber der Wahnsinn hat interessanterweise nach Wolfs Ansicht eine positive Funktion, nämlich als abläufiger Schutzort und Möglichkeit zur Selbstartikulation, wenn man sich bewusst mit dem Wahnsinn auseinandersetzt und sich in ihm nicht verliert. Man kann den Wahnsinn als positive Sache an mehreren Textstellen sichtbar beweisen. Zum Beispiel, wenn Cassandra in Zwiespältigkeit gerät, weil sie nicht weiß, wie sie trotz Verbot die Wahrheit über den Krieg aussprechen kann, äußert sie ihr Gebot im Zustand der Wahnsinnigen. Damit wird sie nicht bestraft, kann aber ihre Meinung aussprechen, obwohl es nicht die volle Nachricht ist. Cassandra erlebt drei Anfälle, und am Ende eines jeden setzt sich in ihr ein Stück Wahrheit durch, bis sie sich selbst traut, die volle Wahrheit auszusprechen.

Kassandra hat eine Äußerungsform gewählt, die nicht mehr bestraft werden kann, da sie unter diesem Schutz steht. Im Gegensatz zu *Malina* zeigt *Kassandra* den exemplarischen Fall, dass Wahnsinn sich zu einer positiven Kraft für die Emanzipation und einem Schutzort wandeln kann. Dies setzt allerdings bewusste und emotionale Intelligenz voraus.

Hier ist meines Erachtens noch ein weiteres interessantes Ergebnis festzustellen. Neben der bewussten Auseinandersetzung mit dem Wahnsinn, der dann zu einem positivem Schutzort wird, gestaltet Christa Wolf den besonderen Umgang ihrer Protagonistin mit den dazugehörigen problematischen Gefühlen wie Schmerz und Angst als einen der wichtigsten Schritte der inneren Emanzipation. Zum Beispiel gestaltet Wolf den besonderen Umgang mit Schmerz bei Kassandra, indem Kassandra mit scharfem Bewusstsein ihren Schmerz als Weg zur ihrer Selbstbefreiung erkennt, während sie bei Homer und Euripides als eine schmerzhaft Wahnsinnige erscheint (vgl. Rose, 1989: 25f.). Der Grund könnte Maisch zufolge so erklärt werden, dass Wolf trotz großem Schmerz die Wichtigkeit des Bewusstseins zur Selbstkontrolle den Lesern zeigen möchte (vgl. Maisch, 1986: 87). Christa Wolf hat in *Voraussetzung einer Erzählung* die Wichtigkeit des Schmerzes geschrieben: „*War Kassandras Schmerz nicht Schmerz der Subjektwerdung?*“ (Wolf, 1983: 89). In diesem Zusammenhang ist auch wichtig, wenn man ein „Subjekt“ werden möchte, ist der Schmerz also einer der notwendigen Faktoren. Den Subjektstatus bekommt man nicht so einfach. Oft muss man unter großem äußerlichen und innerlichen Schmerz leiden wie in *Kassandra* aber man soll ihn nicht ignorieren, sondern ihn erkennen, um sich selbst entwickeln zu können (vgl. Maisch, 1986: 89).

Auch Kassandras Angst gestaltet Wolf als wichtige Stufe zur Selbstbefreiung. In *Malina* dient Angst der Verhinderung der Selbstentfaltung, aber Wolf schreibt über sie anders (vgl. Kanz, 1999: 78). Angst wie Schmerz bei Kassandra funktionieren als ein Anstoß zum Nachdenken, Durchschauen, Loslassen, Selbstbefreien und zur Emanzipation. Im Unterschied zu der Ich-Figur setzt sich Kassandra mit ihrer Angst auseinander bis in ihrer letzten Stunde. Sie kann die Angst und ihre Ursache verstehen und die schlimme Seite dieser Gefühle überwinden. Aufgrund ihrer Gefühlsarbeit erkennt sie den Zusammenhang

zwischen Abhängigkeit und Angst: „*Die Freie lernt es, ihre unwichtigen Ängste abzutun und die eine große wichtige Angst nicht zu fürchten*“ (Kassandra, 1983: 43).

Dieser Vergleich der Figuren zeigt uns auch die unterschiedliche Absicht von den Autorinnen. Während Bachmann keine Chance sowohl für die Frauenemanzipation, als auch für die Möglichkeit der Frau in der männlich dominierten Gesellschaft zu leben sieht, präsentiert Wolf eine andere Option für die Frauenemanzipation, nämlich die innere Emanzipation. Deswegen ist es verständlich, dass Wolf sehr vorsichtig Kassandras Umgang im Prozess der Emanzipation mit den problematischen Gefühlen mit Mut und Bewusstsein präsentiert, während Bachmann ihre Ich-Figur nicht mit den Gefühlen umgehen lässt (vgl. Weigel, 1985: 65).

4.1.2.2 Liebe als Grund für die Verhinderung der Emanzipation

Beide Figuren, die Ich-Figur und Kassandra, empfinden die Liebe als Grund für die „Verhinderung der Selbstwerdung“. Diese auf den ersten Blick negative Funktion der Liebe ist aber ein Schlüsselmoment für die Emanzipation, den die Frau richtig erkennen und nutzen muss.

In *Malina* wird Liebe als „*ekstatische[r] Zustand*“ (Bachmann, 1983: 75) beschrieben, der eine solche Ausschließlichkeit erreicht, dass sie von anderen nicht mehr verstanden wird und meistens die Liebende wie eine Krankheit zerstört. Diesen Gedanken findet man oft in Bachmanns Werken. Schon in ihrem Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* (1958) und ihrem Werk *Undine geht* (1974) stellt Bachmann die ausmaßlose Liebe der Frau als problematischen Zustand dar, in dem die Frau wehrlos und unterworfen unter dem Mann ist und oft sich selbst zerstört, obwohl sie vor-emanzipatorische Gedanken hat. (vgl. Albrecht, 2002: 93).

Die Liebe ist für die Ich-Figur ein Suchtmittel, das ihr einen eingebildeten Schutzraum vor der schlimmen, unterdrückenden Außenwelt gibt. Wenn es irgendein Problem für sie gibt, hofft sie auf die Liebe, ohne das Problem zu lösen. Wegen dieser Selbstverleugnung ist es für die Ich-Figur unmöglich, sich in der Wirklichkeit zu entwickeln und zu emanzipieren. Während die Ich-Figur die Liebe als Hilfsmittel zur Emanzipation sieht, ist die Liebe in der Wirklichkeit das Suchtmittel. Es ist der Grund, warum die Ich-Figur sich

nicht emanzipieren kann. Solange die Ich-Figur die Liebe als Suchtmittel benutzt, hat sie kein Interesse an etwas Anderem. Ihre tägliche Arbeit bleibt unerledigt. Sie reduziert sich in der Innenwelt, hat nur großes Interesse an dem Geliebten und wird davon süchtig. Die Ich-Figur gibt aufgrund der Liebe ihrem Geliebten alles, deswegen bleibt die Ich-Figur in der unterdrückten Rolle der Frau gefangen. Ihre zu starke Hingabe an die Liebe wird im Roman oft als verhindernder Faktor für ihre Emanzipation dargestellt. Je stärker die Liebe die Ich-Figur prägt, desto unvermeidlicher bleibt sie in der traditionellen Geschlechterrolle verhaftet, bei der sie sich zu Ivans Verfügung halten und ihm zu Diensten sein muss.

Möglicherweise verändert die Liebe sogar „normale“ Frauen mit Ausbildung und Arbeit, die die äußere Emanzipation schon weitgehend erreicht haben, wenn sie mit diesem Liebesgefühl nicht richtig umgehen können (vgl. Bail, 1984: 62). Meines Erachtens ist es interessant, dass dieses Phänomen nicht nur in der Literatur besteht, sondern oft auch in der Realität. Dies führt die Frau zur völligen Abhängigkeit, durch die sie nicht einmal ihr eigenes Leben selbstbestimmen kann. Bachmanns Aussage in einem Interview bekräftigt diesen Gedanken: *„Die Liebe ist für das Ich im Buch von solcher Ausschließlichkeit, dass nichts daneben Platz hat. Sie drückt sich nicht durch ein Geschehen aus, sondern durch Intensität, durch Fanatismus. Diese Art von Lieben kann nicht in der Zeit bestehen“* (Bachmann, 1983: 74). Bail (1984) ergänzt deutlich: *„Bachmann gestaltet mit der Ich-Figur ein Lebensprinzip, das der Emanzipation entgegensteht“* (Bail, 1984: 152).

Zustimmend mit Bachmanns Aussage über die negative Seite der Liebe notiert Wolf, dass die Liebe die Ich-Figur nicht zur Selbstbefreiung sondern zum Selbstmord führt:

„In ihrem Roman *Malina* lässt Bachmann die Frau am Ende in der Wand verschwinden und den Mann, Malina, der ein Stück von ihr ist, gelassen aussprechen, was der Fall ist: Hier ist keine Frau
Es war Mord, heißt der letzte Satz
Es war auch Selbstmord durch die Liebe“ (Wolf, 1983: 270).

Wolfs Gedanken über die negative Seite der Liebe könnten von ihrem Vorbild Bachmann beeinflusst worden sein, denn auch in Wolfs *Kassandra* wird die Liebe als ein problematisches Phänomen für eine Frau, nämlich als Verhinderung einer inneren Emanzipation dargestellt. In *Kassandra* ist die Figur Kassandra anfangs die geliebteste

Tochter des Priamos, eine politisch interessierte Person und auf der Suche nach Emanzipation. Sie will nicht wie ihre Mutter und ihre Schwester das Haus hüten und heiraten. Wolf hat ihre Figur mit Mut und einem scharfen Bewusstsein ausgestattet und die Kassandrafigur erkennt ihre Situation immer deutlich, aber wenn es um ihren Vater und seine Liebe geht, lässt sie sich aufgrund seines Befehls von ihrem ursprünglichen Wunsch ablenken. Oft stimmt Cassandra Priamos Befehl zu, obwohl sie ihn nicht richtig findet. Sie muss ihr wahres Bedürfnis und sich selbst wegen der Liebe unterdrücken. Denn als Lieblingstochter des Königs Priamos erinnert Cassandra sich gerne nur an den zärtlichen Vater ihrer Kindheit und gehorcht ihm. Außerdem erweist sich die Liebe des Mannes in der Erzählung oft als Unterdrückungsinstrument, das die Frau tief erniedrigt. Dies wird dort deutlich, wo Cassandra und auch ihre Schwester sich aufgrund der Liebe zu ihrem Vater zum Objekt machen lassen, indem Priamos sie als Lockvogel (Polyxena) oder Zahlungsmittel (Kassandra) verwendet. In einer solchen Situation befindet sich auch Cassandra. Statt sich selbst gegen die Unterdrückung und Erniedrigung zu wehren, lässt sich sogar die oft selbstbewusste Cassandra am Anfang von ihrem „geliebten“ Vater unterdrücken.

Die Liebe zu ihrem Vater erschwert Cassandra zunächst den kritischen Blick auf die Wirklichkeit. Aufgrund ihrer Liebe fällt es ihr schwer, zu sich selbst zu kommen, denn durch die Liebe zum sehr geliebten Vater Priamos gerät sie in große Verunsicherung. Sie weiß nicht, ob sie trotz dem Verbot des Vaters den Widerstand auf ihr Recht zum Sprechen leisten soll. Nach meiner Ansicht ist es deutlich, dass Wolf die verhindernde Kraft der Liebe gestaltet, die sich gegen das Bewusstsein und den Wunsch zur Emanzipation der Figur stellt. Aber anders als die Ich-Figur, die nicht auf die abhängige Liebe verzichtet, wagt es Cassandra trotz ihrer Verzweiflung, ihr Recht bewusst zu bewahren und Widerstand zu leisten, bis sie sich von der Liebe zu ihrem Vater lösen kann.

Schließlich kann das Phänomen der Liebe im Roman wie folgt analysiert werden. Die Liebe zum Vater ist für Cassandra lebensnotwendig und die Liebe zum Geliebten ist für die Ich-Figur sehr lebenswichtig. Die Abhängigkeit und die Gehorsamkeit aus der Liebe wirkt ganz im Gegenteil von dem Wunsch zur Emanzipation. Die Ich-Figur wird wegen der Liebe stets von dem Geliebten unterdrückt und Cassandra nimmt trotz ihren Mut und

ihres Bewusstseins die Unterdrückung an, ohne sich zu wehren (vgl. Risse, 1986: 77). Auch ist meine Analyse der Liebe folgendermaßen: Die Liebe erscheint in beiden Romanen als der plausible Grund für die Verhinderung oder das Scheitern einer Emanzipation, denn die Liebe als tödliche Abhängigkeit lässt hier keinen Moment der Ganzheitlichkeit zu, weder für die sich von der Liebe abhängig machende Ich-Figur, noch für die mit Bewusstsein ausgestattete Cassandra. Sie bietet nur zwei abhängige Wege: den illusionierten Schutz durch die Unterwerfung unter Liebe, oder die Unlebbarkeit der Frau in der Gesellschaft ohne die Liebe; in den Romanen, den Identitätsverlust ohne Liebe wie bei Cassandra, oder den Tod durch Liebesentzug wie bei der Ich-Figur.

4.1.2.3 Selbsterkenntnis durch bewusstes Handeln als letzte Stufe der Emanzipation

Schließlich kommt die entscheidende Stufe der Emanzipation, nämlich die Phase des Erlangens der Selbsterkenntnis, die Wolf für die wichtige Stufe zur wahren inneren Emanzipation hält (vgl. Risse, 1986: 57).

Selbsterkenntnis heißt hier nach Bail (1984), der Verfasserin der Studie *Weibliche Identität*, die Fähigkeit, sich selbst mit Bewusstsein zu betrachten und erkennen zu können. Man muss daher seine eigenen Schwachstellen genau beobachten und akzeptieren, um sie zu verbessern. So wird man sein eigenes Selbst besser verstehen und für seine Wünsche besser realisieren können. Wenn man sich selbst erkennt, ist es leichter, die anderen und die Situation vorurteilslos und deswegen besser zu betrachten, um die geeignetste Entscheidung treffen zu können (vgl. Bail, 1984: 48).

In *Malina* erscheint es bei der Ich-Figur nicht so, dass sie sich selbst zu erkennen versucht. Sie nimmt nicht einmal wahr, dass sie von der Liebe sehr abhängig ist und kann diese Situation deswegen nicht verbessern. Außerdem durchschaut die Ich-Figur ihre Situation überhaupt nicht, sodass sie nur umso stärker abhängig wird, wenn sie sich nur von Ivans Liebe verabschiedet und sich weiter von Malinas Liebe abhängt. Die Ich-Figur hat sich stark an die ihr fremde patriarchalische Lebensweise angepasst und sich durch ihre ausmaßlose Liebe dem Mann willig unterworfen, deshalb ist die innere Entwicklung stehen geblieben. Daraus ergibt sich keine Selbsterkenntnis, die zur Emanzipation führt.

Wenn die Frau sich also nicht mutig mit Hilfe ihres Bewusstseins befreit, sondern sich von der Liebe und dem Geliebten abhängig macht und auf eine Emanzipation hofft, die nicht vom Himmel fällt, ist dies ein perfektes Rezept für die tödliche Konsequenz, die blinde Obsession, die Erfolglosigkeit der Emanzipation und die tödliche Unterdrückung, was Bachmann in *Malina* darzustellen versucht (vgl. Albrecht, 2002: 95). Es ist nicht so, dass Bachmann keine Lösung für die problematische Situation der Ich-Figur entwickeln möchte, sondern Bachmann selbst findet es schwer bis unmöglich, eine solche Lösung für Frauen zu finden. Dies zeigt sich auch an ihren Gedanken über die Chancenlosigkeit der Frau, sich in der patriarchalischen Gesellschaft zu emanzipieren (vgl. Bail, 1984: 144). Um einen wirklichen Emanzipationsprozess in Gang zu setzen, muss die Ich-Figur „die Frau“ in sich, der die Liebe sehr lebensnotwendig ist und für die gleichzeitig die Liebe tödlich ist, aufgeben. Erst dann kann sie „die Liebe“ überhaupt aufgeben. Es ist bereits unmöglich, dass eine Frau „ihr Frauensein“, das sich laut Bachmann oft nach der Liebe sehnt, aufgeben kann (vgl. Hildesheim, 1992: 63). Deswegen kommt es nach Bachmanns Meinung meistens zur Selbstzerstörung bei Frauen, wenn sie lieben. Der Konflikt, dem Bachmann ausgesetzt ist, kommt an einer Stelle besonders zum Ausdruck. Die sichtbare Stelle, dass die Ich-Figur sich selbst nicht zu erkennen wagt, sondern zu stark an die Liebe anpasst, durch die sie sich am Ende zerstört, zeigt sich in einer Passage, wo sie ein Kleid anprobiert. Die Ich-Figur behauptet, dass sie sich in dem Kleid, das ihr von Malina geschenkt wurde, fühlt wohl aber eigentlich stimmt das nicht. Sie zieht sich das Kleid ab und erfährt körperlich, wie schmerzhaft es ist. Zu Malina sagt sie: „*Siehst du denn nicht, mir ist zu heiß in dem Kleid, man zerschmilzt darin, es muss eine zu warme Wolle sein, ist denn kein anderes Kleid mehr hier!*“ (Malina, 1971: 320). Und an einer anderen Stelle heißt es: „*das Kleid knistert und rötet mir die Haut bis zu den Handgelenken, es ist furchtbar, es ist zu furchtbar, es muss ein höllischer Faden gewebt sein in dieses Kleid*“ (Malina, 1971: 321). Das Kleid steht nach Klauberts Interpretation für die tödliche Abhängigkeit von der Liebe der Männer, die diese Frau immer an sich ziehen muss (vgl. Klaubert, 1983: 116). Wenn dieses von Malina geschenkte Kleid der Ich-Figur „höllisch“ zu eng ist, kann auch interpretiert werden, dass in dem Zustand der Abhängigkeit von der Liebe die Frau „*sich nicht frei bewegen*“ kann (Bail, 1984: 98). Aber um nicht nackt zu sein, bleibt der bewusstlosen Ich-Figur nichts anderes übrig. Sie muss dieses höllische Kleid tragen und bleibt jedoch in schmerzhafter Weise unterdrückt,

denn diese Figur hat selbst gesagt: es gibt „*kein anderes Kleid mehr hier*“ (Malina, 1971: 320).

Die Liebe zeigt sich hier bei Bachmann als zwei Todesarten, die aber beide gleichermaßen zur Verhinderung der Selbstbefreiung führen. Die Ich-Figur sieht am Ende ihrer Geschichte zwei Wege vor sich, die beide für sie tödlich enden: sie kann ihren Wunsch, innerlich emanzipiert zu sein, in dieser Abhängigkeit von der Liebe und in einem unterdrückten Zustand weiterhin verschweigen. Es ist dann ein Weg, auf dem sie die Liebe scheinbar rettet, aber sie wird an der Unerfüllbarkeit von ihrem Wunsch zugrunde gehen. Die andere Möglichkeit besteht in dem Aufgeben ihrer Liebe, die sie als Frau, die von der Hoffnung auf die Liebe lebt, jedoch nicht überleben würde.

Als Ergebnis der Forschung kann man den Schluss ziehen, dass sich die Ich-Figur nicht emanzipieren kann, denn am Ende der Erzählung, als sie keine Liebe mehr als Halt hat, kehrt sie zurück zum anfänglich unterdrückten Zustand, in dem sie symbolisch in die Wand geht und da gefangen bleibt. Die Ich-Figur verschwindet unwiderruflich in der Wand. Dieses Scheitern wird absichtlich von Bachmann gestaltet. Sie sieht, wie oben mehrmals erklärt, keine Möglichkeit für die Frau in der patriarchalischen Gesellschaft zu leben. Auch die Liebe ist ein Grund für die Unmöglichkeit der Selbstbefreiung, deswegen bleibt die Ich-Figur ohne Liebe identitätslos, empfindet sich als Fälschung und erkennt nicht, was sie eigentlich ist: „*Bin ich eine Frau oder etwas Dimorphes? Bin ich nicht ganz eine Frau, was bin ich überhaupt?*“ (Malina, 1971: 292). Die Liebe macht die Ich-Figur angreifbar und abhängig und ist letztlich ein entscheidender Grund für ihr Verschwinden in der Wand am Ende des Romans (vgl. Albrecht, 2002: 154). Dieses Bild verdeutlicht die Erfolglosigkeit der Emanzipation bei der Ich-Figur.

Im Vergleich zu der mutlosen und bewusstlosen Ich-Figur erreicht die bewusste Cassandra ihr Ziel ohne Selbstzerstörung. Wolf zeigt diese Figur, bei der die Liebe in allen Phasen der Emanzipation nicht die Handlungen und Entscheidungen bestimmt, sondern sie versucht, mit Hilfe ihres Mutes und ihres Bewusstseins sich selbst und die Umgebung besser zu erkennen. „Reif“ für die Emanzipation zu sein ist in *Kassandra* nicht einfach. Sogar Cassandra bleibt trotz ihres Bewusstseins einige Zeit in Zwiespältigkeit gefangen, aber sie versucht sie zu überwinden und mit den

problematischen Gefühlen umzugehen. Cassandra wagt bewusst, mit dem Wahnsinn, der Angst sowie dem Schmerz zu kämpfen und kann solche problematischen Gefühle zu einer positiven Kraft verändern, bis sie die letzte Stufe erreicht, in der sie die Hilfe einer frauenfreundlichen Umgebung erhält. Wolf präsentiert diese hilfreiche Umgebung auch als einen wichtigen Grund für die innere Emanzipation Kassandras. Das heißt, bei der Frauengemeinschaft kann sich Cassandra Zeit gönnen und erhält Gedankenanstöße, bis sie sich selbst erkennt und wirklich mit scharfem weiblichen Bewusstsein ausgestattet ist. Doch die Überwindung ihres Zwiespalts fällt Cassandra schwer. Cassandra kann nicht sofort alle Gefühle kontrollieren, denn Cassandra ist voll mit dem früheren Gefühl der Zusammengehörigkeit und der Erinnerung an ihre Kinder- und Mädchenzeit, als sie die Lieblingstochter war. Durch Arisbe, die alte, weise Frau in Frauengemeinschaft lernt Cassandra nach und nach (vgl. Risse, 1986: 139). Sie führen viele „Augen-öffnende“ Gespräche im Laufe der Erzählung. (Kassandra, 1983: 72). Wieder ist es Arisbe, die ihr erklärt hat, dass die Unentschiedenheit zwischen der Liebe und Anerkennung von den Männern auf der einen Seite und der Wunsch nach Selbstbefreiung auf der anderen Cassandra gehindert hat, ihr erstrebtes Ich zu entwickeln. In den Höhlen erlebt Cassandra endlich ihre eigene Identität, ihr „Wir“, das sie durch freien Willen bekommt. Hier kommt Cassandra zu einer erfolgreichen Stufe, die schon weiter oben mit Hilfe der Selbstbefreiungstheorie von Birgit Wellie beschrieben wurde: Wenn die Frau ihre eigene Identität findet, nähert sie sich ihrer Emanzipation. Cassandra erlebt die gleiche Situation, indem sie sich erkennt und durch die Hilfe der Frauengemeinschaft eine Identität bekommt.

Mit ihrer Identität und zunehmendem Bewusstsein, das sie mit Hilfe ihrer eigenen Mühe, sich selbst zu erkennen, und durch die Lehren Arisbes gewinnt („*Tauch auf, Cassandra, [...] öffne dein inneres Auge, schau dich an*“ (Kassandra, 1983: 71)) erfährt Cassandra, dass die dunklen Flecken auf der Seele gleichermaßen bei Männern und Frauen vorhanden sind. Dann erst kann Cassandra ihre Flecken klar sehen, lösen und sich selbst verbessern. Nach Wolfs Ansicht sollen Frauen nicht bewusstlos über ihren Opferzustand klagen, weil sich dadurch ihre Situation nicht verbessern wird. Vielmehr sollen die Frauen aufhören, die Schuld für ihre Misere immer nur den Männern zuzuschreiben, und damit beginnen, ihre eigene Schuld zu hinterfragen, um sich selbst erfolgreich zu emanzipieren. Hier setzt Christa Wolf die Wichtigkeit des „*innere(n) Auge(s)*“ mit

„weiblichem Bewußtsein“ (Wolf, 1983: 195) gleich. Die Frau muss ihr inneres Auge öffnen, kräftig sein und ihr Bewusstsein benutzen, um sich selbst zu befreien.

Wolf lässt ihre Figur durch ihr Bewusstsein und wesentlichen Gedankenanstößen zur Selbsterkenntnis kommen. Cassandra erkennt die Wahrheit über ihren Vater und die Situation um sie herum sehr schmerzhaft, doch akzeptiert sie, dass ihr ehemaliger Wunsch, sich ins männliche System zu integrieren, sehr falsch ist und ihrer Emanzipation entgegensteht. Cassandra möchte damals diese Arbeit nur, „um Macht zu bekommen“ (Kassandra, 1983: 75), nicht um dieser Macht zu entkommen und sich selbst zu befreien. Cassandra erkennt nicht nur ihre Schuld, sondern durch ihre Selbsterkenntnis erkennt sie ihre eigene Objektrolle und dass es nicht biologisch oder psychologisch ist, sondern verändert werden kann. Sie kann diese Rolle für immer abschütteln.

Kassandra erkennt sich und ihr Emanzipationsziel und kann sich aus der Männerwelt lösen, indem sie ihr nicht mehr unterstellt bleibt. Im Rat forderte der König Kassandras Zustimmung und außerdem ihr Schweigen darüber. Damals geriet sie in einen fürchterlichen Konflikt und verschwiegt, weil sie einerseits ihren Vater liebt und ihn nicht enttäuschen will, andererseits jedoch erkennt, dass ihre Schwester, ohne Rücksicht auf ihre eigenen Rechte, zum Objekt der männlichen Zwecke gemacht wird. Aber diesmal sagt die innerlich emanzipierte Cassandra „Nein“ gegen den Zwang zu schweigen, der von ihrem geliebten Vater ausgeht, was die „alte Cassandra“ niemals machen konnte. Zum ersten Mal im Roman beweist sich Cassandra in diesem Moment als selbstständige, unabhängige Frau. Indem Cassandra sich ihre Meinung nicht mehr verbieten lässt, beweist sie zum einen das sie sich von der Liebe zu ihrem Vater lösen kann. Nun ist Cassandra unabhängig, da sie ihre Bedürfnisse frei artikulieren kann. Zum anderen zeigt sie ihre innerliche Emanzipation nach Wellies Theorie (vgl. Wellie, 1991: 84), weil sie ihren ursprünglichen Wunsch, („mit meiner Stimme sprechen: das Äußerste. Mehr, anders hab ich nicht gewollt“ (Kassandra, 1983: 6)) wahrmacht. Das Erlangen von ihrem Recht zum Sprechen war ihr Ziel gewesen. So kann man Kassandras Wunsch nach einer eigenen Sprache als Sehnsucht nach ihrem Ich verstehen. Mit diesem Nein zeigt Cassandra ihren bewussten Standpunkt, dass sie sich innerlich emanzipiert. Sie kann sich von dem Vater und dem Rat lösen und nimmt die Unterdrückung nicht mehr hin, sondern sagt Nein, um ihre Rechte zu bewahren (vgl. Nickel-Bacon: 2001: 134).

Um Kassandras innere Emanzipation weiter aufzuzeigen möchte ich eine weitere Szene darstellen. Man sieht deutlich, dass Cassandra sich innerlich emanzipiert hat, als sie Nein gegen ihren Geliebten Aineias sagt und ihn verlässt, als ihr zärtlicher Geliebter Aineias sich in einen „Helden“, verwandelt und ein neues Troja gründen möchte, in dem die von Männern dominierte Herrschaft und die Unterdrückung der Frauen wieder vorkommen. Um Kassandras Weigerung zu verstehen, müssen wir zunächst Christa Wolfs Konzept des Helden verstehen. Bei Wolf verkörpert der Held ein starkes Männerbild. Sie sind Räuber und Sadisten: „*die vereinigten archaischen Monarchien, deren Reichtum sich auf Erorberung und Raub gründete*“ (Wolf, 1983: 91) und „*die Aggressoren, deren ausgesuchte Grausamkeit im Kampf*“ (Wolf, 1983: 31). Eigentlich zeigen sie nichts anderes als „*die Kehrseite von Angst, Schwäche und Unsicherheit*“ (Wolf, 1983: 121).

Nachdem Cassandra ihre innere Emanzipation erreicht und die Grundzüge einer neuen Identität gefunden hat, ist sie zu einer äußeren Anpassung an die Machtverhältnisse bereit, ohne ihre innere Überzeugung zu ändern. Sie will diesmal ihren Wunsch nicht unterdrücken lassen, obwohl ihr Geliebter es ihr befiehlt. Sie fühlt sich innerlich bereits emanzipiert. Ausdruck hierfür ist, dass sie sich nicht von der Liebe zu Aineias abhängig macht wie damals von der Liebe zum Vater, was sie als gefährlichste Verhinderung ihrer Selbstbefreiung empfand. Kassandras Tod zeigt nicht das Verlorensein, sie gilt vielmehr als die Grenzüberschreitung und als die Kosten des Prozesses ihrer Individualisierung und Subjektwerdung (vgl. Weigel, 1985: 90). Auch sieht Sigrid Weigel Kassandras Figur als „*das reife, überlegene, autonome weibliche Subjekt realisiert, das diese Möglichkeit, diesen Punkt, an dem das Ziel, man-selbst-zu-sein, wirklich erreicht ist*“ (Weigel, 1985: 89). Dass Cassandra sich selbst innerlich befreien kann, spricht sie selbst aus: „*Das Glück, ich selbst zu werden [...] - ich hab es noch erlebt*“ (Kassandra, 1983: 15).

In diesem Zusammenhang lässt sich sagen, dass beide Hauptfiguren im Mittelpunkt des eigenen Weges stehen, der ihnen als Selbstbefreiungsstrategie dient, nämlich für die Ich-Figur die Liebe und für Cassandra das Bewusstsein. Durch diese selbstgewählten Methoden entstehen unterschiedliche Resultate. Die Ich-Figur verschwindet in der Wand, weil sie sich allein von der Liebe abhängig macht und keinen bewussten Umgang mit sich selbst und der Umwelt hat, sondern nur mit der Liebe und der Innenwelt beschäftigt

ist. Deswegen sucht die Ich-Figur ihr Ziel vergebens, während Cassandra, die ihre eigene Partizipation am sozialen Geschehen mit Bewusstsein wahrnimmt und konkret ihr Recht zum Sprechen in Bezug auf die Gleichberechtigung und Freiheit der Frau verlangt, bis zum Ende des Romans zu einer mündigen und innerlich emanzipierten Frau wird, die ihren Wunsch nicht mehr unterdrückt.



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Kapitel V

Schlussfolgerung

Wir haben gesehen, dass Ingeborg Bachmann und Christa Wolf sich ihre Frauenfiguren mittels verschiedenen Methoden, nämlich der Liebe und dem Bewusstsein emanzipieren lassen. Obwohl die Figuren sich in ähnlichen Stufen des Emanzipationsprozess entwickeln, gibt es unterschiedliches Resultat.

Bezüglich der Liebe als Mittels zur Emanzipation ist der Umgang von der Ich-Figur mit der Liebe zu extrem. Sie gibt sich dem Geliebten hin, reduziert sich auf die Innenwelt und schließt den Bezug auf andere Menschen und die Arbeit ab und wartet ganzen Tag auf den Anruf von den Geliebten. Sie fällt in die Rollenunterwerfung als Hausfrau und gehorcht nur dem Mann trotz der guten Ausbildung und finanzieller Unabhängigkeit. Sie nimmt diese Abhängigkeit und Unterdrückung nicht wahr. Als sie keine Liebe von Ivan bekommt, verlässt sie ihn und dient ihr die Liebe von Malina, der ihr zuerst hilft und sie später zerstört. Als sie aber keine Liebe von Malina erhält, sondern nur das Verlangen, die Liebe aufzugeben, erhält, verschwindet sie in der Wand und bleibt da gefangen.

Bei Cassandra ist die Auseinandersetzung mit der Liebe unterschiedlich, denn sie ihren Mut und ihr Bewusstsein als Methode zur Emanzipation benutzt. Sie ist kräftig genug, ihr Bewusstsein zu benutzen und auf die Liebe zu verzichten. Anders als die Ich-Figur nimmt Cassandra außerdem den Vorschlag von der alten, weisen Arisbe in der Frauengemeinschaft, dass der Objektstatus der Frau nicht biologisch und veränderbar ist und dass sie „ihr inneres Auge“ benutzen soll, um sich selbst zu erkennen und die Situation besser zu durchschauen. Das Resultat ist, Cassandra ist mittels ihres Bewusstseins innerlich emanzipiert. Sie verzichtet auf die Liebe zum Vater und verwirklicht ihren Wunsch, mit ihrer Stimme zu sprechen, indem sie das klare Nein gegen den Zwang der Männer sagt. Darüber hinaus handelt Cassandra konkreter im Bezug auf die innere Emanzipation. Indem sie den Geliebten Aineias verlässt, protestiert sie für ihr Recht als Mensch, nicht als die liebende Frau, die willig unterdrückt und

ausgenutzt wird. Sie entscheidet sich dafür, ihrer gesellschaftlich zugewiesenen Rolle und zukünftige Unterdrückung zu entfliehen.

Man kann den Schluß ziehen, dass die Ich-Figur, die sich mittels der Liebe emanzipieren möchte aber nicht wagt, ihr Bewusstsein zu benutzen und auf die Selbsttäuschung zu verzichten, unemanzipiert bleibt, während Cassandra, die sich mittels Bewusstsein befreien möchte, sich selbst sowie die gesellschaftlichen und geschlechtlichen Bedingungen erkennt. Schließlich kann Cassandra ihre Emanzipation erreichen. Das Ergebnis dieser Arbeit bestätigt die These, dass die Frau, die Bewusstsein als Methode der Selbstwerdung wählt, mehr Möglichkeit zur Emanzipation erhält, als die Frau, die die Liebe als einzige Methode auswählt. Bemerkenswert ist natürlich, dass der Erfolg der Emanzipation der Frau stark von der eigenen Eigenschaft der Frau bestimmt ist, ob sie mutig und kräftig genug ist, um ihr Bewusstsein zu benutzen und sich selbst zu befreien oder ob sie zu abhängig von der Liebe ist. Noch einige Punkte sind mit der These verbunden. Die vorliegende Untersuchung zeigt, dass Bewusstseinsbildung, Widerstand, Selbsterkenntnis und bewusster Umgang mit problematischen Gefühlen zur Frauenemanzipation beitragen, während die bestimmte Art und Weise der Liebe sich als Hindernis gegen die Frauenemanzipation erweist.

Es ist selbstverständlich, dass die Literatur, nicht nur die Frauenliteratur sondern auch alle Arten von Literatur, das gesellschaftliche Geschlechterproblem nicht sofort und ganzheitlich zu lösen vermögen, aber es ist gleichzeitig zu sehen, dass Literatur Gedankenanstöße geben und manchmal die unbeantworteten Fragen beantworten kann. Bezüglich dieser vorliegenden Arbeit, in der der Prozess der Emanzipation und auch die neue Lösung für die problematische Situation der Frau, nämlich die innere Emanzipation, gezeigt wird, hofft man, dass die Leser und vor allem Leserinnen die Möglichkeit zur Identifikation mit den authentischen Frauenfiguren bekommen und sehen, dass Literatur über Frauen oder Menschen überhaupt auch die Emanzipation zum Thema haben kann. Trotz der unterschiedlichen Gestaltung ihrer Frauenfiguren in ihren Werken haben Bachmann und Wolf Literatur als andere Form von Kraft gezeigt, die die Situation der Frauen oder der Gesellschaft verbessert, wie es Bachmann oft in den Frankfurter Vorlesungen betont:

„Und wenn man überhaupt fragt, welche Aufgaben ein Schriftsteller hat [...], glaube ich wirklich an etwas, und das nenne ich „ein Tag wird kommen“. Und eines Tages wird es kommen. Ja, wahrscheinlich wird es nicht kommen, denn man hat es uns ja immer zerstört. Es wird nicht kommen, und trotzdem glaube ich daran. Denn wenn ich nicht mehr daran glauben kann, kann ich auch nicht mehr schreiben“ (Bachmann, 1983: 145).

Auch Wolf glaubt an die utopische Formel „ein Tag wird kommen“. Wolf ist der Meinung, dass die Frau sich selbst wie Cassandra durch Bewusstsein befreien kann, nicht nur, um ihr Leben zu bestimmen, sondern auch um die Gesellschaft zu verändern: „*Ich habe den Eindruck gewonnen, die selbstbewußten Frauen sind das revolutionäre Element in unserem Staat*“ (Wolf, 1983: 141).

In der heutigen Zeit erscheinen Bachmanns und Wolfs Ansichten über die Emanzipation der Frauen und die utopische Situation, die sie beide in *Malina* und *Kassandra* gestalten, für Menschen als nutzbar. Der Tod der Ich-Figur und die erfolgreiche Emanzipation der Cassandra können als Gedankenanstoß dienen, sowie ein schlechtes und ein gutes Vorbild sein, nicht nur für Frauen, sondern für alle Leute überhaupt.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Literaturverzeichnis

A. Primärtexte

Bachmann, Ingeborg. *Malina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.

Wolf, Christa. *Kassandra*. Darmstadt u. Neuwind: Luchterhand, 1983.

B. Sekundärliteratur

Achberger, Karen. *Understanding Ingeborg Bachmann*. Columbia: Univ. of South Carolina, 1995.

Ahn-Lee, Yeon-Hee. *Diskurs der Poesie: Sprachproblematik bei Ingeborg Bachmann unter der Berücksichtigung der Wandlung des Problembewußtseins im gesamten Schreibprozeß*. Frankfurt am Main: Lang, 1991.

Albrecht, Monika. *Bachmann-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2002.

Albrecht, Monika. *Die andere Seite: Untersuchungen zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns „Todesarten“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989.

Albrecht, Monika. „Die andere Seite“. *Zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns „Todesarten“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989.

Albrecht, Monika. „Todesarten“: „Malina“ und Frühere Entwürfe. *Anmerkungen zu Ingeborg Bachmanns Romanzyklus und seiner Präsentation in der Werkausgabe*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 107. Heft 4: S.585-602. Berlin: E.Schmidt, 1988.

Albrecht, Monika u. Dirk, Göttsche (Hrsg.). *„Über die Zeit schreiben“ Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989.

- Allfrey, Katherine. *Taube unter Falken. Ein Mädchen auf der Suche nach seiner Bestimmung*. 3. Aufl. Würzburg: Arena, 1984.
- Amann, Klaus. „Denn ich habe zu schreiben. Und über den Rest hat man zu schweigen.“: *Ingeborg Bachmann und die literarische Öffentlichkeit*. Klagenfurt (u.a.): DRAVA-Verl., 1997.
- Aspetsberger, Friedbert. *Ingeborg Bachmann: neue Bilder zu ihrer Figur; von Filmerinnen und einer Graphikerin, DichterInnen, einem Mediziner und fünf Literatur-ForscherInnen*. Innsbruck: Studien-Verlag, 2007.
- Bail, Gabriele. *Weibliche Identität: Ingeborg Bachmanns „Malina“*. Göttingen: Ed. Herodot, 1984.
- Bannasch, Bettina. *Von vorletzten Dingen: Schreiben nach „Malina“: Ingeborg Bachmanns „Simultan“-Erzählungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997.
- Bareiss, Otto. *Ingeborg Bachmann : eine Bibliographie*. München (u.a.): Piper, 1978.
- Bartsch, Kurt. „Es war Mord“: *Anmerkungen zur Mann- Frau-Beziehung in Bachmanns Roman „Malina“*. In *Acta Neophilologica* 17. Sonderband: Ingeborg Bachmann. S. 71-76. 1984.
- Bartsch, Kurt. *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Metzler, 1988.
- Bauer, Edith. *Drei Mordgeschichten: intertextuelle Referenzen in Ingeborg Bachmanns „Malina“*. Frankfurt am Main (u.a): Lang, 1998.
- Baumgartl, Annette. „Auf das Opfer darf keiner sich berufen“: *zur Dekonstruktion von Opferfiguren bei Ingeborg Bachmann und Anne Duden*. Marburg: Tectum, 2008.
- Beauvoir, Simone de. *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*. Übersetzt von Aumüller, Uli u. Osterwald, Grete. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2008.

- Becker-Schmidt, Regina. *Einheit-Zweiheit-Vielheit. Identitätslogische Implikationen in feministischen Emanzipationskonzepten*. In: Zeitschrift für Frauenforschung 14. Bielefeld: Kleine, 1996.
- Beckmann, Heinz. *Der andere dritte Mann. Das dreifache Ich in Ingeborg Bachmanns erstem Roman*. In: Rheinischer Merkur. Jg. 1971 vom 02.04.
- Beebe, Thomas O. u. Weber, Beverly M. *A literature of theory: Christa Wolf's Cassandra lectures as feminist anti-poetics*. Oxford: Blackwell publishing, 2001.
- Behre, Maria. „Das Ich, Weiblich“. Malina im Chor der Stimmen zur „Erfindung“ des Weiblichen im Menschen. In Andrea Stoll. *Ingeborg Bachmanns „Malina“*. S. 210-232. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Beicken, Peter. *Ingeborg Bachmann*. München: Beck, 1988.
- Beitler, Ulrike E. *Kassandra Christa Wolf Inhalt-Hintergrund-Interpretation*. München: Mentor Verlag GmbH, 2007.
- Benay, Jeanne. *„Und wir werden frei sein, freier als je von jeder Freiheit“: die Autorin Ingeborg Bachmann*. Wien: Edition Praesens, 2005.
- Bergelt, Martin. Empathische Vernunft. Über die Erzählung Kassandra von Christa Wolf. In Christa Bürger (Hrsg.). *Zerstörung des Mythos durch Licht*. S. 111-131. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- Berger, Evelyn. *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs: Kassandra und Medea. Stimmen*. Braunschweig: Schroedel, 2007.
- Biedermann, Hans. *Knaurs Lexikon der Symbole*. München: Verlag Droemer Knauer, 1989.
- Bird, Stephanie. *Women writers and national identity: Bachmann, Duden, Özdamar*. Cambridge (u.a.): Cambridge Univ. Press, 2003.

- Borhau, Heidi. *Ingeborg Bachmanns „Malina“ - eine Provokation?: rezeptions- und wirkungsästhetische Untersuchungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994.
- Bossinade, Johanna. *Das Beispiel Antigone: textsemiotische Untersuchungen zur Präsentation der Frauenfigur; von Sophokles bis Ingeborg Bachmann*. Köln (u.a.): Böhlau, 1990.
- Böthig, Peter. *Christa Wolf: eine Biographie in Bildern und Texten*. München: Luchterhand, 2004.
- Bovenschen, Silvia. *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Brachmann, Jens. *Enteignetes Material: Zitathaftigkeit und narrative Umsetzung in Ingeborg Bachmanns „Malina“*. Wiesbaden: Dt.Univ.-Verl., 1999.
- Bradley, Marion Zimmer. *Die Feuer von Troia. Roman*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988.
- Brokoph-Mauch; Gudrun u. Daigger, Annette. *Ingeborg Bachmann: neue Richtungen in der Forschung?* St. Ingbert: Röhrig Univ.-Verl., 1995.
- Brokoph-Mauch, Gudrun. *Thunder rumbling at my heels: tracing Ingeborg Bachmann*. Riverside: Ariadne Press, 1998.
- Buehler, George. *The death of socialist realism in the novels of Christa Wolf*. Frankfurt am Main (u.a.): Lang, 1984.
- Butler, Judith. *Psych der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt am Main: Campus-Verl., 2001.
- Cercignani, Fausto. *Existenz und Heldentum bei Christa Wolf: „Der geteilte Himmel“ u. „Kassandra“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988.

- Chen, Linhua. *Autobiographie als Lebenserfahrung und Fiktion: Untersuchungen zu den Erinnerungen an die Kindheit im Faschismus von Christa Wolf, Nicolaus Sombart und Eva Zeller*. Frankfurt am Main: Lang, 1991.
- Cho-Sobotka, Myung-Hwa. *Auf der Suche nach dem weiblichen Subjekt: Studien zu Ingeborg Bachmanns Malina, Elfriede Jelineks Die Klavierspielerin und Yoko Tawadas Opium für Ovid*. Heidelberg: Winter, 2007.
- Cixous, Hélène. *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*. Berlin: Merve Verlag, 1977.
- Cixous, Hélène. Geschlecht oder Kopf? In Karlheinz Barck, Peter Gente und Heidi Paris (Hrsg.), *Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Bd. 1 u. 9. Leipzig: Reclam, 1991.
- Cramer, Sybille. *Kassandra, eine weibliche Widerstandsfigur*. In Frankfurt Rundschau. Jg. 1983 vom 17.05.
- Didon, Sybille. *Kassandrarufer: Studien zu Vorkrieg und Krieg in Christa Wolfs Erzählungen Kindheitsmuster und Kassandra*. Stockholm: Almqvistoch Wiksell Internat, 1992.
- Diekhans, Johannes (Hrsg.). *Einfach Deutsch - Unterrichtsmodelle - Christa Wolf: Kassandra*. Paderborn: Schöningh, 2004.
- Drescher, Angela. *Christa Wolf: ein Arbeitsbuch; Studien, Dokumente, Bibliographie*. Frankfurt am Main: Luchterhand, 1990.
- Dröschler, Barbara. *Subjektive Authentizität: zur Poetik Christa Wolfs*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993.
- Eilittä, Leena. *Ingeborg Bachmann's utopia and disillusionment: introduction*. Helsinki: Finnish society of science and letters, 2008.
- Endres, Ria. Die Paradoxie des Sprechens. In Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum (Hrsg.), *Kein objektives Urteil – Nur ein lebendiges: Texten zum werk von Ingeborg Bachmann*. S. 448-461. München: Piper, 1989.

- Epple, Thomas. *Der Aufstieg der Untergangsseherin Cassandra: zum Wandel ihrer Interpretationen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993.
- Ezergailis, Inta. Women Writers. The Divided Self. Analysis of novels by Christa Wolf, Ingeborg Bachmann, Doris Lessing and Others. In Armin Arnold u. Alois M. Haas. (Hrsg.), *Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik*. Bd. 109. S. 315-336. Bonn: Bouvier, 1982.
- Frederiksen, Ulrike. Literarische (Gegen-) Entwürfe von Frauen nach 1945: Berührungen und Veränderungen. In Mona Knapp u. Gred Labrousse (Hrsg.), *Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. S. 83-110. Amsterdam: Rodopi, 1989.
- Fried, Erich. *Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land: über Ingeborg Bachmann - Erinnerung, einige Anm. zu ihrem Gedicht Boehmen liegt am Meer u. e. Nachruf*. Berlin: Friedenauer Pr., 1983.
- Geesen, Mechthild. *Die Zerstörung des Individuums im Kontext des Erfahrungs- und Sprachverlusts in der Moderne: Figurenkonzeption und Erzählperspektive in der Prosa Ingeborg Bachmanns*. Rheinfelden: Schäuble, 1998.
- Gerdzen Rainer u. Wöhler Klaus. *Matriarchat und Patriarchat in Christa Matriarchat und Patriarchat in Christa Wolf „Kassandra“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991.
- Gödeke-Kolbe, Stefanie. *Subjektfiguren und Literaturverständnis nach Auschwitz: Romane und Essays von Christa Wolf*. Frankfurt am Main (u.a.): Lang, 2003.
- Golisch, Stefanie. *Ingeborg Bachmann: eine Einführung*. Wiesbaden: Panorama, 2000.
- Göttsche, Dirk. *Ingeborg Bachmann - neue Beiträge zu ihrem Werk*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993.

- Glau, Katherina. *Christa Wolfs „Kassandra“ und Aischylos's „Orestie“: zur Rezeption der griechischen Tragödie in der deutschen Literatur der Gegenwart*. Heidelberg: Winter, 1996.
- Gleichauf, Ingeborg. *„Mord ist keine Kunst“: Ingeborg Bachmanns Roman „Malina“ und seine Verwandlung in ein Drehbuch und in einen Film*. Hamburg: Kovač, 1995.
- Gnug, Hiltrud; Lennox, Sara u. Mohrmann, Renate (Hrsg.). *Feministische Aufbrüche*. In: *Schreibende Frauen. Freuen. Literatur. Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Greiner, Bernhard. *„Mit der Erzählung geh ich in den Tod“: Kontinuität und Wandel des Erzählens im Schaffen von Christa Wolf*. In Wolfram Mauser, *Erinnerte Zukunft: 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*. S. 107-140. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1985.
- Gürtler, Christa. *Schreiben Frauen anders: Untersuchung zu Ingeborg Bachmann u. Barbara Frischmuth*. Stuttgart: Heinz, 1983.
- Grimkowski, Sabine. *Das zerstörte Ich: Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ und „Malina“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992.
- Growe, Ulrike. *Erfinden und Erinnern: typologische Untersuchungen zu Christa Wolfs Romanen „Kindheitsmuster“, „Kein Ort. Nirgends“ und „Kassandra“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988.
- Gruner, Petra. *Angepaßt oder mündig?: Briefe an Christa Wolf im Herbst 1989*. Frankfurt am Main: Luchterhand, 1990.
- Gutjahr, Ortrud. *Fragmente unwiderstehlicher Liebe: zur Dialogstruktur literarischer Subjektentgrenzung in Ingeborg Bachmanns Roman*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988.

- Haas, Friedhelm. *Christa Wolfs „Kassandra“ als „Modellfall politischer Erfahrung“: eine Interpretation*. Essen: Verl. Die Blaue Eule, 1992.
- Habel, Marie-Luise. *„Diese Wüste hat sich einer vorbehalten“: biblisch-christliche Motive, Figuren und Sprachstrukturen im literarischen Werk Ingeborg Bachmanns*. Altenberge: Oros, 1992.
- Hapkemeyer, Andreas. *Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns: Todesarten und Sprachformen*. Frankfurt am Main: Lang, 1982.
- Hapkemeyer, Andreas. *Ingeborg Bachmann: Entwicklungslinien in Werk und Leben*. Wien: Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss., 1990.
- Hapkemeyer, Andreas. *Ingeborg Bachmanns früheste Prosa: Struktur und Thematik*. Bonn: Bouvier, 1982.
- Hapkemeyer, Andreas (Hrsg.). *Ingeborg Bachmann, Bilder aus ihrem Leben: mit Texten aus ihrem Werk*. München: Piper, 2003.
- Happ, Marlies. *Auf weiblicher Spurensuche in Christa Wolfs „Kassandra“*. Marburg: Tectum-Verl., 1995.
- Hamsch, Jasmin. *„Das schreibende Ich“: erzählerische Souveränität und Erzählstruktur in Ingeborg Bachmanns Roman „Malina“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- Hartlaub, Geno. *Radikale Selbstverwirklichung. Ingeborg Bachmanns erster Roman „Malina“*. In *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*. Jg. 1971 vom 25.04.
- Heidelberger-Leonard, Irene. *Bachmanns „Todesarten“-Zyklus und das Thema Auschwitz*. In: Robert Pichl und Alexander Stillmark (Hrsg.). *Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre*. Wien: Hora, 1994.

- Heiser, Claude. *Das Motiv des Wartens bei Ingeborg Bachmann: eine Analyse des Prosawerks unter besonderer Berücksichtigung der Philosophie der Existenz*. St. Ingbert: Röhrig, 2007.
- Heißenbüttel, Helmut. *Im Namen der Liebe. Ingeborg Bachmann weicht ins 19. Jahrhundert zurück*. In *Chirst und Welt*. Jg. 1971 vom 09.04.
- Herrmann, Claudine. *The Tongue Snatchers (European Women Writers)*. Übersetzt von Nancy Kline. Nebraska: Univ of Nebraska Pr., 1991.
- Hilzinger, Sonja. *Christa Wolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- Hilzinger, Sonja. *Kassandra: über Christa Wolf*. Frankfurt am Main: Haag und Herchen, 1984.
- Hochgeschurz, Marianne. *Christa Wolfs Medea: Voraussetzungen zu einem Text, Mythos und Bild*. Berlin: Gerhard Wolf Janus Press, 1998.
- Hoell, Joachim. *Mythenreiche Vorstellungswelt und ererbter Alptraum: Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard*. Berlin: VanBremen-Verl., 2000.
- Hofer, Adolf. Christa Wolfs Erzählung „Kassandra“: Ein Versuch über Frauen und Frieden. In Oellers-Norbert (Hrsg.), *Politische Aufgaben und soziale Funktionen von Germanistik und Deutschunterricht*. S. 91-102. Tübingen: Niemeyer, 1988.
- Holweg, Heigo u. Viergutz, Corinna. „Kassandra“ und „Medea“ von Christa Wolf: *Utopische Mythen im Vergleich*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Hölller, Hans. „Daß ich schreien werde vor Entsetzen“. Die Kunstwerk-Problematik in „Malina“ und ihre Vorgeschichte. In Andrea Stoll. *Ingeborg Bachmanns „Malina“*. S. 233-249. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Hölller, Hans. *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge: Ingeborg Bachmann - Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks*. Wien (u.a.): Loecker, 1982.

- Höller, Hans. *Ingeborg Bachmann: das Werk; von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus*. Frankfurt am Main: Hain, 1993.
- Höller, Hans. *Ingeborg Bachmann*. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999.
- Honsza, Norbert. *Die unzumutbare Wahrheit: zum Schaffen von Christa Wolf*. Wrocław: Wydawn. Uniw. Wrocławskiego, 1992.
- Hörnigk, Therese. *Christa Wolf*. 3. Aufl. Berlin: Volk u. Wissen, 1990.
- Hotz, Constance. *Die Bachmann: das Image der Dichterin: Ingeborg Bachmann im journalistischen Diskurs*. Konstanz: Faude, 1990.
- Jagow, Bettina von. *Ästhetik des Mythischen: Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann*. Köln: Böhlau, 2003.
- Jankowsky, Karen. *Unsinn, anderer Sinn, neuer Sinn: zur Bewegung im Denken von Christa Wolfs „Kassandra“ über den Krieg und die „Heldengesellschaft“*. 2. Aufl. Berlin: Argument, 1991.
- Jakubowicz-Pisarek, Marta. *Stand der Forschung zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Frankfurt am Main: Lang, 1984.
- Jedlitschka, Anja. *Weibliche Emanzipation in Orient und Okzident. Von der Unmöglichkeit, die Andere zu befreien*. Würzburg: Ergon, 2004.
- Jorg, Christoph. *Die Frau, die sich selbst zerfleischt. „Malina“*. In Saarbrücker Zeitung. Jg. 1991 vom 31.01.
- Jurgensen, Manfred (Hrsg.). *Frauenliteratur: Autorinnen – Perspektiven – Konzepte*. Bern: Lang, 1983.
- Jurgensen, Manfred. *Wolf: Darstellung, Deutung, Diskussion*. Bern: Francke, 1984.
- Kaiser, Joachim. *Liebe und Tod einer Prozessin*. In Süddeutsche Zeitung. Jg. 1971 vom 25.03.

- Kann-Coomann, Dagmar. *„eine geheime langsame Feier“: Zeit u. ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns*. Frankfurt am Main: Lang, 1988.
- Kanz, Christine. *Angst und Geschlechterdifferenzen: Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur*. Stuttgart: Metzler, 1999.
- Klasson, Vera. *Bewußtheit, Emanzipation und Frauenproblematik in Texten von Christa Wolf*. Göteborg: Acta Univ. Gothoburgensis, 1991.
- Klaubert, Annette. *Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann: Malina im Kontext d. Kurzgeschichten*. Bern (u.a.): Lang, 1983.
- Kluge, Alexander. *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- Kohn-Waechter, Gudrun. *Das Verschwinden in der Wand: destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“*. Stuttgart: Metzler, 1992.
- Kohn-Waechter, Gudrun. Eine widersprechende Antwort und ihre Zerstörung in Ingeborg Bachmanns Roman „Malina“. In Annegret Pelz u. Sabina Bröck-Sallah (Hrsg.), *Frauen Literatur Politik*. S.226-241. Hamburg: Argument, 1988.
- Kohn-Waechter, Gudrun. „Ich liebte ihr Herunterbrennen“. Das Zerschreiben der Opferfaszination. „Gespräch im Gebirg“ von Paul Celan und „Malina“ von Ingeborg Bachmann. In Gudrun Kohn-Waechter (Hrsg.), *Schrift der Flammen. Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert*. S.219-240. Berlin: Orlanda Frauenverlag, 1991.
- Krischel, Volker. *Erläuterungen zu Christa Wolf, Medea*. 6. Aufl. Hollfeld: Bange, 2007.
- Korff, Friedrich Wilhelm. „Ingeborg Bachmanns Falschspiel mit der Liebe“. In Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum (Hrsg.), *Kein objektives Urteil – Nur ein lebendiges: Texten zum werk von Ingeborg Bachmann*. S.166-177. München: Piper, 1989.

- Koschel, Chirstine u. Weidenbaum Inge von (Hrsg.). *Ingeborg Bachmann. Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. München: Piper, 1983.
- Koschel, Christine u. Weidenbaum, Inge von. *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges: Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. München (u.a.): Piper, 1989.
- Krolow, Karl. *Es kamen dann härtere Tage. Das Werk Ingeborg Bachmanns in vier Bänden: Liebe, Einsamkeit und Tod*. In Stuttgarter Zeitung. Jg. 1978 vom 13.05.
- Krolow, Karl. *Liebe als mörderisches Risiko. Ingeborg Bachmanns Bekenntnis zur Radikalität des Gefühls: „Malina“. Ihr erster Roman*. In Der Tagesspiegel. Jg. 1971 vom 21.03.
- Kuhn, Anna K. *Christa Wolf's Utopian vision: from Marxism to feminism*. Cambridge (u.a.): Cambridge University Press, 1988.
- Kunze, Barbara. Ein Geheimnis der Prinzessin von Kagran: Die ungewöhnliche Quelle zu der „Legende“ in Ingeborg Bachmanns „Malina“. In Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum (Hrsg.), *Kein objektives Urteil – Nur ein lebendiges: Texten zum werk von Ingeborg Bachmann*. S.516-530. München: Piper, 1989.
- Leonhard, Sigrun D. Doppelte Spaltung: Zur Problematik des Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“. In Gudrun Brokoph-Mauch u. Annette Daigger (Hrsg.), *Ingeborg Bachmann: neue Richtungen in der Forschung?* S.142-159. St. Ingbert: Röhrig, 1995.
- Lennox, Sara. *Cemetery of the murdered daughters: feminism, history, and Ingeborg Bachmann*. Amherst, Mass.(u.a.): Univ. of Massachusetts Press, 2006.
- Lindemann, Eva. *Über die Grenze: zur späten Prosa Ingeborg Bachmanns*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Lücke, Bärbel. *Ingeborg Bachmann, Malina : Interpretation*. München: Oldenbourg, 1993.

- Lühe, Irmela von der. Erinnerung und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman „Malina“. In Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), *Text und Kritik: Sonderband Ingeborg Bachmann*. S.132-149. München: Beck, 1984.
- Magenau, Jörg. *Christa Wolf: eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2003.
- Mahrdt, Helgard. *Öffentlichkeit, Gender und Moral von der Aufklärung zu Ingeborg Bachmann*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998.
- Maisch, Christine. *Ein schmaler Streifen Zukunft: Christa Wolfs Erzählung „Kassandra“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1990.
- Matzkowski, Bernd. *Erläuterungen zu Christa Wolf, Kassandra*. Hollfeld: Bange, 2002.
- Mauser, Helmtrud. Zwischen Träumen und Wurfspeeren. „Kassandra“ und die Suche nach einem neuen Selbstbild. In Mauser, Wolfram (Hrsg.), *Erinnerte Zukunft : 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*. S. 291-315. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1985.
- Mauser, Wolfram. „Am Starkstrom Gegenwart“: Christa Wolfs Kassandra: Eine Identität-sprengende Phantasie. In Benedetti, Gaetano u. Wiesman, Louise (Hrsg.), *Ein Inuk sein. Interdisziplinäre Vorlesungen zum Problem. Identität*. S. 139-157. Göttingen: Vanderhoeck, 1986.
- Mauser, Wolfram. Das „dunkle Tier“ und die Seherin: zu Christa Wolfs Kassandra-Phantasie. In Carl Pietzcke; Friedrich Wyatt; Wolfram Mauser u. Johannes Cremius (Hrsg.), *Freiburger literaturpsychoanalytische Gespräche 4*. S.115-134. Freiburg: Königshausen & Neumann, 1985.
- Mauser, Wolfram. *Erinnerte Zukunft: 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*. Würzburg: Koenigshausen & Neumann, 1985.
- Mayer, Hans. Malina oder der große Gott von Wien. In Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum (Hrsg.), *Kein objektives Urteil – Nur ein lebendiges: Texten zum werk von Ingeborg Bachmann*. S. 150-168. München: Piper, 1989.

- Mechtenberg, Theo. *Utopie als ästhetische Kategorie: e. Unters. d. Lyrik Ingeborg Bachmanns*. Stuttgart: Heinz, 1978.
- Molter, Veit. Liebe führt in die Einsamkeit. In Chirstine Koschel u. Inge von Weidenbaum (Hrsg.), *Ingeborg Bachmann. Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. S. 73-80. München: Piper, 1983.
- Nawab, Mona. *Ingeborg Bachmanns „Undine geht“: ein stoff- und motivgeschichtlicher Vergleich mit Friedrich de LaMotte-Fouqués „Undine“ und Jean Giraudou's „Ondine“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993.
- Nickel-Bacon, Irmgard. *Schmerz der Subjektwerdung: Ambivalenzen und Widersprüche in Christa Wolfs utopischer Novellistik*. Tübingen: Stauffenburg, 2001.
- Nicolai, Rose. *Christa Wolf „Kassandra“*. München: Oldenburg, 1989.
- Oberle, Mechthild. *Liebe als Sprache und Sprache als Liebe: die sprachutopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns*. Frankfurt am Main: Lang, 1990.
- Osinski, Jutta. *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998.
- Otto, Gabriele E. *Weibliches Erzählen?: Entwicklung der Erzählverfahren in Ingeborg Bachmanns Prosa*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- Pak, Schoro. *Probleme der Utopie bei Christa Wolf: Überlegungen zu „Kein Ort. Nirgends“ und „Kassandra“*. Frankfurt am Main (u.a.): Lang, 1989.
- Pausch, Holger. *Ingeborg Bachmann*. Berlin: Colloquium-Verl., 1987.
- Peters, Bergit. *LiebesArten: im theologischen Gespräch mit Ingeborg Bachmann*. Ostfildern: Matthias-Grünewald-Verl., 2009.
- Peter Brinkemper. *Liebe als Fragment. Affinitäten und Differenzen zwischen Bachmann und Barthes*. In: Jahrbuch der Grillparzen-Gesellschaft. Folge 3. Bd. 16. Wein: Löcker, 1986.

- Popp, Wolfgang. *Die Neutralisierung des Ich - oder: Wer spricht? : „Weibl. Schreiben“ u. „subjektive Authentizität“ im Werk Christa Wolfs*. Essen: Verl. Die Blaue Eule, 1987.
- Pormeister, Eve. *„Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar“: Beiträge zur Internationalen Konferenz anlässlich des 80. Geburtstages von Ingeborg Bachmann*. Tartu: Tartu Univ. Press, 2007.
- Quernheim, Mechthild. *Das moralische Ich: kritische Studien zur Subjektwerdung in der Erzählprosa Christa Wolfs*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1990.
- Rave, Marion. *Befreiungsstrategien. Der Man als Feidbild in feministischer Literatur*. Bielefeld: Kleine, 1991.
- Rameder, Isabella. *Ich habe die Gedichte verloren: Ingeborg Bachmanns lyrische Texte aus dem Nachlaß und ihre Beziehung zum Todesarten-Projekt*. Klagenfurt: Wieser, 2006.
- Ranke-Graves, Robert von. *Griechische Mythologie: Quellen und Deutung*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1984.
- Reinert, Claus. *Unzumutbare Wahrheiten?: Einführung in Ingeborg Bachmanns Hörspiel „Der gute Gott von Manhattan“*. Bonn: Bouvier, 1983.
- Renoldner, Klemens. *Utopie und Bewusstsein: Versuche zur Poetik Christa Wolfs*. Stuttgart: Akad. Verl. Hans-Dieter Heinz, 1981.
- Redwitz, Eckenbert von. *The image of the woman in the works of Ingeborg Bachmann*. Frankfurt am Main: Lang, 1993.
- Ricarda Schmidt. *Über gesellschaftliche Ohnmacht und Utopie in Christa Wolfs *Kassandra**. In: Oxford German Studies 16. London: Maney Publishing, 1985.
- Riedel, Ingrid. *Auf der Suche nach weiblicher Indentität. Ingeborg Bachmanns Roman „Mailna“*. In: Anstöße 21. Heft 6. S.177-184. 1974.

- Riedel, Ingrid. Traum und Legende in Ingeborg Bachmanns *Malina*. In Bernd Urban u. Winfried Kudszus (Hrsg.), *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.
- Risse, Stefanie. *Wahrnehmen und Erkennen in Christa Wolfs Erzählung „Kassandra“*. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1986.
- Röhnelt, Inge. *Hysterie und Mimesis in „Malina“*. Frankfurt am Main (u.a.): Lang, 1990.
- Rothe, Marcus. *Radikaler Anspruch auf Liebe*. In: Neues Deutschland. Jg. 1991 vom 25.01.
- Salisch, Marion von. *Zwischen Selbstaufgabe und Selbstverwirklichung: zum Problem der Persönlichkeitsstruktur im Werk Christa Wolfs*. Stuttgart: Klett, 1975.
- Sauer, Klaus. *Christa Wolf : Materialienbuch* .2. Aufl. Darmstadt u. Neuwind (u.a.): Luchterhand, 1985.
- Schlocker, George. *Vergebliche Suche nach Identität. Nach zehnjährigem Schweigen legt die Österreicherin Ingeborg Bachmann den Roman „Malina“ vor*. In Die Welt. Jg. 1971 vom 01.04.
- Schottelius, Saskia. *Das imaginäre Ich*. Frankfurt am Main: Lang, 1990
- Schuman, Klaus. *Blickwechsel: Christa Wolf und Ingeborg Bachmann: drei Begegnungen*. In Acta Neophilologica 23. S:63-74, 1990.
- Serke, Jürgen. Ingeborg Bachmann. „Haltet Abstand von mir, oder ich sterbe, oder ich morde mich selbst“. In Jürgen Serke. *Frauen schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur*. S. 135-150. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1985.
- Shafi, Monika. Der Blick zurück in die Zukunft. Eine vergleichende Analyse von Friedrich Dürrenmatts „Der Winterkrieg in Tibet“ und Christa Wolfs „Kassandra“. In Gerhard P. Knapp und Gerd Labrousse (Hrsg.), *Wandlungen des*

Literaturbegriffs in den deutschsprachigen Ländern seit 1945. S. 303-320. Amsterdam: Rodopi, 1988.

Shafi, Monika. Hexe, Heilige und Hellseherin: Zur Funktion historischer Frauengestalten in utopischen Entwürfen zeitgenössischer Autorinnen. In Eunice Myers u. Ginette Adamson (Hrsg.). *Continental, Latin-American and Francophone Women Writers, Vol. II*. S. 91-98. Lanham: UP of America, 1989.

Scheibe, Susanne. *Schreiben als Antwort auf den Abschied: e. Unters. zu Ingeborg Bachmanns Malina unter Berücks. d. Romans von Emma Santos Ich habe Emma S. getötet*. Frankfurt/Main: Haag Herchen, 1983.

Schuscheng, Dorothe. *Arbeit am Mythos Frau : Weiblichkeit u. Autonomie in d. literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs u. Gertrud Leuteneggens*. Frankfurt am Main (u.a.): Lang, 1987.

Schleith, Ulrich. *Zur Genese der Erzählinstanz in Ingeborg Bachmanns Roman „Malina“*. Frankfurt am Main: Lang, 1996.

Schmidjell, Christine. *Christa Wolf, Cassandra*. Stuttgart: Reclam, 2008.

Schmitz, Heike. *Von Sturm- und Geisteswut: mystische Spuren und das Kleid der Kunst bei Ingeborg Bachmann und Clarice Lispector*. Königstein/Taunus: Helmer, 1998.

Schnell, Martine. *Jetzt sind wir dran was jetzt geschieht geschieht uns: Christa Wolf im Spannungsfeld ihrer Vorgängerinnen und Zeitgenossen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Ibidem-Verl., 2004.

Schneider, Jost. *Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns: Erzählstil und Engagement in „Das dreißigste Jahr“, „Malina“ und „Simultan“*. Bielefeld: Aisthesis, 1999.

- Schmidt, Svenja. *Kassandra - ein Mythos im Wandel der Zeit: antiker Mythos und moderne Literatur am Beispiel der „Kassandra“ von Christa Wolf*. Marburg: Tectum, 2004.
- Schönherr-Mann, Hans-Martin. *Simone de Beauvoir und das andere Geschlecht*. München: dtv premium, 2007.
- Schrey, Dieter. *Christa Wolf, Kassandra: Materialien und Arbeitsanregungen*. Braunschweig: Schroedel, 2007.
- Schubert-Felmy, Barbara. *Christa Wolf, Kassandra*. 3. Aufl. Paderborn: Schöningh, 2007.
- Schuler, Birgitta. *Phantastische Authentizität: Wirklichkeit im Werk Christa Wolfs*. Frankfurt am Main (u.a.): Lang, 1988.
- Steiger, Robert. *Malina: Versuch einer Interpretation des Romans von Ingeborg Bachmann*. Heidelberg: Winter, 1978.
- Stephan, Alexander. *Christa Wolf*. Amsterdam: Rodopi, 1980.
- Stoll, Andrea. *Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns*. Frankfurt am Main: Lang, 1991.
- Stoll, Andrea. *Ingeborg Bachmanns „Malina“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Struck, Karin. *Annäherungen an Ingeborg Bachmann*. Darmstadt: Liebig, 2003.
- Stuber, Bettina. *Zu Ingeborg Bachmann: „Der Fall Franza“ und „Malina“*. Rheinfelden: Schäuble, 1994.
- Summerfield, Ellen. Ingeborg Bachmann: die Auflösung der Figur in ihrem Roman „Malina“. In Armin Arnold und Alois M. Haas. (Hrsg.), *Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik*. Bd. 40. Bonn: Bouvier, 1976.
- Świdarska, Małgorzata. *Die Vereinbarkeit des Unvereinbaren: Ingeborg Bachmann als Essayistin*. Tübingen: Niemeyer, 1989.

- Tabah, Mireille. Zur Genese einer Figur: Franza. In Irene Heidelberger-Leonard. *„Texttollhaus für Bachmann-Süchtige?“ Lesarten zur Kritischen Ausgabe von Ingeborg Bachmann*. S. 91-106. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998.
- Thau, Bärbel. *Gesellschaftsbild und Utopie im Spätwerk Ingeborg Bachmanns: Unters. zum „Todesarten-Zyklus“ u. Zu „Simultan“*. Frankfurt am Main (u.a.): Lang, 1986.
- Viergutz, Corinna. *„Kassandra“ und „Medea“ von Christa Wolf: utopische Mythen im Vergleich*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Volker-Hezel, Barbara. Nicht das Reich der Männer und nicht das der Weiber. Ingeborg Bachmanns Blick auf das ganze Unglück. In Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum (Hrsg.), *Kein objektives Urteil – Nur ein lebendiges: Texten zum Werk von Ingeborg Bachmann*. S.231-249. München: Piper, 1989.
- Weber, Albrecht. *Interpretationen zu Ingeborg Bachmann*. München: Oldenbourg, 1976.
- Weber, Heinz-Dieter. *Über Christa Wolfs Schreibart*. Konstanz: Universitätsverl., 1984.
- 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. *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.
- Weigel, Sigrid. *Ingeborg Bachmann: Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. München: Dt. Taschenbuch-Verl., 2003.
- Weigel, Sigrid. Vom Sehen zur Seherin Christa Wolfs Umdeutung des Mythos und die Spur der Bachmann-Rezeption in ihrer Literatur. In Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), *Text und Kritik. Bd. 46: Christa Wolf*. S.67-92. München: Beck, 1985.

- Wellie, Birgit. *Emanzipation in kritischer Theorie, Erziehungswissenschaft und Politikdidaktik: Studien zur Transformation einer sozialphilosophischen Basiskategorie*. Hamburg: Kramer, 1991.
- Wilke, Sabine. *Ausgraben und Erinnern: zur Funktion von Geschichte, Subjekt und geschlechtlicher Identität in den Texten Christa Wolfs*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993.
- Wolf, Christa. *Lesen und Schreiben: Aufsätze u. Prosastücke*. 3. Aufl. Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand, 1978.
- Wolf, Christa. *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra: Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand, 1983.
- Wolf, Christa. Vierte Vorlesung. Ein Brief über Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit, Bestimmtheit und Unbestimmtheit; über sehr alte Zustände und neue Seh-Raster; über Objektivität. In Christa Wolf. *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra: Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand, S.126-155, 1983.

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายธนาวัฒน์ การย์กุลวิทิต เกิดเมื่อวันที่ 16 ตุลาคม 2527 ที่จังหวัดกรุงเทพมหานคร สำเร็จ การศึกษาระดับปริญญาตรีจากคณะอักษรศาสตร์ เอกภาษาเยอรมัน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในปี พ.ศ.2549 ด้วยเกียรตินิยมอันดับหนึ่ง

ในเดือนมิถุนายน ปี2549 นายธนาวัฒน์ได้รับทุนอุดหนุนการศึกษาในระดับบัณฑิตศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อเฉลิมฉลองวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเจริญพระชนมายุ ครบ 72 พรรษาเข้าศึกษาต่อในหลักสูตรอักษรศาสตร์มหาบัณฑิตคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย และนายธนาวัฒน์ยังได้รับทุนวิจัยจาก DAAD (German Academic Exchange Service) ไปหาข้อมูลทำวิจัยงานวิทยานิพนธ์ เป็นเวลา 3 เดือนตั้งแต่ เดือนมีนาคม ถึงเดือนพฤษภาคม ปี 2551 ที่ Free University กรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมัน



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย