



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Lingue e Letterature europee,  
americane e postcoloniali.  
Curriculum di Germanistica

Tesi di Laurea

## **Echos der Gewalt.**

Die Verarbeitung von kollektivem und  
individuellem Trauma in den Frauenfiguren  
von Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt.

**Relatore**

Prof.ssa Stefania Sbarra

**Correlatore**

Prof.ssa Beatrix Ursula Bettina Faber

**Laureanda**

Elena Perini  
877691

**Anno Accademico**

2020 / 2021

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung .....	S. 2
2. Das Leben Ingeborg Bachmanns	
2.1 Die Jugend und die heimatlosen Jahre .....	S. 6
2.2 Rom und das <i>Todesarten</i> -Projekt .....	S. 14
2.3 Historischer Hintergrund .....	S. 18
2.4 Ingeborg Bachmann als Leserin .....	S. 30
3. <i>Malina</i>	
3.1 Das <i>Todesarten</i> -Projekt .....	S. 40
3.2 <i>Glücklich mit Ivan</i> : die Utopie der Liebe .....	S. 45
3.3 <i>Der dritte Mann</i> : Alpträume und verdrängte Erinnerungen .....	S. 52
3.4 <i>Von letzten Dingen</i> : Die Rolle Malinas und die Auflösung der Ich-Erzählerin	S. 60
4. <i>Das Buch Franza</i> .....	S. 72
4.1 <i>Heimkehr nach Galicien</i> : Franza zwischen Galicien und Wien .....	S. 76
4.2 <i>Jordanische Zeit</i> : der ‚Fall‘ Franza .....	S. 82
4.3 <i>Die ägyptische Finsternis</i> : Franzas Todesart .....	S. 92
5. Von privaten und kollektiven Traumata .....	S. 114
5.1 Die Traumata in <i>Malina</i> .....	S. 121
5.2 Trauma im Traum .....	S. 123
5.3 Franza und die Wiederholung der Geschichte .....	S. 136
6. Fazit .....	S. 147
Literaturverzeichnis .....	S. 151

## Einleitung

Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel, die Protagonisten von Ingeborg Bachmanns unvollendetem *Todesarten*-Projekt und die Bedeutung ihrer Geschichten zu analysieren – insbesondere die Ich-Erzählerin in *Malina*, dem einzigen von der Autorin veröffentlichten Roman des Zyklus, und Franza, die Protagonistin des Romans, der *Malina* unmittelbar vorausging, aber nie vollendet wurde. Diese Frauen teilen ein ähnliches Schicksal und eine ähnliche Todesart. Die beiden Romane verfolgen Momente im Leben der Protagonistinnen und insbesondere die Zeit unmittelbar vor ihrem Ende, in der die Frauen unter hysterischen Anfällen, Depressionen und Identitätskrisen leiden. Beide Frauen scheinen eine Krankheit durchzumachen, die große Ähnlichkeit mit dem hat, was man heute als Posttraumatische Belastungsstörung kennt. Die Ursache ihrer Störungen liegt also in einem Trauma. Im Verlauf der Arbeit wird versucht, den Ursprung des Traumas in den Geschichten der Protagonistinnen zu finden und gleichzeitig die Bedeutung des Traumas für die Autorin zu ergründen, die die Geschichten dieser Frauen als Ausdruck für kollektive Erfahrungen aufgreift.

In der Vorrede zu *Das Buch Franza* unterscheidet Bachmann zwischen zwei Denkart, die sie in dem Buch untersuchen wird: „Einmal in dem Denken, das zum Verbrechen führt, und einmal in dem, das zum Sterben führt“<sup>1</sup>. In den Romanen ist es eher das Letztere, das vorherrscht. Beide Geschichten beginnen mit der Darstellung einer Frau, die sich bereits in einer Krise befindet, und verfolgen ihren allmählichen Verfall bis zu ihrem Tod, während die Ursachen für solchen Zustand nur rückblickend angedeutet werden. Gerade diese im Schreiben verdeckten Ursachen der Krise des weiblichen Subjekts sind grundlegend für das Verständnis der Texte und ihrer Botschaft. Anhand der privaten Geschichten dieser Frauen versucht Bachmann, das Trauma des Nationalsozialismus zu verarbeiten und über die ständige Gewalt in der Geschichte aufzuklären. Eine Stelle, an der dies besonders deutlich wird, stammt aus *Das Buch Franza*:

Heute nacht habe ich geträumt, ich bin in einer Gaskammer, ganz allein, alle Türen sind verschlossen, kein Fenster, und Jordan befestigt die Schläuche und lässt das Gas einströmen und, wie kann ich sowas träumen, wie kann ich nur, gleich möchte man um Verzeihung bitten, er wäre unfähig, es zu tun, keiner würde es mehr

---

<sup>1</sup> Bachmann, Ingeborg: *Todesarten*-Projekt. Kritische Ausgabe. 4 Bände in 5 Bänden. Unter Leitung von Robert Pichl hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche, München u. Zürich: Piper Verlag 1995, S. 76.

verabscheuen, aber nun träum ich es doch und drücke es so aus, was tausendmal komplizierter ist. Spätschäden. Ich bin ein einziger Spätschaden.<sup>2</sup>

Die Gaskammer ist der deutlichste Hinweis auf die Verbrechen des Nationalsozialismus, aber auch der Begriff des Spätschadens<sup>3</sup> erinnert an die langfristigen Konsequenzen der NS-Lager für die Überlebenden. Es gibt eine Verbindung zwischen dem Trauma des Nationalsozialismus und der Lage der Frau in der Nachkriegszeit, der in dieser Arbeit nachgegangen wird. Zu diesem Zweck ist das erste Kapitel der Einordnung des Lebens und der Erfahrungen von Ingeborg Bachmann gewidmet, die für die Kontextualisierung ihrer Prosatexte relevant sind.

Der historische Kontext, in dem Bachmann lebt und schreibt, ist der grundlegende Hintergrund für das Verständnis der Romane. Sie bringt die Kriegserfahrungen aus ihrer Jugend, ihre Liebesbeziehungen, ihre Studien und Begegnungen in der österreichischen Hauptstadt und ihre Erfahrungen in den literarischen Kreisen der Nachkriegszeit zusammen. Von Wien in der Nachkriegszeit über Klagenfurt während des Krieges und der britischen Besatzung bis nach Nordafrika der 1960er Jahre spiegeln die Orte, an denen sich die Protagonisten bewegen, die Erfahrungen der Schriftstellerin wider. Die Handlungen zeigen den Zustand von Nachkriegsösterreich<sup>4</sup> und die Bemühungen der Schriftstellerin um die Aufarbeitung der Geschichte. Bachmann und ihre Protagonisten leben in einem historischen Moment, in dem die großen Prozesse über die NS-Verbrechen, wie die von Jerusalem und Frankfurt, mit einem Klima der Nicht-Verarbeitung der Vergangenheit und der Schuld der direkten Umgebungen koexistieren. Die kollektive Problematik der Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit steht im Zusammenhang mit den persönlichen Schwierigkeiten der Schriftstellerin mit der Verantwortung ihrer Familie umzugehen. Der Vater von Ingeborg Bachmann war Mitglied der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei gewesen und hatte im Krieg gekämpft. Zur Position des Vaters äußert sie sich nie in der

---

<sup>2</sup> Ebd., S. 215.

<sup>3</sup> Vgl. Sigrid Weigel: *Ingeborg Bachmann*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 1999, S. 504: „Über den Begriff des ‚Spätschadens‘ nämlich wird der weibliche Körper zum Symptomkörper eines Gedächtnisschauplatz ‚nach Auschwitz‘. Der Begriff [...] entstammt der *Psychiatrie der Verfolgten* (1964), die im Kontext von Entschädigungsverfahren von Überlebenden eine Konkretisierung der psychiatrischen Traumatheorie erforderte, weil bei vielen Betroffenen die Symptome erst viele Jahre nach der Zeit im Lager, im Ghetto oder Versteck und oft erst nach der Phase eines scheinbar normalen Alltagslebens auftraten.“

<sup>4</sup> Zur Situation Österreichs in der frühen Nachkriegszeit vgl. Pelinka, Anton; Weinzierl, Erika (Hrsg.): *Das große Tabu. Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit*, Österreichische Staatsdruckerei, 1987. Der Ruf des Landes in Bezug auf seine Verantwortung für den Nationalsozialismus wird kurz auf den Punkt gebracht: „Österreich gilt nun vielen in der Welt als ein Land, das sich seiner Vergangenheit nicht stellt; das, schon einmal eine Brutstätte des Nationalsozialismus, aus seiner Vergangenheit wenig oder gar nichts gelernt hat.“ (S. 7).

Öffentlichkeit, gibt aber zu, dass innerhalb der Familie über das Thema nicht gesprochen wird und dass sie dazu auch nicht in der Lage gewesen wäre.<sup>5</sup> Die Tatsache, dass ihr eigener Vater in irgendeiner Weise Teil des Nazisystems gewesen war, stellt eine große Belastung für die Schriftstellerin dar, die sie literarisch zu verarbeiten versucht.

Ein literarisches Merkmal der Nachkriegszeit ist eine starke Sprachskepsis, die sich in der Suche nach neuen literarischen Ausdrucksformen manifestiert. Insbesondere die Gruppe 47, der Bachmann angehörte, nimmt für sich die Herausforderung in Anspruch, „aus ihrer Mitte heraus die ‚neue‘ deutsche Literatur zu schaffen“<sup>6</sup>. Bachmann ist ständig auf der Suche nach einer neuen Sprache, die für sie eng mit der Moral verbunden ist. In den *Frankfurter Vorlesungen* spricht sie über die Entwicklung der literarischen Sprache in Bezug zur Realität und zur Moral<sup>7</sup> und hofft auf eine literarische Sprache, die die Leser aufwecken könnte:

Poesie wie Brot? Dieses Brot müsste zwischen den Zähnen knirschen und den Hunger wiedererwecken, ehe es ihn stillt. Und die Poesie wird scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht sein müssen, um an den Schlaf der Menschen rühren zu können. Wir schlafen ja, sind Schläfer, aus Furcht, uns und unsere Welt wahrnehmen zu müssen.<sup>8</sup>

Die Texte, mit denen wir uns befassen werden, können in diesem Sinne die Leser durchaus wachrütteln. Bachmanns Sprache nimmt manchmal plötzlich gewalttätige und beunruhigende Züge an, die einen nicht gleichgültig lassen. Die Sprache, die Bachmann verwendet, ist die Sprache des Traumas. Darin spiegelt sich die Schwierigkeit wider, mit den Ursachen des Traumas umzugehen, was auch die Schwierigkeiten der Nachkriegsgesellschaft bei der Bewältigung der Geschehnisse wiedergibt. In den meisten Texten herrscht ein Schweigen oder eine Unfähigkeit der Figuren, die Vergangenheit zu thematisieren, so dass Bachmanns Schreibweise als eine „Poetik der Aussparung, der Indirektheit“<sup>9</sup> bezeichnet wurde. Doch die vergangenen Traumata kehren in Träumen gewaltig wieder und hallen in neuen Gewalterfahrungen nach. Um zu zeigen, inwieweit die Sprache, die Bachmann für ihre Protagonisten entwirft, den Sprachgebrauch von

---

<sup>5</sup> Vgl. S. 7 dieser Arbeit.

<sup>6</sup> Braese, Stephan (Hrsg.): *In der Sprache der Täter*, S. 8.

<sup>7</sup> Vgl. Bachmann, Ingeborg: *Frankfurter Vorlesungen*, Piper, München 1982, S. 19: „Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnishafter Ruck geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat.“

<sup>8</sup> Ebd., S. 26.

<sup>9</sup> Gehle, Holger: „Auschwitz in der Prosa Ingeborg Bachmanns“ in Braese, Stephan; Gehle, Holger; Kiesel, Doron; Loewy, Hanno (Hrsg): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, Campus Verlag, Frankfurt/New York 1998, S. 183.

tatsächlich traumatisierten Menschen widerspiegelt, werden Beispiele aus der Traumaforschung genannt.

Der gleiche Vergleich wird auch bei den Symptomen der Frauen durchgeführt, die genau den Symptomen entsprechen, die von der modernen Neurologie beobachtet werden. Im zweiten und dritten Kapitel dieser Arbeit stehen das Schicksal und die Todesart der Protagonisten in *Malina* und *Das Buch Franza* im Mittelpunkt. Im vierten Kapitel werden die Erfahrungen der Frauen in einem kollektiven Rahmen kontextualisiert. Durch die Analyse der Träume der Erzählerin in *Malina* und von Franzas Begegnungen in Ägypten und im Sudan wird eine allmähliche Erkenntnis aufseiten der Frauen erreicht. Die Träume stellen eine Reise in das Unbewusste der Erzählerin dar, die ihr Zugang zu ihren verdrängten Traumata verschafft. Durch die Analyse dieser Träume mit Malina kommt die Frau nicht zu einem Verständnis ihrer Traumata, das es ihr ermöglicht, diese zu überwinden, denn sie erkennt, dass die von ihr erlittene Gewalt nicht die Ausnahme, sondern die Regel ist und dass in der Gesellschaft ein ewiger Krieg herrscht, dem sie sich ergibt. Franza wiederum setzt sich während einer Reise mit ihrem Bruder nach Nordafrika mit ihren Traumata und ihrer Krankheit auseinander. Sie wird von der Erinnerung an die Gewalt ihres Mannes verfolgt und hofft, sich fern von ihm und seiner Stadt besser zurechtzufinden. Auf der Reise wird sie jedoch immer wieder mit Szenen konfrontiert, die die erlittene Gewalt widerspiegeln. Sie identifiziert sich mit verschiedenen Opfern, insbesondere mit den Opfern des Kolonialismus und der Weißen. *Das Buch Franza* zeigt eine komplexe Verflechtung von antiker und moderner Geschichte, von Ereignissen von lokaler und globaler Bedeutung, und zeigt vor allem die Beständigkeit der Gewalt in der Geschichte.

## 2. Das Leben Ingeborg Bachmanns

### 2.1 Die Jugend und die heimatlosen Jahre

Am 25. Juni 1926 wird Ingeborg Bachmann als erstes Kind von Matthias Bachmann, einem protestantischen Lehrer, der an beiden Weltkriegen als Offizier teilnahm, und Olga Bachmann (geborener Haas) in Klagenfurt geboren. Die Heimatstadt spielt für die Autorin noch in ihren späteren Jahren eine große symbolische Rolle: Klagenfurt ist der Ort ihrer Kindheit, die Zeit der Unschuld und der Naivität. Rückblickend erklärt Bachmann den 12. März 1938 als Ende ihrer Kindheit und Beginn ihrer kritischen und schmerzlichen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus:

Es hat einen bestimmten Moment gegeben, der hat meine Kindheit zerstört. Der Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt. Es war etwas so Entsetzliches, daß mit diesem Tag meine Erinnerung anfängt: durch einen zu frühen Schmerz, wie ich ihn in dieser Stärke vielleicht später überhaupt nie mehr hatte.<sup>10</sup>

Diese Äußerung ist zwar nicht wortwörtlich zu lesen: Es wird sogar vermutet, dass die damals Elfjährige den Einmarsch nicht direkt hätte erleben können – nach widersprüchlichen Notizen ist sie an dem Tag entweder im Krankenhaus oder verreist, aber nicht in der Stadt. Sie hat natürlich die Folgen des Einmarsches in Erinnerung, aber wenn sie sich ausdrücklich auf diesen exakten Tag bezieht, handelt es sich wahrscheinlich um eine konstruierte Erinnerung. Bachmann nimmt durch ihre Äußerung eine politische und poetologische Position, sie interpretiert den Anschluss als Beginn ihres Erwachsenenlebens: Die militärische Besetzung der Stadt und die Ausbreitung von Idealen des Nationalsozialismus sind also die ersten großen Themen, mit denen sie sich bewusst auseinandergesetzt hat. Daraus entsteht die Verpflichtung, ihr ganzes Werk als zeitkritische Auseinandersetzung mit der Geschichte zu betrachten, insbesondere mit der gesellschaftlichen Gewalt. Den frühen Eintritt des Vaters in die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei hat sie dagegen nie öffentlich verurteilt, aber darauf werde ich in Bezug auf die Vater/Täter-Figur in *Malina* zurückgreifen.

In Klagenfurt besucht Bachmann die Volksschule und dann das Bundesrealgymnasium bis 1944. Im letzten Kriegsjahr besucht sie einen Abiturientenkurs an der Klagenfurter Lehrbildungsanstalt, bis dieser abgebrochen wird, und in der Zeit führt sie ein Tagebuch, wo unter anderem der Einzug der Alliierten in Kärnten

---

<sup>10</sup> Bachmann: Gul, S. 111.

beschrieben wird. Diese Erfahrung und ihre Beziehung mit dem britischen Offizier Jack Hamesh wird Bachmann zwanzig Jahre später im Roman *Das Buch Franza* bearbeiten. Obwohl sie ihr Studium schon ab dem Jahr 1945 erst nach Innsbruck, dann nach Graz und letztendlich nach Wien bringt und die Hauptstadt zum auserwählten Zentralschauplatz der späten Prosa wird, bleibt Klagenfurt ein wichtiger biographischer Bezugspunkt – die Ich-Erzählerin in *Malina* und viele ihrer Figuren kommen selbst aus Klagenfurt – und die idyllische Landschaft Kärntens bleibt für sie sowohl das Symbol der unschuldigen Zeit der Kindheit als auch ein utopischer Grenzort, wo Sprachen und Kulturen friedlich koexistieren konnten. Es wird also schon klar, dass in Bachmanns Prosa viele autobiographische Elemente zu finden sind. Ein Überblick über die wichtigsten Ereignisse ihres Lebens wird daher zur Deutung ihres Prosawerks viel beitragen.

Die Kriegserfahrung bedeutet für Bachmann den Verlust der ruhigen, idyllischen Heimat, die sie in ihrer Kindheit so gerne hatte. Als ihr die Verantwortung ihres Vaters und der Generation ihrer Eltern bewusst wird, ist eine richtige Auseinandersetzung mit deren Geschichte unmöglich: Es herrscht ein immerwährendes Schweigen und die Verweigerung, diese Themen zu besprechen. Bachmann selbst schreibt über die Unmöglichkeit, die Familiengeschichte und ihre Verantwortung an dem Geschehenen zur Sprache zu bringen:

Es ist wohl möglich, die fremden Familien ihrer Verbrechen und Defekte zu zeihen, aber die eigene, mit ihren schwärenden Eiterbeulen, nie, die werde ich nie verraten. Und doch ist mir mehr erlaubt, an unserer Familie zu sehen als an jeder anderen. Ein großes Aug ist mir für unsere Familie gewachsen, ein großes Ohr geworden für ihre Sprachen, ein großes Schweigen mir geworden über soviel, das aus großer Nähe zu verschweigen ist. Schweigen wir. Unsere Familie, die sich auf der Erde ausgebreitet hat, wie die Menschheit inmitten von fremden Geschöpfen, unsere Familie, von der die Welt unheilbar geworden ist.<sup>11</sup>

Diese frühen Erfahrungen tragen wesentlich zur Entstehung ihres Gefühls von Heimatlosigkeit bei. Als sie Klagenfurt verlässt und nach Innsbruck, Graz und dann Wien übersiedelt, hat sie Angst, nirgendwo Ruhe zu finden<sup>12</sup>: Es ist schon der Anfang ihrer langjährigen Wanderungen. Das Studium und die Literatur bieten ihr ein Gefühl von

---

<sup>11</sup> Aus einem unvollendeten um 1965 entstandenen Text, vgl. Bachmann, *Werke*, Bd. II, S. 275.

<sup>12</sup> Vgl. Ingeborg Bachmann, *Ängste: Was wird denn bleiben? / Ich seufze, leide, suche / und meine Wanderschaften / werden niemals enden. / Der dunkle Schatten / dem ich schon seit Anfang folge / führt mich in tiefe Wintereinsamkeit*. Zitiert nach: Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann*. Rowohlt Monographien, Reinbek bei Hamburg, 1999, S. 32.

Zugehörigkeit und sie sucht in der Literatur eine Art utopische Heimat, die die verlorene ersetzen kann.

In Wien studiert Bachmann Philosophie, und Germanistik und Psychologie als Nebenfächer. Ihr Interesse für die Psyche und die geistigen Krankheiten ist eindeutig vom Anfang an von großer Bedeutung. Im September 1947 absolviert sie ein Praktikum in der Nervenheilanstalt am Steinhof in Wien. Während sie sich im Rahmen ihres Studiums besonders mit der Philosophie Heideggers beschäftigt, tritt sie aktiv in das literarische Leben Wiens ein, wo in den ersten Nachkriegsjahren an der Wiedererlangung einer eigenen kulturellen Tradition gearbeitet wird. 1947 gehört die junge Studentin schon dem bekannten literarischen Kreis um Hans Weigel. Der jüdische Schriftsteller, der aus seinem Exil in der Schweiz nach Wien zurückgekommen war, hat einen literarischen Kreis um sich versammelt und fördert neue Dichter. Trotz der 18 Jahre Altersunterschied gehen Hans Weigel und Ingeborg Bachmann eine Beziehung ein<sup>13</sup>. Nicht nur von dem damaligen Gefährten wird die Dichtung der 20-jährigen Bachmann gefördert, sondern auch von Rudolf Felmayr und Hermann Hakel. Sie wird bald ihrer Gabe bewusst und beschäftigt sich immer mehr mit dem literarischen Leben Wiens. Das reiche literarische Leben der Hauptstadt kann aber die schwierige Situation Österreichs nach dem Kriegsende nicht verschleiern. Zerbombte Gebäude, Elend und Hunger sind noch auf den Straßen zu sehen, die soziale Not ist ernst. Dazu ist das Zusammenleben von Österreichern, die immer in dem Land geblieben waren, und Österreichern, die aus dem Exil zurückgekommen sind, wie viele Intellektuelle jüdischer Herkunft, nicht immer einfach. Die Aufarbeitung der Zeit des Nationalsozialismus und des Krieges wird zum großen Teil durch die Neuinterpretation Österreichs als erstes Hitler-Opfer<sup>14</sup> um Jahrzehnte verschoben. Die Verantwortung Österreichs an den Verbrechen des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkrieges wird oft nicht wahrgenommen oder verschwiegen und viele Intellektuelle versuchen, das alte kulturelle Leben Wiens wieder aufzuleben, ohne sich mit den letzten Jahren zu beschäftigen. Ein Zeugnis für die

---

<sup>13</sup> Die romantische Beziehung und das Leben in Wien in den späten 40er Jahren bearbeitet Weigel literarisch in seinem Roman *Unvollendete Symphonie*. Vgl.: Weigel, Hans: *Unvollendete Symphonie*. Hrsg. von Alexander Kluy, Wien: Atelier 2015.

<sup>14</sup> Die Opferthese war ein verbreitetes Argumentationsmuster in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg: Nach der These war Österreich das erste Opfer der nationalsozialistischen Aggressionspolitik gewesen. Der Ursprung dieser Argumentation ist in der „Moskauer Deklaration“ vom 1. November 1943 zu finden, in der die Außenminister von Großbritannien, der USA und der Sowjetunion behaupten, dass Österreich das erste freie Land war, das der typischen Angriffspolitik Hitlers zum Opfer gefallen war und von der deutschen Herrschaft befreit werden sollte.

Schwierigkeiten der Überlebenden der NS-Lager, von einer Weigerung umzingelt zu sein, das Thema zu adressieren, stammt von Hermann Langbein:

Die täglichen Probleme des Aufbaus [...] standen damals drängend im Vordergrund. Das habe ich verstanden, und habe gewartet, bis man sich damit auseinandersetzte, wieso es zu einem Auschwitz kommen konnte und was zu tun sein, damit ein ähnlicher Weg nie mehr beschritten werden konnte. Ich habe vergeblich gewartet. [...] Sprach man mit jemanden und erwähnte dabei Auschwitz, dann konnte man nahezu regelmäßig die gleiche Reaktion beobachten: Mitleidvoll wurde man angeblickt und der Gesprächspartner wich dem Thema aus, so, als ob er uns schonen wollte. Ich hatte die Empfindung, dass dieses Mitleid geheuchelt und eher die eigene Schonung beabsichtigt war.<sup>15</sup>

In dieser Konstellation sind für Bachmann die Auseinandersetzung mit Opfer und Täter, mit Holocaust und Krieg, und die Suche nach einem neuen Ethos besonders schwerwiegend.

Ein wichtiger Gesprächspartner für sie wird Paul Celan sein, den sie am 16. März 1948 in der Wohnung des Malers Edgar Jené kennenlernt. Der jüdische Dichter hatte der Deportation entgehen können, musste aber die Arbeitslager in Rumänien und das tragische Schicksal seiner Eltern erleben, die 1942 deportiert wurden. Der Schmerz für die tragische Erfahrung des Holocaust wird Celan sein ganzes Leben lang begleiten, bis zu seinem psychischen Zusammenbruch und seinem frühen Tod durch Selbstmord. Zwischen den beiden Dichtern entwickelt sich eine intensive, aber schwierige Liebesbeziehung und zugleich ein reicher literarischer Dialog, wovon viele Briefe zeugen<sup>16</sup>. Durch die intime Begegnung mit Celan wird die Erfahrung des Holocaust für Bachmann auch zum unmittelbaren Schmerz und das Leid führt zu einer „tiefgehende[n] Verwandlung ihres Denkens und Schreibens“<sup>17</sup>. Nach ihrer Promotion mit einer Doktorarbeit, in der sie sich mit Martin Heidegger kritisch auseinandersetzt, tritt sie eine befristete Assistentenstelle für den Philosophen Ernst Topitsch an und im Oktober 1950 reist sie nach Paris, um Paul Celan zu besuchen. Während des Pariser Aufenthalts muss sie aber feststellen, dass die beiden sich „aus unbekanntem, dämonischen Gründen [...] gegenseitig die Luft wegnehmen“<sup>18</sup>. Das Liebespaar hatte nur zwei Monate in Wien

---

<sup>15</sup> Langbein, Hermann: „Darf man vergessen?“ in Pelinka, Anton; Weinzierl, Erika (Hrsg.): a.a.O., S. 8 f.

<sup>16</sup> Vgl. Bachmann, Ingeborg; Celan, Paul: *Herzzeit*: Ingeborg Bachmann - Paul Celan: Der Briefwechsel; mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch, sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange, Hrsg. von: Max Frisch, Gisèle Celan-Lestrange und Bertrand Badiou, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008.

<sup>17</sup> Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann*. Rowohlt Monographien, Reinbek bei Hamburg, 1999, S. 59.

<sup>18</sup> Brief an H. Weigel, zitiert nach: Bachmann, Ingeborg; Henze, Hans Werner; Höller, Hans: *Briefe einer Freundschaft*

Ungekürzte Taschenbuchausgabe, München u. Zürich, Piper Verlag 2013, S. 49.

zusammen verbracht, zwei Jahre vorher, und nach dem Besuch in Paris werden sie sich erst zehn Jahre später in München treffen, als Celan schon Ehemann und Vater geworden ist. Die kurze Affäre im Herbst 1957 hat keine Zukunftsaussichten und gerade Bachmann fordert von Celan Treue zu seiner Ehefrau und dem Kind ein. Die beiden Schriftsteller bleiben in freundlichen, obwohl nicht so regelmäßigem Kontakt, bis zu Celans Tod. Als Bachmann von seinem Tod erfährt, als am 1. Mai 1970 seine Leiche am Ufer der Seine gefunden wird, fügt sie in das so gut wie fertige Manuskript des Romans *Malina* eine Geschichte ein, die als poetische Hommage an den Geliebten dient: *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagan*.

Die 50er-Jahre sind eine Phase voller Reisen und neuer literarischer Kontakte für Ingeborg Bachmann, die in dieser Zeit von unbekannter Studentin zur gepriesenen Dichterin wird. Durch Hans Werner Richter wird sie in die von ihm initiierte Gruppe 47 eingebunden und fängt an, sich nur der literarischen Arbeit zu widmen. Das Leben als freie Schriftstellerin schreckt sie zuerst ab und sie vertraut ihre Zweifel ihren Freunden und Kollegen an. Als Beispiel dieser Übergangsphase dient ein Brief, das sie am 5. Februar 1953 an Heinrich Böll schreibt: „Vor der Literatur als Beruf fürchte ich mich sehr [...]. Aber probieren möchte ich es trotzdem.“<sup>19</sup> Böll bleibt für Bachmann in den 50er Jahren ein enger Freund und Gesprächspartner und viele andere Intellektuelle wie Marie Luise Kaschnitz, Theodor W. Adorno, Nelly Sachs, Uwe Johnson, Günter Grass und Hans Werner Henze werden sowohl Freunde als auch wichtige Dialogpartner.

Das Leben Bachmanns wird in den folgenden zehn Jahren von unaufhörlichen Umzügen geprägt. Sie reist nach Paris und London, durch Deutschland und Italien, und mehrfach in die USA (1955, als Stipendiatin der Harvard Summer School, 1962, als sie unter andere Hannah Arendt kennenlernt, und 1968) sowie auch nach Griechenland, Polen, Ägypten und in den Sudan. Auch wenn sie nicht reist, zieht sie oft zwischen Italien, Deutschland, Österreich und die Schweiz hin und her. Ihr nomadenhaftes Leben entspricht einem Gefühl von Heimatlosigkeit. 1964 schreibt sie: „Mit der Zeit fange ich noch zu glauben an, dass mir das wirklich zugedacht ist: kein Boden unter den Füßen“<sup>20</sup>.

In dieser Zeit nimmt ihr literarischer Werdegang seinen Lauf und bald wird sie eine der wichtigsten poetischen Stimmen Österreichs. 1946 veröffentlicht sie ihre erste Erzählung *Die Fähre*, von 1951 bis 1953 arbeitet sie als Hörfunkredakteurin bei Rot-

---

<sup>19</sup> Brief an H. Böll vom 5. 2. 1953, zitiert nach: Albrecht, Monika; Götsche, Dirk (Hrsg.): *Bachmann-Handbuch Leben – Werk – Wirkung* Sonderausgabe, Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2013, S. 5.

<sup>20</sup> Brief an K. Piper von Ende März 1964, zitiert nach: *Ebenda*, S. 15.

Weiß-Rot, Radiosender der amerikanischen Besatzer, schreibt Hörspiele und bearbeitet Dramen, während sie privat ihre ersten Gedichte schreibt, die in den Band *Die gestundete Zeit* erscheinen. Für den Gedichtband erhält sie im Mai 1953 den renommierten Preis der Gruppe 47, der von großer Bedeutung für ihren literarischen Durchbruch ist. Im Folgejahr widmet ihr die einflussreiche Zeitschrift *Der Spiegel* eine Titelgeschichte<sup>21</sup> und ihr Werk erreicht zum ersten Mal das große Publikum. Ab 1953 zieht Bachmann nach Italien um und arbeitet an weitere Gedichte, an Hörspiele und Opernlibretti mit Hans Werner Henze. Ihr ausgeprägtes Interesse für die Musik beschränkt sich nicht auf ihre Zusammenarbeit mit dem Komponisten: Im Jahr 1956 veröffentlicht sie den Prosatext *Die wunderliche Musik*, der das innige Verhältnis von Musik und Poesie reflektiert, und 1959 erscheint in der Festschrift *Musica Viva* ihr Essay *Musik und Dichtung*.

Bachmanns Arbeit beim amerikanischen Radiosender ist nicht ihre einzige Verbindung mit den USA. Im Jahr 1955 wird sie zum Seminarprogramm der Harvard Summer School eingeladen, das von Henry Kissinger vier Jahre vorher begründet wurde. Eine prominente, sehr internationale Runde ist anwesend und Bachmann trifft Autoren, Kritiker, Verleger und Politiker aus der ganzen Welt und besucht am meisten Vorträge zum Thema Politik. Obwohl ihre politische Position nicht mit der Kissingers übereinstimmte, bewahren die Beiden bis mindestens 1959 schriftliche Kontakte<sup>22</sup>.

1956 veröffentlicht Ingeborg Bachmann ihren zweiten Gedichtband *Anrufung des Großen Bären*, wofür ihr am 26. Januar 1957 der Literaturpreis der Freien Hansestadt Bremen verliehen wird. Die neuen Gedichte liest sie im Süddeutschen Rundfunk vor und im Herbst 1957 arbeitet sie an ihr letztes Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*, eine Parabel über die Unmöglichkeit der absoluten Liebe und die Verbindung zwischen Liebe und Tod, die von ihrem Aufenthalt in den USA inspiriert wurde. Ab Ende 1957 sucht Bachmann eine feste Anstellung und arbeitet als Dramaturgin beim Bayerischen Fernsehen in München, obwohl sie weder den Job noch die Stadt lieben kann. Sesshaftigkeit ist nichts für sie, am 3. Juli 1958 lernt sie in Paris bei der Aufführung seiner Stücke den Schriftsteller Max Frisch kennen, mit dem sie eine romantische Beziehung eingeht. Im Herbst beendet sie ihr Münchener Jahr mit dem Umzug nach Zürich, um mit Max Frisch ein neues Leben anzufangen, was sie am 5. Oktober 1958 Paul Celan

---

<sup>21</sup> Die Titelgeschichte heißt „Stenogramm der Zeit“, wurde am 18.08.1954 veröffentlicht und ist auf der offiziellen Webseite des Zeitschrifts verfügbar:

<https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/28957234> (1.2.2021).

<sup>22</sup> Ina Hartwig untersucht die Beziehung zwischen Bachmann und Kissinger und erfährt von dem Politiker in einem Interview, dass er ein romantisches Interesse für die Dichterin hatte. Vgl. Hartwig, Ina: *Wer war Ingeborg Bachmann? Eine Biographie in Bruchstücken*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2017, S. 254ff.

schriftlich mitteilt: „In diesen letzten Tagen [...] ist Max Frisch gekommen, um mich zu fragen, ob ich es könnte, mit ihm leben, und nun ist es entschieden“<sup>23</sup>. Von 1960 bis 1963 wohnen Max Frisch und Ingeborg Bachmann abwechselnd in Zürich und in Rom, bis zu der schmerzlichen Trennung im Herbst 1963, die in der labilen Schriftstellerin einen Nervenzusammenbruch und Depressionen auslöst. Ab diesem Moment wird Bachmann, die schon oft mit Suchtprobleme zu kämpfen hatte, definitiv Medikamente- und alkoholabhängig und verbringt mehrere Wochen in der Bircher Benner-Klinik in Zürich. Das wird nur der erste von mehreren Krankenhausaufenthalten in Zürich, Berlin und Baden-Baden sein, die zur Bekämpfung ihrer Sucht leider nicht ausreichen können.

Im Wintersemester 1959/1960 wird sie als Gastdozentin an der Universität Frankfurt eingeladen, wo sie eine Reihe Poetik-Vorlesungen hält und Theodor W. Adorno kennenlernt. Nach den Frankfurter Vorlesungen arbeitet sie vor allem an den Erzählungen *Unter Mördern und Irren*, einer kritischen Auseinandersetzung mit der verschwiegenen nationalsozialistischen Vergangenheit in der österreichischen Gesellschaft, und *Undine geht*, die eine Auseinandersetzung mit der Mythologie, der Dichtung und der Geschlechterthematik enthält. 1961 erscheint der Erzählband *Das dreißigste Jahr*, der in der Literaturkritik mit Skepsis empfangen wird. Bachmanns lyrisch und philosophisch geprägte Prosa wird zuerst als das Werk einer gescheiterten Lyrikerin missverstanden, denn viele hatten ihre Dichtung als pur, abstrakt und unpolitisch interpretiert, aber mit dem neuen Erzählband werden die sozialen und politischen Themen – zur Enttäuschung der konservativen Kritiker – nicht mehr übersehbar. Bald darauf wird Bachmann aber genau für *Das dreißigste Jahr* den Deutschen Kritikerpreis bekommen. Im November 1961 reist sie in das geteilte Berlin auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges und diese Erfahrung wird zum Anstoß für das Erzählfragment *Sterben für Berlin*.

Nach der Trennung von Max Frisch braucht Bachmann ein paar Monate Zeit, um in der Lage zu sein, die Einladung der Ford Foundation anzunehmen und nach Berlin umzuziehen. Von der amerikanischen Stiftung bekommt Bachmann ein Stipendium, das ihren ökonomischen Wohlstand sichert, aber ihr psychischer Zustand wird in Berlin bald schlechter. Sie hat gute Freunde in der Stadt: den polnischen Schriftsteller Witold Marian Gombrowicz, Hans Werner Richter, Samuel Fischer, Péter Szondi, Uwe Johnson, Jacob Taubes und seine Frau, die Philosophin Margherita von Brentano, und nebenbei noch Hans Magnus Enzensberger, Günter Grass, Klaus Wagenbach, Reinhard Lettau und

---

<sup>23</sup> Bachmann, Ingeborg; Celan, Paul: *Herzzeit: Der Briefwechsel*, Hrsg. von: Max Frisch, Gisèle Celan-Lestrange und Bertrand Badiou, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008, S. 94.

Günter Herburger. Allein ist sie nicht, aber einsam fühlt sich die Österreicherin in der großen Stadt sehr oft. Ihr Tabletten- und Alkoholkonsum wird gefährlich und sie selbst spricht von ihrer Lage als „Krankheit“ und „Lethargie“<sup>24</sup>. Trotz und vielleicht auch wegen dieser Krisenphase fängt Bachmann an, an einem neuen literarischen Entwurf zu arbeiten, aus dem sich das *Todesarten*-Projekt entwickeln wird. Der neue Roman *Todesarten*, der im Oktober 1963 auch bereits Gegenstand von Verlagsgespräche ist, steht im Mittelpunkt der nächsten Jahre und markiert eine Entfernung von der Dichtung, die Bachmann so begründet: „Ich habe aufgehört, Gedichte zu schreiben, als mir der Verdacht kam, ich könne jetzt Gedichte schreiben, auch wenn der Zwang, welche zu schreiben, ausbliebe.“<sup>25</sup> Sie spürt also keinen Zwang, sich in Gedichte auszudrücken und will keine schreiben, die an Authentizität verloren haben. In ihre Prosa steckt sie aber viel Arbeit und beginnt große Projekte – sie sucht eine neue Sprache, um sowohl ihre innere als auch die äußere Welt zu erzählen.

Im Januar 1964 lernt Bachmann den 7 Jahre jüngeren Adolf Opel kennen und der österreichische Schriftsteller scheint sie aus ihrer „Lethargie“ herauszuholen. Die Zwei unternehmen eine gemeinsame Reise nach Prag und im April machen sie sich auf den Weg nach Ägypten und bis in den Sudan<sup>26</sup>. Während dieser Nordafrika-Reise bekommt Bachmann ihre Lebensfreude zurück, sie wird wieder heiter und zuversichtlich und mit der positiven Stimmung wird auch die Quelle der literarischen Inspiration wieder fließen. Sie schätzt das Erlebnis einer anderen, außereuropäischen Kultur und benutzt diese neue Perspektive als weiteren Anstoß für die Entfaltung des *Todesarten*-Projekts. Nicht nur werden jetzt die Wüsten eine wiederkehrende Landschaft in ihren Schriften, die Reise inspiriert einen Konzeptionswandel des ganzen Projekts, der zur Ersetzung des ersten *Todesarten*-Romans durch das neue *Buch Franza* führt. In *Das Buch Franza* werden verschiedene Formen der Gewalt thematisiert: Das Manuskript entsteht zur Zeit des Schwitzprozesses und mit Faschismus und Nationalsozialismus setzt sich Bachmann eingehend auseinander, aber nach ihrer Reise bekommen Themen wie die Rassendiskriminierung und Kolonialismus auch Relevanz.

Als Bachmann im Juni nach Berlin zurückkommt, erfährt sie von der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1964 und als Dankrede verfasst sie den Text *Ein Ort für Zufälle*. Im neuen Jahr wird ihr aber klar, dass Berlin für sie kein Zuhause werden kann

---

<sup>24</sup> Vgl. Hartwig, Ina: a.a.O., S. 138 f.

<sup>25</sup> Bachmann: Gul, S. 40.

<sup>26</sup> Über diese Erfahrung hat Adolf Opel über dreißig Jahre später ein Buch geschrieben, mit dem Titel: „Wo mir das Lachen zurückgekommen ist...“ *Auf Reisen mit Ingeborg Bachmann*, Langen Müller Verlag 2001.

und sie macht sich auf die Suche nach einer Wohnung in Rom, entschlossen, eine neue, produktive Lebensphase anzubahnen.

## 2.2 Rom und das *Todesarten*-Projekt

Im November 1965 zieht Ingeborg Bachmann in ihre neue Wohnung in der Via Bocca di Leone 60 in Rom ein, wo sie bis Oktober 1971 wohnen wird. Dieser letzte große Umzug setzt den Jahren der immer frenetischen Bewegung ein Ende und die Niederlassung in der italienischen Hauptstadt gibt ihr die Möglichkeit, sich auf ihr großes Projekt zu konzentrieren. Das Projekt hatte sie schon lange im Auge, aber eine konkrete Struktur fehlte noch. Seit dem Sommer 1962 kündigt sie eine neue Arbeit an, sie hat aber noch nicht an so einen großen Zyklus gedacht – sie schreibt Entwürfe um die Figuren Eugen, Fanny, Anton Marek und Karin Krause, aber erst mit der Absicht, ihre frühen Romanversuche um Eugen Tobai abzuschließen<sup>27</sup>. Ein Konzept entwickelt sich bis zum Romanentwurf<sup>28</sup> und dafür wird der Titel *Todesarten* zum ersten Mal verwendet, den Bachmann nach Monika Albrecht und Dirk Göttsche „wohl dem Abschnitt *Viele Arten zu töten* in Bertolt Brechts *Me-Ti* [verdankt].“<sup>29</sup> Das Konzept bleibt lange liegen und wird im Oktober 1965 komplett umgewandelt: Den Titel *Todesarten* trägt jetzt ein neuer Romanentwurf um die Figuren Martin und Franziska Ranner.

Am 9. Januar 1966 findet die erste Lesung aus dem Entwurf in Zürich statt und schon ab März bekommt der Roman eine neue Fassung und den Titel *Das Buch Franza*, da das *Todesarten*-Projekt vom einzigen Roman nun zu einem ganzen Zyklus werden soll. Das Projekt ist aber noch nicht endgültig und tatsächlich folgt es ein großer Konzeptionswandel, obwohl *Das Buch Franza* schon sehr weit entwickelt ist. Eine andere Figur hat für Bachmann jetzt nämlich die Priorität und *Malina* muss geschrieben werden. In den letzten Entwürfen, die noch für *Das Buch Franza* gedacht waren, häufen sich die Motive, die nun in den Roman *Malina* zusammenfließen werden, in das Buch, das jetzt als Beginn des Zyklus vorgesehen wird. Neben *Malina* arbeitet Bachmann auch am

---

<sup>27</sup> Der in der Forschung als *Eugen-Roman I* bekannter Entwurf stammt aus der 1950er Jahren.

<sup>28</sup> Dieser neue Entwurf wird in der Forschung *Eugen-Roman II* genannt.

<sup>29</sup> Albrecht, Monika; Göttsche, Dirk (Hrsg.): a.a.O., S. 127.

Die Konzeption Bachmanns *Todesarten* erinnert tatsächlich an Brechts Feststellungen über die „Arten zu töten“ in dem Roman. Vgl. Bertolt Brecht: „Es gibt viele Arten zu töten. Man kann einem ein Messer in den Bauch stecken, einem das Brot entziehen, einen von einer Krankheit nicht heilen, einen in eine schlechte Wohnung stecken, einen durch Arbeit zu Tode schinden, einen zum Selbstmord treiben, einen in den Krieg führen usw. Nur wenig davon ist in unserem Staate verboten.“ Aus: Brecht, Bertolt *Me-Ti. Buch der Wendungen*, Frankfurt am Main 1969, S. 131.

*Goldmann/Rottwitz*-Roman, in dem Material aus den Fanny Goldmann-Entwürfen bearbeitet wird, der aber auch wieder nicht abgeschlossen wird. Als einziger vervollständigte Roman erscheint *Malina* am 17. März 1971 im Suhrkamp Verlag.

Über den geplanten Zyklus äußert sich Bachmann in ihrer Vorrede zum *Buch Franza* und beschreibt ihn als ein „Kompendium der Verbrechen, die in unserer Zeit begangen werden“<sup>30</sup>. Sie fragt sich „wohin das Virus Verbrechen gegangen ist – es kann doch nicht vor zwanzig Jahren plötzlich aus unserer Welt verschwunden sein“<sup>31</sup> und es ist damit klar, dass sie sich mit der Vergangenheit und der Gegenwart auseinandersetzen will: mit den Verbrechen des Nationalsozialismus, mit der schuldhaften Verdrängung dieser Vergangenheit und mit Gewalt im Allgemeinen.

Sie nennt *Malina* den „Beginn“<sup>32</sup> des Zyklus, aber wie hätte das ganze Projekt aussehen sollen? Das Projekt ist auch als Konzept nie endgültig geworden, die Reihenfolge der Texte und überhaupt welche Texte dem Zyklus gehören sollten, kann man nicht genau festlegen. In der kritischen Ausgabe des *Todesarten*-Projekts stehen nicht nur die Texte, die explizit von Bachmann als Teil des Zyklus erklärt wurden, sondern alle Texte, die thematisch miteinander verbunden sind. Das ist nicht nur sinnvoll, weil eine solche umfangreiche Sammlung eine vergleichende, intertextuelle Arbeit erlaubt, sondern auch weil das Projekt tatsächlich noch in Entwicklung war, als Bachmann frühzeitig starb, und es bleibt offen, welche Erzählentwürfe sie als Teil des Zyklus noch hätte wählen wollen. Durch den Begriff „Projekt“ unterscheiden die Herausgeber den gesamten Nachlass von dem von Bachmann bereits geplanten „Zyklus“ und sie nehmen auch separat erschienene Texte in der Ausgabe auf, wie die Büchnerpreis-Rede *Ein Ort für Zufälle*, die *Simultan*-Erzählungen und das *Wüstenbuch*. An den Erzählungen von *Simultan* hat Bachmann ab 1967 gearbeitet und 1972 erscheinen sie in einem einzigen Erzählband als separates Projekt vom *Todesarten*-Zyklus. Sie enthalten Geschichten von gewöhnlichen „Wienerinnen“, die „am Rande von [Bachmanns] Hauptbuch lebten“<sup>33</sup> und dienen als ein literarisches Sittenbild der Nachkriegsgesellschaft in Wien. In diesen Werken wiederholen sich Motive und Situationen, es kommen dieselben Figuren vor und oft sind die Grundthemen die gleichen.

---

<sup>30</sup> Bachmann, Ingeborg: *Todesarten-Projekt*. Kritische Ausgabe. Unter Leitung von Robert Pichl hrsg. von: Monika Albrecht und Dirk Göttsche, München u. Zürich: Piper Verlag 1995, Bd. 2, S. 361.

<sup>31</sup> *Ebenda*, S. 341.

<sup>32</sup> Bachmann, Ingeborg: *Todesarten-Projekt*. Kritische Ausgabe. 4 Bände in 5 Bänden. Unter Leitung von Robert Pichl hrsg. von: Monika Albrecht und Dirk Göttsche, München u. Zürich: Piper Verlag 1995, Bd. 3.2, S. 786.

<sup>33</sup> *Ebenda*, Band 4, S. 12.

In den römischen Jahren beschäftigt sich Bachmann intensiv mit ihrem Prosawerk und genießt privat ausschweifende Jahre, wie ihre Freundinnen Christine Koschel und Inge von Weidenbaum in der von Ina Hartwig herausgegebenen Bachmann-Biographie<sup>34</sup> erzählen. Im Lauf ihrer Forschung hatte Hartwig die Möglichkeit, mit vielen Freunden und Bekannten der Schriftstellerin zu reden und durch diese Gespräche bekommt man ein sehr interessantes, intimes Bild der komplizierten Person und Persönlichkeit Bachmanns. Besonders klar wird, dass die Frau eine Art Doppelleben führte: So wussten ihre Freunde beispielsweise nicht, dass sie Tabletten nahm – viele haben ihre schwankende Stimmung bemerkt, aber wenige haben von ihrer Medikamenten- und Alkoholabhängigkeit gewusst. Nicht nur schwierige Umstände hat Bachmann für sich behalten, sondern auch Menschen und Beziehungen. Ihr sehr guter Freund Hans Werner Henze wusste zum Beispiel nicht, dass sie eine Beziehung mit Celan hatte: Seinen Namen vermeidet Bachmann in ihrer ganzen Korrespondenz. Aber auch Alfred Opel wird von der Schriftstellerin vertuscht. Die beiden reisen zusammen, sie haben eine – nicht so eindeutige – Beziehung, Opel scheint die Frau besonders gut zu kennen, dennoch wird er ihren Freunden nie vorgestellt.

Wie Bachmann von den Freunden beschrieben wird, lässt auch ein vielschichtiges, zwiespältiges Bild ihrer Persönlichkeit entstehen. Fast alle erwähnen ihre Eitelkeit, auch durch Anekdoten wie ihre Weigerung, Brillen zu tragen, obwohl sie sehr kurzsichtig gewesen ist. Sie bleibt in Erinnerung als eine große Diva, voller Selbstbewusstsein und Zutrauen. Genauso oft wird sie aber auch als schüchtern, unsicher, hilflos und verletzbar beschrieben. War sie die bekannte Schriftstellerin, die sich ihres Ruhms bewusst war und die so viel von ihrem Werk hielt? War sie die *Femme fatale*, die Männer eroberte und faszinierte? Oder war sie eine unsichere Frau, die ihre Einsamkeit und ihre Ängste verbergen wollte? Eine zerbrechliche Dichterin, mit einer gewissen Todessehnsucht, die mit Tabletten und Alkohol der Realität entkam? Jede dieser Frauen war wahrscheinlich ein Teil von ihr. Von ihren römischen Jahren erzählt auch Martin Mumme, der damals als Deutschlehrer am Goethe-Institut in Rom arbeitete. Er bestätigt die Promiskuität Bachmanns zu dieser Zeit, aber merkt auch an, dass er diese Lebensweise mit der grundlegenden Traurigkeit und der schwierigen Einsamkeit der älter gewordenen Autorin verbindet. Sogar ein Zusammenhang zwischen Promiskuität und Todessehnsucht wird

---

<sup>34</sup> Vgl. Hartwig, Ina: *Wer war Ingeborg Bachmann? Eine Biographie in Bruchstücken*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2017, S. 223 ff.

hergestellt<sup>35</sup>. Ein Zusammenhang zwischen Sexualleben und Todessehnsucht scheint mir zwar etwas gewagt, aber in mehreren Zeugenaussagen wird betont, dass die Frau oft unter Einsamkeit litt und ihre seelische Verfassung hat ihre Sucht sicherlich verschlimmert. Tragischerweise wird Bachmann ihren Tod tatsächlich frühzeitig in Rom finden.

Im März 1973 stirbt ihr geliebter Vater und sein Tod trifft die Tochter besonders schwer. Nach der Trauerzeit in Klagenfurt reist sie auf Einladung des österreichischen Kulturinstituts nach Polen, wo sie aus eigener Entscheidung die Konzentrationslager von Auschwitz und Birkenau besucht. Nach dem Besuch ist sie sprachlos und in einem Interview für PRT Warszawa kommentiert sie die Erfahrung als unaussprechbar:

Nun hilft einem alles nichts, wenn man das weiß, denn in dem Augenblick, wo man dort steht, ist alles ganz anders. Ich kann darüber nicht sprechen, weil ... es gibt auch nichts zu sagen. Es wäre mir vorher möglich gewesen, darüber zu sprechen, aber seit ich es gesehen habe, glaube ich, kann ich das nicht mehr.<sup>36</sup>

Zurück in Rom erwartet sie ein tragisches Schicksal. In der Nacht des 26. September wird durch eine glühende Zigarette ein Feuer in ihrem Schlafzimmer ausgelöst und Bachmann wird mit sehr schweren Brandverletzungen ins Krankenhaus Sant'Eugenio eingeliefert. Hier kommt am Tag darauf die gute Freundin Christine Koschel an, die Bachmann am gleichen Tag zu einem Kuraufenthalt in Bad Gastein hätte begleiten sollen. Wegen der prekären Konditionen der Patientin darf Koschel die Freundin nicht im Zimmer besuchen, sondern nur kurz mit ihr am Telefon reden. Dennoch ist ihre Bezeugung sehr hilfreich, um die immer noch unklare Situation zu verstehen, die zu Bachmanns Tod geführt hat. Im Krankenhaus Sant'Eugenio liegt Bachmann nämlich fast einen Monat lang nach dem Unfall, oft im komaartigen Zustand. Dank Koschels Tagebuches kennen wir die Zweifel der Ärzte und es wird klar, dass die Brandverletzungen nicht die einzige Todesursache gewesen sind:

Am 13. Oktober spricht [der Arzt Prof. Ciarpella] besorgt über die epilepsieartigen Anfälle der Patientin. Er sagt wörtlich: „Der Körper reagiert gut, aber der Kopf macht nicht mit“. Am selben Abend äußert sich ein weiterer Arzt, Dr. Guida, auch er lässt wenig Hoffnung aufkommen: „Es ist nicht die Schwere der Verbrennungen. Da ist ein x, das sich nicht aufklären lässt, es gibt vielerlei Spekulationen bei dieser Frau!<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Vgl.: Harwig, Ina, a.a.O., S. 204. „«Diese Form der Sexualität führt ins Leere» – wie er das meine? – «Sie führt ins Leere, weil man alt wird.» Ob er einen Zusammenhang sehe zwischen ihrer Promiskuität und ihrer Todessehnsucht, frage ich. Antwort: «Unbedingt»“.

<sup>36</sup> Bachmann: Gul, S. 131.

<sup>37</sup> Christine Koschel, zitiert nach: Hartwig, Ina: a.a.O., S. 9.

Koschel meint, dass die zweite Ursache für den Zustand der Freundin eine starke Medikament-Abhängigkeit sei. Obwohl sie eine Menge Medikamente in Bachmanns Wohnung findet, wird von der Familie die Möglichkeit einer Abhängigkeit verleugnet und drei Wochen lang kann man nicht erfahren, ob und welches Medikament den Entzug ausgelöst haben könnte. Drei Wochen später wird von Bachmanns Freund Freddy Griesel aus Malta bestätigt, dass die Patientin in letzter Zeit regelmäßig das Medikament „Seresta“ eingenommen hat, das ein abhängigkeitserzeugendes Beruhigungsmittel ist. Die Information kommt aber zu spät und es bleibt umstritten, ob die fehlende Kenntnis über solchen Medikamentenentzug Bachmanns Leben hätte retten können. Am 17. Oktober endet der schmerzhafte Krankenhausaufenthalt mit dem Tod der Dichterin.

Der Tod Bachmanns und dessen merkwürdige Umstände hatten ein großes Echo. Hans Höller weist in seiner Monografie<sup>38</sup> darauf hin, dass Freunde der Schriftstellerin, darunter Hans Werner Henze, eine Anzeige wegen Mordverdachts stellten – der Akt wurde mit der Feststellung abgeschlossen, dass es sich um einen Unfall handelte. Dennoch bleibt die „Todesart“ der Autorin besonders wegen der Analogie mit dem befürchteten Brand in *Malina* unheimlich. So hatte Bachmann die Ich-Erzählerin am Ende ihres Romans die folgenden Sätze aussprechen lassen:

Ich muss aufpassen, dass ich mit dem Gesicht nicht auf die Herdplatte falle, mich selber verstümmele, verbrenne, denn Malina müsste sonst die Polizei und die Rettung anrufen, er müsste die Fahrlässigkeit eingestehen, ihm sei da eine Frau halb verbrannt. Ich richte mich auf, glühend im Gesicht von der rotglühenden Platte, auf der ich nachts so oft Fetzen von Papier angezündet habe, nicht etwa um etwas Geschriebenes zu verbrennen, sondern um Feuer zu bekommen für eine letzte und allerletzte Zigarette<sup>39</sup>.

### 2.3 Historischer Hintergrund

Ingeborg Bachmann wird im Jahr 1926 in der Republik Österreich geboren, in einem Land, das nur ein Schatten von der alten Habsburgermonarchie geworden war. Nach mehr als 630 Jahren habsburgischer Herrschaft wird als Folge der Niederlage der Österreichisch-Ungarischen Monarchie im Ersten Weltkrieg die Republik ausgerufen. Die politische Situation war also neu und instabil, während die Wirtschaft unter den Folgen des Krieges litt, durch den Verlust von Gebieten, neue Zollgrenzen und Inflation.

---

<sup>38</sup> Höller, Hans: a.a.O., S. 157.

<sup>39</sup> Bachmann, Ingeborg: *Todesarten-Projekt*. Kritische Ausgabe. 4 Bände in 5 Bänden. Unter Leitung von Robert Pichl hrsg. von: Monika Albrecht und Dirk Göttsche, München u. Zürich: Piper Verlag 1995, Bd. 3.1, S. 335. [i.f.z.: *Malina*, S.].

Es ist somit nachvollziehbar, dass die neue Republik Österreich sehr schnell in Schwierigkeiten geriet. In der Nachkriegszeit leidet das Volk unter Arbeitslosigkeit und Armut, und in der Politik herrschen Konflikte zwischen Sozialdemokraten, Christlichsozialen und Deutschnationalen, sodass in den späten 20er Jahren Revolten und gewaltige Konfrontationen zwischen den paramilitärischen Einheiten ausbrechen. Um die Unsicherheit dieser Jahre nachzuvollziehen, muss man bedenken, wie der Großteil der Bevölkerung den Ersten Weltkrieg und das Ende der Donaumonarchie erlebte. Der Erste Weltkrieg war für Österreich-Ungarn nämlich fatal gewesen. Als der Waffenstillstand am 3. November 1918 erklärt wurde, waren nicht nur viele Verluste in der österreichischen Armee zu zählen, sondern es hatten sich auch viele Völkerschaften, die Teil des alten Habsburgischen Reichs waren, abhängig erklärt: Es war das Ende des jahrhundertelangen Reichs. Nach dem Kriegsende wurde auch das sogenannte Anschlussverbot festgelegt, womit ein Anschluss Österreichs an Deutschland ausgeschlossen wurde. Das große Haus Österreich war auf einmal aufgelöst und das neue kleine Österreich musste eine Identität finden. In diese unsichere Zeit wird Bachmann hineingeboren, dennoch erinnert sich die Autorin an ihre Kindheit in Kärnten als an eine ruhige, fast idyllische Zeit, also war die Provinz wahrscheinlich von der Unruhe weniger betroffen.

Die Republik hält nicht lange, 1933 wird der sogenannte Ständestaat vom Bundeskanzler und Begründer des Vaterländischen Fronts Engelbert Dollfuß etabliert, ein antidemokratisches System, das sich an faschistischen Ideen orientiert, die größtenteils von der Diktatur Benito Mussolinis stammen. Die Demokratie, die nach dem Ersten Weltkrieg erschafft wurde, hatte keine stabile Grundlage und musste mit einer zunehmenden politischen Polarisierung kämpfen. Sozialdemokraten und Rechtsradikalen bildeten paramilitärische Schwadronen, und in den 20er-Jahren kam es mehrmals zu gewaltigen Konfrontationen, die die Demokratie immer weiter entkräfteten. Die faschistische Entwicklung in Österreich war überhaupt kein Einzelfall: Deutschland, Griechenland, Portugal, Spanien und natürlich Italien erlebten in diesen Jahren starke faschistische Bewegungen. Der italienische Faschismus wurde zum Vorbild für antidemokratische Entwicklungen und besonders die im Ausland isoliert gebliebene österreichische Regierung sah in Mussolini einen wichtigen Verbündeten. Der Christlichsoziale Engelbert Dollfuß strebte eine autoritäre Regierung an und hatte 1933 die Möglichkeit, ohne das Parlament zu regieren. Zensur und Verbot anderer Parteien, inklusiv der NSDAP, waren die ersten Schritte auf dem Weg zum autoritären Ständestaat, das die Epoche des sogenannten „Austrofaschismus“ einleitete. 1934 kam es zu

bewaffneten Konfrontationen, die als „Februaraufstand“ bezeichnet wurden, aber es kam zu keinem großen Volksaufstand und die Diktatur siegte. Am 25. Juli 1934 wurde Dollfuß im Zuge des nationalsozialistischen Putschversuchs ermordet und Kurt Schuschnigg wurde Bundeskanzler und Führer des „Ständestaates“, bis er 1938 unter dem politischen und militärischen Druck des deutschen NS-Regimes seinen Rücktritt erklärte und den Weg für den Anschluss Österreichs freimachte<sup>40</sup>. Hermann Langbein erinnert in seinen Betrachtungen über die gescheiterte Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im Nachkriegsösterreich an den Austrofaschismus und das damalige Klima um den Anschluss Österreichs durch Hitler:

Dass Adolf Hitler – übrigens ein Österreicher, woran zu erinnern nicht üblich ist – in Deutschland Reichskanzler werden konnte, haben die Deutschen zu verantworten. Dass aber diese politische Modeströmung zum Faschismus von der österreichischen Regierung genützt wurde, um wenige Monate später aus formalem Anlass auch bei uns die Demokratie abzubauen, wird nicht gern in diesem Zusammenhang gesehen. Schuschnigg hat Österreich Gottes Schutz empfohlen, als Hitler einmarschierte. Wären damals Brücken und Barrikaden errichtet worden, hätte zwar dieser Einmarsch nicht verhindert werden können; er hätte aber nicht den Charakter eines Triumphzuges gehabt, den die Österreicher ihm mit Jubel und Blumen gaben.<sup>41</sup>

Zur Zeit des Anschlusses war Ingeborg Bachmann eine 12-jährige Schülerin, deren Vater schon im Jahr 1932 in die NSDAP eingetreten war, als die Partei in Österreich noch illegal war. Das war noch vier Jahre vor dem von Schuschnigg geschlossenen „Juliabkommen“ mit dem Deutschen Reich, als die Distanz zwischen Deutschland und Österreich deutlich reduziert wurde. Von da an wurde die Vorstellung Österreichs als unabhängiger Staat und als Gegner Deutschlands umgedacht: Verbotene nationalsozialistische Zeitungen wurden legalisiert und alte großdeutsche Fantasien gewannen wieder an Gewicht. Viele Österreicher hofften auf eine wirtschaftlich bessere Zukunft durch den Anschluss und so fanden die österreichischen Nationalsozialisten mehr Zustimmung in der Bevölkerung.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Zur Geschichte und Politik Österreichs dieser Jahre vgl.: Jedlicka, Ludwig; Neck, Rudolf (Hrsg.): *Das Juliabkommen von 1936. Vorgeschichte, Hintergründe und Folgen*. Protokoll des Symposiums in Wien am 10. und 11. Juni 1976 (aus: Theodor-Körner-Fonds. Wissenschaftliche Kommission zur Erforschung der Österreichischen Geschichte der Jahre 1927 bis 1938: Veröffentlichungen, Band 4), Verlag für Geschichte und Politik, Wien 1977.

<sup>41</sup> Pelinka, Anton; Weinzierl, Erika (Hrsg.): *Das große Tabu: Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit*, Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, 1987, S. 14.

<sup>42</sup> Am 11. Juli 1936 wird das Juliabkommen zwischen Österreich und dem deutschen Reich geschlossen, womit sich Österreich als deutscher Staat bekennt. Die österreichische wirtschaftliche Situation scheint sich zu verbessern, aber es bleibt eine hohe Quote von Arbeitslosigkeit. Vgl. Schausberger, Nordbert:

Den Ersten Weltkrieg hat Matthias Bachmann als Offizier erlebt, Niederlage und Identitätsverlust haben Soldaten besonders stark empfunden. Das Ende des großen Haus Österreichs ist ein Trauma für die Generation gewesen, die es direkt erlebt hat, aber solche tief greifenden Veränderungen können noch die Identität der folgenden Generationen bestimmen. So bleibt beispielsweise der Mythos der Habsburgischen Familie ein Leitmotiv, das die damalige Literatur Österreichs der Zeit prägt. Das Fehlen einer stabilen Identität und das Gefühl von Heimatsverlust sind genauso präsent in Bachmanns Werke, auch wenn sie nicht die zentrale Rolle spielen. Ein schönes Beispiel kann in der Erzählung *Drei Wege zum See* gefunden werden, wo es heißt:

Aber was sie zu Fremden machte überall, war ihre Empfindlichkeit, weil sie von der Peripherie kamen und daher ihr Geist, ihr Fühlen und Handeln diesem Geisterreich von einer riesigen Ausdehnen [*sic*] gehörten, und es gab nur die richtigen Pässe für sie nicht mehr, weil dieses Land keine Pässe ausstellte<sup>43</sup>.

Österreich ist hier zum *Geisterreich* geworden, es ist kein richtiges Land, sondern eine Vorstellung oder Erinnerung, die von Mythos und Nostalgie lebt. Das reale Land, weit von der idealisierten Vorstellung, ist ein kleiner Staat am Rand des Untergangs, wie noch in *Malina* festgehalten wird:

[...] von dieser Stelle der Welt aus, an der nichts mehr stattfindet, erschreckt es einen viel tiefer, die Welt zu sehen, nicht selbstgerecht, nicht selbstzufrieden, weil hier keine verschonte Insel ist, sondern an jeder Stelle Untergang [...] von hier aus gesehen, wo nichts mehr geschieht, und das ist auch gut so, muss man die Vergangenheit ganz ableiden.<sup>44</sup>

In dieser Vergangenheit, die man abbüßen muss, sind der Faschismus und die Nazizeit besonders relevant, die in Österreich eine komplizierte Entwicklung hatten und oft in der Gesellschaft der Nachkriegszeit verschwiegen wurden. Die allgemeine historische Situation in Deutschland und Österreich nach 1945 war einerseits von wirtschaftlichem Wiederaufbau und Verdrängung vonseiten der breiten Bevölkerung und andererseits von der Suche nach den Nazi-Verbrechen geprägt. In Österreich war solche Verdrängung noch verbreiteter, da das Land als erstes Opfer Hitler-Deutschlands wahrgenommen wurde, wie Hans Höller beschreibt:

Die offizielle Regierungspolitik berief sich auf die Moskauer Deklaration aus dem Jahre 1943, die Österreich als erstes Opfer Hitler-Deutschlands bezeichnete. Die staatspolitische Durchsetzung der Opfer-These, eine Halbwahrheit, bedeutete

---

„Ökonomisch-politische Interdependenzen im Sommer 1936“ in Jedlicka, Ludwig; Neck, Rudolf (Hrsg.): a.a.O., S. 280-298.

<sup>43</sup> *Drei Wege zum See*, S. 399.

<sup>44</sup> *Malina*, S. 96.

international eine Entlastung von der Mitschuld an den Verbrechen des Nationalsozialismus, lenkte aber ab von der Aufarbeitung der Vergangenheit, indem sie Täter und Opfer in eine verlogene österreichische Opfergemeinschaft einschloss und die politische Handhabe abgab, die Entschädigung der wirklichen Opfer des Nationalsozialismus auf die lange Bank zu schieben.<sup>45</sup>

Das Zusammenleben von Opfern und Tätern und die Widersprüche der zweiten Nachkriegszeit werden Bachmann besonders seit ihren Studienjahren in Wien auffallen. Sie ist erst 12, als die Nationalsozialisten an die Macht kommen. Am 12. März 1938 wird das Ständestaatsregime aufgelöst und Wehrmacht-, SS- und Polizeieinheiten übernehmen auf Antrag Hitlers die Führung des Landes. Der Anschluss wird von Hitler als Befreiung seines Heimatlandes und als Hilfsaktion für seine Brüder propagandiert. Der Einmarsch der deutschen Truppen wird von Teilen der österreichischen Bevölkerung tatsächlich mit Jubel empfangen: Hitler wird als Vertreter der großdeutschen Sehnsucht anerkannt, die viele Österreicher in der Zwischenkriegszeit empfinden. Österreich ist somit das erste Land, das von Deutschland annektiert wird, und zwar im Rahmen der Expansionspolitik Hitlers, die auf die Verwirklichung des Pangermanismus zielt und zum Zweiten Weltkrieg führt. Der 1. September 1939 ist das historische Datum, an dem der Krieg beginnt: Deutschland fällt in Polen ein, zwei Tage später erklären Großbritannien und Frankreich Deutschland den Krieg. In den Anfangsjahren bleibt der Kriegsschauplatz jedoch weit entfernt von der österreichischen Landschaft Kärnten, die sich in einer relativ ruhigen Lage in der deutsch-italienischen Achse befindet. Tatsächlich breitet sich der Konflikt zunächst nach Norden aus, Hitler dringt in Dänemark und Norwegen ein und schließt ein Bündnis mit Finnland. Im Laufe des Jahres 1940 werden auch Luxemburg, Belgien, die Niederlande und Frankreich eingenommen, und die Expansion Deutschlands scheint unaufhaltsam zu sein. Es ist plausibel, dass zu diesem Zeitpunkt die Echos des Krieges die Region von Klagenfurt noch nicht gewaltsam erreichen. Die Armee kämpft mit Großbritannien im Norden und mit den Verbündeten auf dem Balkan: Deutschland hat fast ganz Europa besetzt und bereitet sich auf das sogenannte Unternehmen Barbarossa vor, den großen Feldzug in die Sowjetunion. Erst mit den großen Niederlagen Deutschlands nimmt die Situation eine neue Wendung an. Die Niederlage in Stalingrad, die zunehmenden Bombenanschläge der Alliierten und der Rückzug der italienisch-deutschen Truppen aus Nordafrika führen zu einer Umkehrung der Machtverhältnisse. Die Alliierten nähern sich aus verschiedenen Richtungen und besonders ab dem Waffenstillstand mit Italien (am 8. September 1943) ist Österreich im bewaffneten

---

<sup>45</sup> Höller, Hans: a.a.O., S. 40.

Konflikt stärker exponiert. Ab Oktober 1943 wird Klagenfurt bombardiert und der Krieg wird zum ersten Mal als traumatische Katastrophe auch von den Daheimgebliebenen erfahren. Jetzt ist Bachmann kein Kind mehr und sie lernt am Ursulinen-Gymnasium bis zu ihrer Matura am 2. Februar 1944. In dieser Zeit steht Klagenfurt unter Bombenangriffen und der Krieg ist für die Schüler natürlich ein grosses Thema. Bachmanns Tagebuch-Aufzeichnungen aus dieser Zeit befinden sich im Besitz der Erben des Nachlasses, nämlich Bachmanns Geschwister, aber wurden zum Teil von Hans Höller veröffentlicht<sup>46</sup>. Er hatte auch vor der Veröffentlichung des Tagebuchs Notizen gelesen und darüber in seiner Monografie<sup>47</sup> berichtet, die interessante Einsichten in die Schulzeit der Schriftstellerin ermöglicht. Anscheinend war die Atmosphäre in dem Gymnasium nicht viel von der nationalsozialistischen Politik beeinflusst gewesen, stattdessen wurde „ein[] gewiss[er] anti-nazistisch[er] Eigensinn bewahrt“<sup>48</sup>. Für Bachmann wird der Eintritt in die NS-Lehrerbildungsanstalt nach der Matura deswegen sehr traumatisch, dort erfährt sie sowohl die Nazi-Erziehung wie die meisten Schülerinnen als fanatisch<sup>49</sup>. Unter solchen Bedingungen verliert sie das Interesse am Studium und sie äußert ihren Unmut gegen die Lehrer in ihren Notizen, wo sie verzweifelt schreibt, dass die „Herren ‚Erzieher‘ [...] uns umbringen lassen wollen“.<sup>50</sup>

Es sind die letzten Jahre des Regimes. Sie und einige Mitschülerinnen distanzieren sich von der NS-gesellschaftlichen Ordnung und verstehen sich als Dissidentinnen, zum Beispiel als sie den Befehl, Verteidigungsgräben auszuheben nicht befolgen. Eine Form der Gegenwartsbewältigung, die Bachmann eigen ist, ist die Zuflucht in die Literatur. Enttäuscht von der nationalsozialistischen Gesellschaft und dem Krieg widersetzt sie sich dem faschistischen patriotischen Gefühl und sucht in der Literatur ihre eigene Heimat, bis zu dem Punkt, dass sie in ihren Notizen sich dazu entscheidet, „weiterzulesen, wenn die Bomber kommen“<sup>51</sup>. In dieser Zeit schreibt die siebzehnjährige Bachmann ihre Erzählung *Das Honditschkreuz*, in der sie den Krieg als glorifizierte Freilassung von niedrigen Trieben beschreibt, im Gegensatz zu der faschistischen Vorstellung eines

---

<sup>46</sup> Vgl. Bachmann, Ingeborg: *Kriegstagebuch*. Mit Briefen von Jack Hamesh an Ingeborg Bachmann. Hrsg. von Hans Höller. Berlin: Suhrkamp 2010.

<sup>47</sup> Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1999.

<sup>48</sup> *Ebenda*, S. 11.

<sup>49</sup> Vgl. Bachmann: *Kriegstagebuch*, S. 10: „Aber kann man das Schule nennen. Ich glaube, die Mädels in der Klasse sind alle Fanatikerinnen.“ Hier zitiert Höller auch direkt aus Bachmanns Tagebuch: „Nein, ich bin sicher, in diesem Land werde ich nicht mehr studieren, in diesem Krieg nicht mehr. So ein Irrtum, auch nur einen Augenblick zu zögern! Mit ein paar Mädchen in der Klasse versteht sie sich als Dissidentin unter lauter Fanatikerinnen.“ [Zitate aus dem Tagebuch kursiv geschrieben].

<sup>50</sup> *Ebenda*, S. 14.

<sup>51</sup> Bachmann: *Kriegstagebuch*, S. 11.

heldenhaften Kampfes für die Heimat. Ihre Stimme ist von Anfang an voll Widerstand und Engagement, aber eine gewisse Resignation vor der irrationalen, triebhaften Gewalt der Menschen ist auch zu spüren. In der nationalsozialistischen Gesellschaft scheint die Kommunikation mit der Erwachsenenwelt unmöglich. Bis Ende des Krieges bleibt Bachmann oft allein in Klagenfurt, da der Vater als Soldat im Krieg kämpft und die Mutter mit dem kleinen Bruder meistens in Obervellach Unterschlupf sucht.

Der Krieg steht kurz vor dem Ende und das Schicksal Österreichs wird bereits von den alliierten Mächten entschieden, die 1943 auf der dritten Konferenz von Moskau den Anschluss für hinfällig erklären und einen unabhängigen österreichischen Staat als Ziel wiederherstellen. Wien wird am 13. April 1945 von sowjetischen Truppen besetzt, wenige Wochen später erreichen auch die westlichen Alliierten Österreich. Am 27. April 1945 – noch vor der Kapitulation der Nazis am 8. Mai – wird Österreich unabhängig von Großdeutschland erklärt. Eine provisorische Regierung wird von dem Sozialdemokraten Karl Renner gebildet, aber Österreich wird, wie Deutschland, in vier alliierte Besatzungszonen geteilt und von den Alliierten regiert. In Kärnten sind jetzt die Briten an der Macht und mit einem Soldaten der britischen Armee geht Bachmann eine Beziehung ein. Im Juni 1945 ist sie eine 18-jährige Maturantin und lernt Jack Hamesh kennen, einen jüdischen Mann, der 1938 aus Wien nach England geflohen und in das britische Militär eingetreten war. In ihrem Tagebuch aus der Zeit erzählt Bachmann von ihrer romantischen Bekanntschaft mit Enthusiasmus, sie erinnert sich an ihre Gespräche über die von dem Nationalsozialismus verbotene Literatur und an seine Lektionen über Sozialismus und Kommunismus<sup>52</sup>. Diese Beziehung ist sehr interessant im Nachhinein betrachtet: Die Tochter eines deutschen Soldaten und frühen NSDAP-Mitglied und ein Jude, der von den Nazis gezwungen wurde, aus Wien zu fliehen und nun gegen sie im englischen Militär kämpft, gehen auf die Straßen der besetzten Stadt nebeneinander. Bachmann erinnert sich, dass die Beziehung zwischen ihnen mit literarischen Gesprächen angefangen hat: Die Literatur, wo sie Zuflucht gesucht hatte, kann jetzt sogar eine gemeinsame Heimat werden, wo Gleichgesinnte verschiedener Herkunft sich treffen können. Jack Hamesh war in der Zeit ein Besatzer, ein Sieger über den Nationalsozialismus, und die Niederlage des NS-Regimes wurde von Bachmann selbst auch als Sieg, als neuer Anfang, empfunden – am Ende des Krieges waren die zwei also

---

<sup>52</sup> Vgl. Höller, Hans: a.a.O., S. 8 f.: „Sie weiß gar nicht mehr, was sie zuerst geredet haben: *aber auf dann auf einmal von Büchern, von Thomas Mann und Stefan Zweig und Schnitzler und Hofmannsthal [...] Ich war so glücklich, er kennt alles und er hat mir gesagt, er hätte nie gedacht, dass er ein junges Mädel finden würde in Österreich, das trotz der Nazierziehung das gelesen hat. – Und auf einmal war alles ganz anders.*“

auf derselben Seite. Dennoch darf das komplizierte Verhältnis Opfer-Täter nicht übersehen werden. Man kann sich die Schwierigkeiten der Kindergeneration in der unmittelbaren Nachkriegszeit nur schwer vorstellen. Bachmann sieht sich in ihrer ersten Liebesgeschichte einem jungen Mann gegenüber, der sich in der entgegengesetzten Position befindet wie sie. Ihre Eltern waren auf der Seite der Täter gestanden, seine Eltern waren Opfer – im Holocaust ermordete Juden. Es scheint, dass mit ihrer Entscheidung, demonstrativ mit Hamesh durch die Kleinstadt zusammen zu gehen, die Frau eine Seite wählt – die andere Seite, die der Opfer. Es muss bedacht werden, dass so eine öffentlich gelebte Beziehung in der unmittelbar Nachkriegszeit Klatsch und Vorwürfe reizte<sup>53</sup>. Sie war mit einem Besatzungssoldaten zu sehen, der dazu Jude war, schließlich war Hamesh im Krieg Sieger, aber für viele Nachbarn würde er noch lange der Feind bleiben. Bachmann bleibt für Hamesh eine wichtige Korrespondentin, auch nachdem er nach Palästina umgesiedelt wird. Seine Briefe wurden von Höller veröffentlicht<sup>54</sup>, Bachmanns Antworten sind leider nicht vorhanden. In dem Briefwechsel geht es größtenteils um die Erinnerung an die schöne Zeit zusammen, aber ernste Themen und schwierige Situationen werden auch besprochen. Hamesh sucht in Bachmann eine Vertraute, mit der er über seine tragische Geschichte und seine Heimatlosigkeit reden kann, aber wie man in dem Brief vom 16. Juli 1947 lesen kann, ist er selbst nicht sicher, ob die Frau sich damit konfrontiert sehen will:

Wer konnte diesen ungeheuren geistigen und kulturellen Niedergang erfassen? Wer glaubte es dass [*sic*] im Jahre 1938 ein Kind allein in der Welt herumirren zu sehen, nur weil es als Jude geboren wurde? Wer wollte es wahr haben, dass ja gerade die Verantwortlichen, für die Erziehung und Entwicklung der Kinder also Vater und Mutter in irgend einer Gaskammer verelenden mussten? Es war eine grausame Zeit – eine Zeit die man noch kaum heute zu verstehen vermag. So gewaltig waren die Zerrüttungen, so unglaublich viel ist in diesen Jahren auf uns niedergesaut. Deshalb, bin ich zufrieden, ich könnte ja ebenso gut in irgend einem Massengrab in Polen o Deutschland o gar in meiner ALTEN HEIMAT Österreich verfaulen. Glücklicherweise bin ich nicht. Von der Lebensfreude, von der Menschen in meinem Alter besessen sein sollten, ist mir viel verloren gegangen. [...] Verstehst du das alles liebe Inge? Bist Du ungeduldig dass ich Dir darüber schreibe? Ich kann das Thema ändern, doch dann würde ich nichts mehr über mich schreiben. Müsste unehrlich sein<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Bachmann selbst schreibt in ihrem Tagebuch: „So ist das also. Alle reden über mich, und natürlich auch die ganze Verwandtschaft. »Sie geht mit dem Juden«. Und die Mutti ist natürlich ganz nervös wegen dem Tratsch [...] Aber es ist ja nicht deswegen, sondern wegen »mit dem Juden«. Und ich habe zu ihr gesagt, ich werde mit im zehnmahl auf und ab durch Vellach und durch Hermagor gehen, und wenn alles Kopf steht, jetzt erst recht.“ Aus Bachmann: *Kriegstagebuch*, S. 22.

<sup>54</sup> Vgl. Bachmann: *Kriegstagebuch*. Mit Briefen von Jack Hamesh an Ingeborg Bachmann. Hrsg. von Hans Höller. Berlin: Suhrkamp 2010.

<sup>55</sup> Bachmann: *Kriegstagebuch*, S. 61 f.

Das Ende des Kriegs und die Beziehung mit Hamesh, die ihre literarischen und philosophischen Interessen gefördert hatte, treiben Bachmann dazu an, Klagenfurt zu verlassen und das Studium anzufangen. Über den Studiengang und die literarischen Begegnungen wurde im Kapitel 1.1 berichtet; was an dieser Stelle interessant ist, ist die Erfahrung Bachmanns mit dem Zusammenleben von Tätern und Opfern, besonders in Wien, welche sie vor allem in ihrer Erzählung *Unter Mörder und Irren* bearbeitet hat. Besonders in dem literarischen Kreis um Hans Weigel erfährt Bachmann widersprüchliche Beziehungen zwischen Opfern und Tätern. Weigel, Sohn eines jüdischen Fabrikdirektors, der aus seinem amerikanischen Exil nie wieder nach Wien zurückkehren wird, kommt, sobald der Krieg zu Ende ist, in die österreichische Hauptstadt zurück, wo er sich zum einflussreichen Kritiker entwickelt. Im öffentlichen Raum scheint das Zusammenleben zwischen den österreichischen Verfolgten, die in der Nachkriegszeit zurückkommen und denen, die immer da gewesen sind, nicht besonders mühevoll zu sein, aber natürlich bleiben Schwierigkeiten, Ängste, Schuldgefühle und Spannungen unterhalb der Oberfläche und sie tauchen gerne in den literarischen Texten auf. In *Unter Mörder und Irren* wird ein wöchentliches Treffen beschrieben, wo Schriftsteller, Ärzte, Künstler und Historiker beisammensitzen und die verzweifelte Frage „warum?“ wird gestellt, bleibt aber ohne Antwort: „Verstehst du, warum wir beisammen sitzen? [...] Warum sitzen wir, Herr im Himmel, beisammen! Besonders Herz verstehe ich nicht. Sie haben seine Frau umgebracht, seine Mutter...“<sup>56</sup>. Auch Weigel thematisiert die Täterschaft der Kriegsjahre und die Schuld, die sie mit sich trägt. Er betont aber die Stärke, die in der Entscheidung liegt, als verbannter Jude wieder in Wien zu leben. Die eigene Heimat wieder für sich zu gewinnen scheint für ihn ein Akt des Widerstandes zu sein und keine Verharmlosung der Vergangenheit.

Die Tätertochter geht wieder eine Beziehung mit einem Juden ein, wieder mit einem Mann, der wegen der Nazi-Verfolgung aus Wien fliehen musste, an der ihr eigener Vater beigetragen hatte. Beide romantische Beziehungen zu Männern, die Opfer der nationalsozialistischen Verfolgung sind, verleihen Bachmann zweifellos eine persönliche Sensibilität und Nähe zum Thema Holocaust. Auschwitz und die geplante Vernichtung der Juden im Namen der Arisierung Europas sind das große Nachkriegstrauma für die internationale öffentliche Meinung, vor allem aber für die lokale Kindergeneration.

---

<sup>56</sup> Bachmann, Ingeborg: *Unter Mörder und Irren* in: *Das dreißigste Jahr: Erzählungen*, München: Piper, 2001, S. 95.

Liebesbeziehungen zu Männern, die direkt von der Tragödie des Holocaust betroffen sind, haben sicherlich dazu beigetragen, die Autorin noch mehr für das Thema zu sensibilisieren und über die Beziehung zwischen Opfern und Tätern nachzudenken, da sie sich persönlich immer wieder inmitten beider befindet. Bachmann wird über die Schwierigkeit nachdenken, sich in dieser Position zwischen Opfern und Tätern zu befinden, besonders in ihrer dritten und intensivsten Beziehung zu einem jüdischen Opfer des Holocaust: Paul Celan. Mit dem Dichter setzt sie sich oft mit den Themen Holocaust und Antisemitismus auseinander, ohne ihrem Geliebten jemals die Tatsache zu gestehen, dass ihr eigener Vater Mitglied der nationalsozialistischen Partei gewesen war. Der innere Konflikt in diesen Jahren der Korrespondenz mit Celan muss besonders schwer gewesen sein. Insbesondere im Briefwechsel stellt man, sowohl in der Phase der Beziehung als auch in der darauffolgenden Freundschaft, eine Verpflichtung zur Offenheit gegenüber dem anderen fest. Die beiden bemühen sich, sich aufrichtig in persönlichen und beruflichen Fragen zu unterstützen und sich gegenseitig zu helfen in schwierigen Zeiten. In einer so engen Beziehung zu einem Mann, der durch das Trauma des Holocaust zerstört wurde, muss es besonders schwierig gewesen sein, die eigene Verbindung zu den Tätern zu verbergen. Bei Celan sieht sich Bachmann auch mit dem Vorwurf konfrontiert, sich mit den Opfern des Holocaust nicht identifizieren zu können und das Leiden dieser Menschen nicht zu verstehen. Offensichtlich ist es für eine Person, die solche Gewalt oder ähnliche Trauer nicht erlebt hat, unmöglich, das darauffolgende Trauma genau zu verstehen. Repräsentativ für diese Verlagerung seiner Schmerzen in der Liebesbeziehung ist das Gedicht *In Ägypten*, das Paul Celan im Juni 1948 Ingeborg Bachmann widmete. Celan evoziert in biblischer Sprache die Erinnerung an weibliche jüdische Vornamen und bringt sie in Verbindung oder Gegenüberstellung mit einer „Fremden“:

Du sollst zu Ruth, zu Mirjam und Noemi sagen: Seht, ich schlaf bei ihr!  
Du sollst die Fremde neben dir am schönsten schmücken.  
Du sollst sie schmücken mit dem Schmerz um Ruth, um Mirjam und Noemi.<sup>57</sup>

Es ist ihm bewusst, dass er in die Beziehung die Trauer um die ermordeten Juden mit sich bringt, das Leiden liegt so tief in ihm, dass es auch in der Liebe immer präsent ist. Das Problem besteht darin, dass er nicht sicher ist, dass die Frau, dem jüdischen Schicksal fremd, solchen Schmerz verstehen und teilen kann. Symbolisch dafür bleiben die Blumen, die Celan Bachmann schenkt, und die in dem darauffolgenden literarischen Dialog immer wieder zitiert werden: die Mohnblumen, die als Symbol für das schmerzhafteste Gedächtnis

---

<sup>57</sup> Bachmann, Ingeborg; Celan, Paul: a.a.O., S. 7.

gelten<sup>58</sup>. Die Missverständnisse über die Unsäglichkeit des Holocaust-Traumas gehen so weit, dass sie für die Frau gelegentlich schmerzhaft werden, wie in der Episode mit einem Familienring, den Bachmann von Celan erhalten hatte. Im September 1951 schreibt ihm Ingeborg Bachmann einen Brief, in dem sie ankündigt, den Ring, den er ihr im Jahr davor gegeben hatte, offenbar ein Familienerbstück, zurückzuschicken. Der Brief wird Bachmann nie senden und was genau mit diesem Ring passiert ist, kann man den Briefen nicht entnehmen. Dass Bachmann von den Vorwürfen gekränkt ist, ist offensichtlich, sie erwähnt die Toten und ihr Verhältnis zu ihnen und scheint enttäuscht zu sein, dass ihr Respekt vor ihnen bezweifelt wurde:

Dein Wunsch, den Ring wieder haben zu wollen, war mir [...] weniger überraschend, als die Erinnerungen, die Du damit verbindest. Ich hätte sehr wohl verstanden, dass Dir viel daran liegt, dieses Andenken an Deine Familie zu behalten und ich hätte allein deswegen nicht einen Augenblick gezögert, ihn Dir wiederzugeben, ich hätte es gewiss nicht missverstanden und mich daher auch nicht gekränkt.

Nun aber musste ich aus Nanis, wenngleich über taktvollen Andeutungen entnehmen, dass entweder Dich oder mich die Erinnerung an die Voraussetzungen dieses „Geschenkes“ getrübt haben. Der Verdacht, den Du in Deinem Herzen – und wohl auch gegen Nani – dabei gegen mich aussprichst, scheint mir so ungeheuerlich, das ich jetzt, zwei Tage, nachdem ich es erfahren habe, mich noch zusammennehmen muss, einen klaren Gedanken zu fassen und die Bitterkeit und Verzweiflung nicht zu zeigen, die über mich zusammenschlagen will.

Paul, glaubst Du denn wirklich, dass ich diesen Ring, dessen Geschichte ich kannte – und dass mir diese Geschichte heilig ist, hast Du mir in den vielen Vorwürfen, die Du mir gemacht hast, nicht machen können – aus einer Laune, weil ich ihn gesehen und er mir gefallen hätte, an mich genommen haben könnte? Ich will mich nicht vor Dir rechtfertigen, ich will auch nicht recht haben, denn es geht hier nicht um Dich und um mich, mir jedenfalls nicht – sondern nur darum, ob das wofür ich stehe vor dem, für das dieser Ring steht, bestehen kann. Und ich habe Dir nichts zu sagen, als dass mein Gewissen vor den Toten, die diesen Ring getragen haben, besteht. Ich habe ihn als Geschenk von Dir genommen und getragen oder verwahrt, immer in dem Wissen um die Bedeutung.<sup>59</sup>

Wie Bachmann das Schuldgefühl erlebte, ist nur spekulativ, aber dass diese Beziehungen ihren inneren Konflikt verschärft haben, scheint unwiderlegbar. Sie liebte Männer, die Opfer des Nationalsozialismus waren, aber sie liebte auch ihren Vater, der Teil des NS-Systems war. Von der Zuneigung der Tochter zu ihrem Vater erzählen mehrere Freunde der Autorin, die oft von ihrem Vater und fast nie von ihrer Mutter

---

<sup>58</sup> Die Verbindung zwischen Mohn und Gedächtnis bleibt für Celan sehr wichtig und seinen Gedichtband wird er im Jahr 1952 genau *Mohn und Gedächtnis* nennen.

<sup>59</sup> Bachmann, Ingeborg; Celan, Paul: a.a.O., S. 32 f.

geredet haben soll<sup>60</sup>. Die privaten Beziehungen, die Erfahrung des Krieges, die Zeit der Kindheit und Jugend haben die Autorin am meisten geprägt, was nicht ungewöhnlich ist in der Entwicklung der Persönlichkeit. Gerade dann, wenn traumatische Erlebnisse wie ein Krieg erlebt werden, bleiben Spuren für immer. Der Zweite Weltkrieg hinterließ besonders viele Opfer und Traumata und Bachmanns Generation wurde ständig mit der internationalen Beurteilung konfrontiert. Die deutschen Kriegsverbrechen wurden in mehreren Prozessen verhandelt, die im Mittelpunkt der öffentlichen Aufmerksamkeit standen: Die Nürnberger Prozesse sind die bekanntesten und Bachmann hat sich damit lange auseinandergesetzt, besonders mit dem Ärzteprozess, der vom 9. Dezember 1946 bis zum 20. August 1947 stattfand.

In ihren Werken beschreibt Bachmann private, innere Probleme und Schwierigkeiten, die meisten in der Realität der Psyche und der intimen Beziehungen spielen. Genauer betrachtet, sieht man aber, dass gesellschaftliche und politische Problematiken darin widergespiegelt werden. Wenn in ihren literarischen Schriften eine konkrete politische bzw. gesellschaftliche Kritik durch ihren Stil oft verschleiert wird, sind die Äußerungen und die Positionen Bachmanns im politischen Leben der Zeit meistens eindeutig. Sie bekennt sich zur Anti-Atom-Bewegung und 1958 tritt sie dem „Komitee gegen die atomare Aufrüstung“ bei, das sich gegen die Atombewaffnung der Bundeswehr richtete. 1965 unterschreibt sie auch die „Erklärung gegen den Vietnamkrieg“: Ihre Position gegen den Krieg ist unerschütterlich. Sie lebt in Wien und in Berlin, als beide Hauptstädte in Besatzungszonen geteilt waren, und erlebt den Kalten Krieg und die konstante Unsicherheit der Zeit. In Berlin unterstützt sie die Kandidatur Willy Brandts als Bundeskanzler und damit seine Bemühungen in Richtung einer Politik der Entspannung zwischen Westen und Osten. Es scheint mir wahrscheinlich, dass die Konflikte und die Spannungen des Kalten Krieges dazu beigetragen haben, Bachmanns Wahrnehmung der Gewalt im täglichen Leben und in den Machtverhältnissen zu verschärfen.

Bachmann wünscht sich auch, dass die literarische Welt politisch Stellung nehme, z.B. dass die Verlage sich von Schriftstellern mit Verbindungen zum Nationalsozialismus distanzieren. Ihrem Austritt vom Piper-Verlag im Jahr 1967 liegt ein solcher Konflikt zugrunde. Für die deutsche Übersetzung des Gedichts *Requiem* von der russischen Dichterin Anna Achmatowas hat Bachmann Paul Celan vorgeschlagen, der Achmatowa

---

<sup>60</sup> Vgl.: Hartwig, Ina: a.a.O., S. 237: „Über wen hat Ingeborg Bachmann positiv und mit Liebe gesprochen? „Über den Vater.“ Die Mutter habe sie eigentlich nie erwähnt.“

sogar persönlich kennengelernt hatte – der Verleger entscheidet sich aber für die Übersetzung vom NS-Dichter Hans Baumann. Baumann ist nicht nur nationalsozialistischer Funktionär gewesen, er hatte im Dritten Reich großen Erfolg als Dichter und sein Lied *Es zittern die morschen Knochen* wurde 1935 zum Lied der Deutschen Arbeitsfront. Das Lied war in Deutschland verboten worden<sup>61</sup>, gleichwohl bleibt Baumann auch in der Zeit nach 1945, teilweise unter Pseudonym, als Kinder- und Jugendbuchautor und Übersetzer bekannt. Dass Piper sich für seine Übersetzung entschließt, kann Bachmann nicht verzeihen<sup>62</sup>.

## 2.4 Ingeborg Bachmann als Leserin

Seit Ingeborg Bachmann noch in der Schule war, hat sie gerne und viel gelesen. In der Kriegszeit hat sie Zuflucht in der Literatur gefunden und ihr Interesse für Bücher hat nie abgenommen. Was hat Ingeborg Bachmann am meisten gelesen? Sie wird in mehreren Interviews danach gefragt – eine schöne Antwort gibt sie 1963:

RAEBER Ich weiß, Sie lesen viel, nicht nur für eine Autorin geradezu immens viel. Können Sie dazu etwas sagen?

BACHMANN Lesen ist sicher, außer Musikhören, etwas, ohne das ich nicht sein kann. Wenn ich nicht schreibe, bin ich nach Büchern, nach jedem Fetzen bedruckten Papiers so süchtig, dass ich mir manchmal wünsche, es gäbe Entziehungskuren für Süchtige dieser Art. – Was ich lese? Viele Sachbücher, Dokumentationen, die den letzten Krieg und die neuere Geschichte betreffen; überhaupt tendiert alles auf Fassen von Geschichte hin, auf Geschichtsphilosophie und Geschichtsschreibung. Und daneben versuche ich, so gut wie es geht (weil das ohne permanentes Studium nie ganz gut geht), meine erste Passion, die für die Philosophie, nicht ganz einschlafen zu lassen<sup>63</sup>.

Das Interesse für die Geschichte scheint deutlich im Vordergrund zu stehen: Das ist sehr interessant in Bezug auf eine Autorin, die lange als reine Dichterin gesehen wurde, deren

---

<sup>61</sup> Vgl. Baumann, Hans: „Die morschen Knochen“ in: Der Spiegel, 34, 1956: „Meine Kritiker halten sich hartnäckig an jene erste verhängnisvolle Fassung, obgleich sie in Deutschland offiziell verboten war. Um eines einzigen Wortes willen, das in politisch erregten Zeiten in jugendlicher Unerfahrenheit geschrieben wurde, brechen sie über mich den Stab und kommen nicht auf den Gedanken, zu fragen, was der Mann, den sie angreifen, in den Jahren vor 1945 wirklich tat und wie seine Entwicklung nach Krieg und Gefangenschaft verlief.“

<https://www.spiegel.de/politik/die-morschen-knochen-a-9a0d06c9-0002-0001-0000-000043063741?context=issue> (20.1.2022).

<sup>62</sup> In ihrem Brief an Klaus Piper vom 18. März 1967 schreibt Bachmann von dem Geschehen als „etwas nicht wieder Gutzumachendes“. Vgl.: Höller, Hans, a.a.O., S. 141.

<sup>63</sup> Bachmann: Gul, S. 42.

Werk keine Beziehung zur Gegenwart hatte<sup>64</sup>. Sie selbst hält die „Diskussion zwischen *littérature pure* und *littérature engagée* [...] für veraltet“.<sup>65</sup> Was Gedichte betrifft, behauptet Bachmann in mehreren Interviews fast keine zu lesen<sup>66</sup>. Nach Adolf Opels Aussage hat Bachmann meistens eher für die eigenen literarischen Projekte als zur Unterhaltung gelesen:

Ich kann mich nicht erinnern, in den Jahren unseres Zusammen-Reisens und Wohnens Ingeborg Bachmann je zu ihrem Vergnügen lesen gesehen zu haben. Stets stand das eigene Schreiben und die Vorbereitung darauf im Mittelpunkt ihrer täglichen Existenz [...]. Wenn sie tagsüber etwas las, dann stets zum Zweck von Recherchen.<sup>67</sup>

Unter den Prosaautoren und Philosophen gibt es einige, die sie immer wieder erwähnt: Marcel Proust, Robert Musil, Ludwig Wittgenstein und Herbert Marcuse. Dazu kommen sonst nicht viele Namen (gelegentlich werden noch Bertolt Brecht und Hannah Arendt genannt) und Bachmann antwortet nicht gerne, wenn sie über literarische Einflüsse befragt wird<sup>68</sup>. Über Kollegen und gegenwärtige Schriftsteller äußert sie sich auch nicht. Paul Celan und Nelly Sachs sind Ausnahmen, ihre Gedichte sind von Bachmann bewundert und wertgeschätzt. Das Gedicht *Ihr Worte*, das Bachmann 1961 schreibt, trägt die Widmung „Für Nelly Sachs, die Freundin, die Dichterin, in Verehrung“<sup>69</sup>. Die Gedichte und die Sprache Celans werden nicht nur oft in ihrem

---

<sup>64</sup> Vgl. Albrecht, Monika; Götttsche, Dirk (Hrsg.): a.a.O., S.22: „Während [Klaus Wagner] die Meinung vertrat, daß Bachmanns Gedichte den Belangen ihrer Zeit Ausdruck verliehen, sahen die meisten anderen Kritiker in ihrem Werk lediglich zeitlose Schönheit und abstrakte bzw. allgemeinemenschliche Probleme, die kaum in Beziehung zur Gegenwart standen.“

<sup>65</sup> Bachmann: Gul, S. 11.

<sup>66</sup> Vgl. *Ebenda*, S. 47: „Ich zum Beispiel liebe Gedichte nicht sonderlich, genauer gesagt, ich lese nicht gerne Gedichte“; S. 60: „Dabei langweilen mich Gedichte meistens, ich lese fast keine mehr“; S. 78: „Außerdem lese ich nicht gern Gedichte. Ich habe überhaupt nie gern Gedichte gelesen, nur gern geschrieben.“

<sup>67</sup> Opel, Adolf: „Bachmann – und kein Ende... oder: ... was hat Ingeborg Bachmann selber gelesen?“ in: Tzaneva, Magdalena (Hrsg): *Hände voll Lilien: 80 Stimmen zum Werk von Ingeborg Bachmann: Gedenkbuch zum 80. Geburtstag von Ingeborg Bachmann 25.06.1926 - 17.10.1973* Berlin: LiDi Verlag 2006, S. 89.

<sup>68</sup> Vgl. Bachmann: Gul, S. 47: „Rummel: Von welchem Dichter fühlen Sie sich am meisten beeinflusst? Bachmann: Von keinem. Überhaupt scheint die Kritik das Schreiben von Gedichten mit dem Lesen oder gar dem Studieren von Gedichten in einen unglücklichen Zusammenhang zu bringen.“ und S. 60: „Sauter: Welchen Dichtern der Vergangenheit fühlen Sie sich besonders verpflichtet, und welche Haltung nehmen Sie gegenüber der Tradition ein? Bachmann: Was die Kritik mit Bedacht und mehr wohl noch mit Unbedacht äußert, ist der schlechteste Ausgangspunkt für die Unterhaltung mit einem Autor – verzeihen Sie. Wenn ich eins wäre mit diesem abgestempelten und durchinterpretierten Gespenst, das Elemente verschmilzt und einige andere Seitentänze und Tiefenausflüge vollbringen soll, würde ich meine Schreibmaschine zumachen und auf und davon gehen. [...] hier und da erinnere ich mich an eine früh gehörte Zeile, an einen Ausdruck, und wenn mir etwas sehr gefällt, wenn ich meine, es müsse gerettet werden, dann verwende oder variiere ich einen Ausdruck, gebe ihm einen neuen Stellenwert. Das ist also, wenn Sie wollen, ein Verhältnis zur Vergangenheit.“

<sup>69</sup> Bachmann: *Werke*, Bd. 1, S. 162.

Briefwechsel kommentiert, sondern auch indirekt in Bachmanns eigenen Werk zitiert – zahlreiche Zitate, Hinweise und wiederkehrende Motive verbinden das Werk der beiden Autoren und wurden in der Forschung untersucht<sup>70</sup>. Abgesehen von dem literarischen Wert der beiden Autoren, kann es kein Zufall sein, dass Bachmann zwei jüdische Dichter bewundert, die so viel gemeinsam haben. Beide haben die Naziverfolgung erlebt und geliebte Menschen verloren, beide sind im Ausland dem Holocaust entkommen und haben dann versucht, das eigene Trauma und die Vergangenheit ihres Volkes durch die Literatur zu verarbeiten. Der erstaunliche Zufall, dass Nelly Sachs am 2. Mai 1970, am Tag von Paul Celans Beerdigung, starb, darf Bachmann unwahrscheinlich übersehen haben – darüber habe ich aber keine Äußerung gefunden. Dass der Holocaust auch im Zentrum der literarischen Reflexionen Bachmanns steht, ist angesichts der Zeit nicht überraschend. Der Holocaust ist ein Schock und ein Trauma gewesen, das sogar die Möglichkeit der Dichtung in Frage stellte. Sehr bekannt ist die Aussage von Theodor W. Adorno, ein Gedicht nach Auschwitz zu schreiben, sei „barbarisch“<sup>71</sup>. Wie man Auschwitz in der Literatur erzählen könnte und ob man solches Grauen überhaupt literarisch ansprechen dürfte, bleibt lange die zentrale Frage. Es gibt einen deutlichen Unterschied zwischen denjenigen, die den Holocaust direkt erlebt haben, und denjenigen, die von außen mit dem Thema konfrontiert werden. Die literarische Produktion der Opfer der nationalsozialistischen Verfolgung ist ein grundlegendes Dokument des Zeugnisses und der Erinnerung. Durch ihr Zeugnis werden diejenigen, die das nationalsozialistische Grauen nicht direkt miterlebt haben, mit ihm konfrontiert:

In der deutschen Nachkriegsliteratur steht dem diskursiv vermittelten Verhältnis der nichtjüdischen Autoren zum Holocaust eine relative Unmittelbarkeit der jüdischen entweder zur Verfolgungs- oder aber zur Vernichtungserfahrung gegenüber (so bei Wolfgang Hildesheimer, Grete Weil, Peter Weiss, Paul Celan, Edgar Hilsenrath). Dadurch werden oft völlig andere Schreibweisen nötig.<sup>72</sup>

Trotz des tiefgreifenden Unterschieds zwischen den Zeugnissen der Opfer der Shoah und der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus durch die Kinder und Nachkommen der Schuldigen, ist die Entdeckung der Realität der Lager und der

---

<sup>70</sup> Vgl. Wimmer, Gernot: *Ingeborg Bachmann und Paul Celan: Historisch-poetische Korrelationen*, De Gruyter, 2014.

<sup>71</sup> Vgl. Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft*. In: *Gesammelte Schriften*, Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, „Prismen. Ohne Leitbild“. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, S. 30: „Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“

<sup>72</sup> Braese, Stephan; Gehle, Holger; Kiesel, Doron; Loewy, Hanno (Hrsg): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, Campus Verlag, Frankfurt / New York 1998, S. 11.

Massenvernichtungen ein Schock für alle, die sich dessen noch nicht bewusst waren. Eine gemeinsame Reaktion in der Literaturszene ist die Ablehnung der Tradition und der gängigen literarischen Formen. Was die jüdischen Autoren betrifft, so ist die Rede von einem „oft nur latent[en], oft aber auch offensiv angespannt[en] Verhältnis zur bereits betriebsförmigen deutschen Nachkriegsliteratur“<sup>73</sup>. Auch Bachmann sucht in neuen literarischen Formen nach der Möglichkeit der Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit. Ausgehend von einer Aussage der Autorin erkennt Gehle die Besonderheit ihres Schreibens darin, dass sie den Holocaust nicht erzählen will. Stattdessen wird die Vergangenheit durch Anspielungen immer wieder thematisiert und den Leser wird zum Nachdenken gebracht.<sup>74</sup>

Die Bearbeitung des Krieges und des Holocausts in der Literatur war nur ein kleiner Teil von dem, was Bachmann über das Thema gelesen hat. Wie oben erwähnt, liest die Schriftstellerin am meisten Sachbücher und Dokumentationen. Besonders relevant für die vorliegende Arbeit sind die Texte, die sich mit verschiedenen Formen der Gewalt beschäftigen und für das *Todesarten*-Projekt als Inspiration dienen werden. Der rote Faden ihrer Prosa-Arbeit ist meines Erachtens die Suche nach dem Ursprung der menschlichen Gewalt, der Versuch, die Gewalt und ihre Folgen zu beschreiben und zu verstehen. Die Erfahrung des Weltkrieges, als sie noch jung war, ist bestimmt die erste große Auseinandersetzung mit der Gewalt und dem Bösen, die sie aber erst später in ihrem Erwachsenenleben begreifen wird. Die Verbrechen des Nationalsozialismus und der Kriegszeit sind der Ausgangspunkt für ihre Untersuchung der Gewalt *in toto*. Unter ihren Lektüren will ich einige Bücher erwähnen, die in diesem Zusammenhang besonders zentral erscheinen. Eine Leseliste aus der Bibliothek Bachmanns habe ich in der Dissertation<sup>75</sup> von Brigitte Steyer gefunden, die dank dem Nachlassverwalter Robert Pichl ein Literaturverzeichnis der Privatbibliothek rekonstruiert hat. Durch diese Übersicht stellen wir fest, dass sich mehrere Bücher zum Thema Holocaust, Gewalt und

---

<sup>73</sup> Ebd.

<sup>74</sup> Vgl. Gehle, Holger: „Auschwitz in der Prosa Ingeborg Bachmanns“ in Braese, Stephan; Gehle, Holger; Kiesel, Doron; Loewy, Hanno (Hrsg): a.a.O., S.183: „Ingeborg Bachmann hatte ihre sehr eigene Auffassung von der Aufgabe des Schriftstellers in seiner Zeit: »Zu den Aktualitäten habe ich nur zu sagen, dass man sie hinwegschreiben muss, man muss die Aktualitäten seiner Zeit korrumpieren. (...) Ein Schriftsteller hat die Phrasen zu vernichten, und wenn es Werke auch aus unserer Zeit geben sollten, die standhalten, dann werden es einige ohne Phrasen sein.« [...] Dass sie von der Aktualität eines Gedenkens der Shoah im literarischen Werk Bachmanns nur selten die Rede ist, kann daher nicht verwundern. Allerdings ist eine solche Aktualität dort auch nicht einfach „hinweggeschrieben“. Vielmehr unterliegt die Shoah, wie auch andere für Bachmann wichtige Themen, meist einer Poetik der Aussparung, der Indirektheit.“

<sup>75</sup> Steyer, Brigitte: *Traumadarstellung und deren Implikationen in Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt*, University of California, Bell & Howell Information and Learning, Los Angeles 1999.

psychischen Krankheiten in Bachmanns Besitz befanden. Dank Adolf Opels Zeugnis ist auch bekannt, dass Bachmann sich intensiv mit Freuds Theorien beschäftigt hat: „Ingeborg Bachmann besaß eine sehr umfangreiche Bibliothek, die, wie gesagt, fast täglich neue Zugänge erhielt. [...] in ihrer Berliner Wohnung [nahmen] die gesammelten Werke von Sigmund Freud ein ganzes Regal ein.“<sup>76</sup>

Wie erwähnt, hatte Bachmann in der Nervenheilanstalt Steinhof in Wien ein Praktikum absolviert und hatte also eine gewisse Erfahrung mit Geisteskranken. Sie hatte selbst psychische Krisen erlebt, litt unter Alkohol- und Tablettenabhängigkeit und musste sich oft in Krankenhäuser und Heilstätten einweisen lassen. Die Geheimnisse des Geistes und der Zustand von Geisteskranken sind Themen, die Bachmann seit jeher interessieren. Durch ihre Lektüre beschäftigte sie sich dann mit spezifischen Krankheiten – wie Schizophrenie – und ihren Erscheinungsformen, mit denen sie Figuren wie Franza charakterisieren wird. Sie untersucht auch die Beziehung zwischen Arzt und Patient: Zu dieser Zeit war die Behandlung von psychischen Krankheiten noch unterentwickelt und leider zum Teil gewaltsam. Dazu lies Bachmann viel auch über die Behandlung, die psychisch Kranken in den Konzentrationslagern zgedacht war.

Beispiele dieser Lektüren sind das Buch *Interpersonelle Wahrnehmung* (1966) von Ronald D. Laing, eine Studie über Schizophrenie und Selbst- und Fremdwahrnehmung der Schizophrenen; *The Person. His Development throughout the Life Cycle* (1968) von Theodore Lidz, dessen Kapitel 8 über Träume und Abwehrmechanismen besonders interessant ist, und *Geisteskrankheit - ein moderner Mythos?* (1971) von Thomas Szasz, wo die psychischen Kranken als marginalisierte und unerwünschte Menschen beschrieben werden und es auf die Tatsache aufmerksam gemacht wird, dass die Patienten oft nicht zur Heilung, sondern zur Ausgrenzung aus der Gesellschaft in Anstalten eingewiesen werden. Bemerkenswert in der Kollektion Bachmanns ist das *Tagebuch einer Schizophrenen*, wo die Autorin und Psychoanalytikerin Marguerite Secheyaye den Bericht der 19-jährigen Renee über ihre Erfahrung mit der Krankheit und ihre Zeit in der Therapie wiedergibt und kommentiert<sup>77</sup>. Secheyaye gelang es, Renee von ihrer Krankheit zu heilen, aber abgesehen von der technisch/medizinischen Anmerkungen ist das Tagebuch ein direktes Zeugnis für die

---

<sup>76</sup> Opel, Adolf: „Bachmann – und kein Ende... oder: ... was hat Ingeborg Bachmann selber gelesen?“ in: Tzaneva, Magdalena (Hrsg): *Hände voll Lilien: 80 Stimmen zum Werk von Ingeborg Bachmann: Gedenkbuch zum 80. Geburtstag von Ingeborg Bachmann 25.06.1926 - 17.10.1973* Berlin: LiDi Verlag 2006, S. 91.

<sup>77</sup> Vgl. Secheyaye, Marguerite: *Tagebuch einer Schizophrenen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973.

Gefühle und Wahrnehmungen einer Schizophrenen. Renee beschreibt den Anfang und die Entwicklung ihrer „Irrealitätsgefühle“, sie untersucht ihr Innenleben und die Trennung, die sie zwischen ihr und der Welt und den anderen Menschen empfindet. In dem Tagebuch tauchen einige Gefühle immer wieder auf: das Gefühl der Irrealität, die Angst und die Schuld, die bis zur Auflösung des Ichs führen. Diese zentralen Themen kehren auch in der Prosa des *Todesarten*-Projekts wieder. Eines dieser Themen ist das Verhältnis Renees zu ihrer Therapeutin, die sie als einzige Zuflucht wahrnimmt, als die einzige Person, die durch ihre Liebe und ihr Beisein ihr helfen kann. In manchen Stellen ist diese Beziehung zu der Frau ein Grund zur Verzweiflung, denn Renee ist von ihr abhängig und sobald sie nicht da ist, oder mit anderen sich unterhalten muss, verliert sie ihre Stabilität und ihre Ruhe. Im Endeffekt ist die Beziehung aber positiv, weil Renee die Liebe zur Therapeutin auf sich selbst projizieren kann: „Ich hatte gelernt, mich durch Mama hindurch zu lieben, und auf diese Weise ist die Einheit meines Ichs zustande gekommen“<sup>78</sup>.

Die Stellen, wo Renee sich an die Therapeutin klammert, erinnern an die Abhängigkeit, die die Ich-Erzählerin in *Malina* zu Ivan entwickelt. Renee und die Ich-Erzählerin sind beide zerrissen und kämpfen mit ihrer Psyche und ihren Traumata, beide kommen alleine nicht weiter und brauchen eine zweite Person, um sich wieder als Ganzes wahrzunehmen. Renee findet diese Person in ihrer Therapeutin, mit der sie eine Mutter-Tochter-Beziehung entwickelt. Die Ich-Erzählerin findet diese Person dagegen in einem Mann, einem Geliebten, mit dem sie eine Beziehung eingeht, die idealisiert wird. Die Liebe von Ivan ist die einzige Möglichkeit für das Ich, seine Integrität zu bewahren, und in dem Mann kann das Ich sogar die Heilung aller Krankheiten finden:

Ich frage mich, ob es nicht meine Pflicht sei, die Wissenschaftler zu informieren von diesem einfachen Mittel, damit die Forschung einen großen Sprung vorwärts tun könnte [...] Hier ist auch die zitternde Nervosität, die Hochspannung, die über dieser Stadt ist, und vermutlich überall, fast beruhigt, und die Schizothymie, das Schizoid der Welt, ihr wahnsinniger, sich weitender Spalt, schließt sich unmerklich<sup>79</sup>.

Die Erzählerin bezieht sich hier direkt auf psychische Störungen, die durch die Liebe überwunden werden können. Ivan wird von ihr auch bald fast als Therapeut wahrgenommen, der ihre Störungen heilen kann:

[...] 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

---

<sup>78</sup> Ebd., S. 101.

<sup>79</sup> *Malina*, S. 31.

taucht dann doch wieder ein finsternes, furchtbares Bild auf, beinahe nicht zu löschen, und Ivan schiebt mir dann rasch ein lichtiges darüber, damit kein böser Blick von mir ausgeht, damit ich diesen entsetzlichen Blick verliere, von dem ich weiß, wieso ich ihn bekommen habe, aber ich erinnere mich nicht, erinnere mich nicht... (Noch kannst du es nicht, noch immer nicht, vieles stört dich...) Aber weil Ivan mich zu heilen anfängt, kann es nicht mehr ganz schlimm sein auf Erden<sup>80</sup>.

Ivan wird für die Ich-Erzählerin immer wichtiger: Er ist ihr „Mekka“ und „Jerusalem“<sup>81</sup>, wird geliebt und verehrt, aber sie wird auch immer abhängiger von ihm. Die Idee ist dieselbe wie im *Tagebuch einer Schizophrenen*: Sich selbst in der Liebe und in der erwiderten Zuneigung wiederfinden. Die Liebesbeziehung ist jedoch viel unsicherer und komplizierter als die Mutter-Tochter-Beziehung, wo Renee auch überproportional unter jeglicher Trennung leidet und den Realitätssinn verliert. Für Renee ist die Therapeutin ihre „einzige Insel der Realität, [ihre] einzige Zuflucht“<sup>82</sup> und es ist ihr klar, dass sie ohne die Frau nicht leben kann<sup>83</sup>. Genauso notwendig wird Ivan für die Ich-Erzählerin in *Malina* sein:

Wenn Ivan eine ganze Woche keine Zeit hat, was mir erst heute zum Bewusstsein gekommen ist, kann ich mich nicht mehr fassen. Es kommt grundlos, es ist sinnlos [...]. Aber natürlich hat es einen Grund. Es war eine Woche ohne Injektionen von Wirklichkeit für mich<sup>84</sup>.

Interessant in Bezug auf das *Tagebuch einer Schizophrenen* ist auch die Transposition der wohlthuenden Liebe und der Heilung in die Figur der Mutter, wobei im Kapitel „Der dritte Mann“ in *Malina* die Figur des Vaters als Verkörperung des Bösen, der Gewalt und des Verbrechens auftritt. Während in dem Tagebuch die Hoffnung auf Heilung durch die Mutterfigur symbolisiert wird, wird in *Malina* die Vaterfigur als Symbol für Gewalt und Unterdrückung gewählt.

Ein letzter Berührungspunkt zwischen *Malina* und dem *Tagebuch einer Schizophrenen* ist die Begegnung mit dem Feuer, denn durch eine unheimliche Macht werden Renee und die Ich-Erzählerin vom Feuer gefährlich angezogen. Renee handelt nach Befehlen eines sogenannten Systems und kann sich kaum wehren, aber sieht in dem Feuer gleichzeitig auch eine Zuflucht vor ihrer Situation:

Eines Tages legte ich zitternd meine rechte Hand mit der Außenseite auf glühende Kohlen und hielt sie dort, solange ich konnte. Die Kraft, den Schmerz zu ertragen,

---

<sup>80</sup> *Malina*, S. 33.

<sup>81</sup> Vgl. *Malina*, S. 43: „Mein Mekka und mein Jerusalem!“

<sup>82</sup> Sechehaye, Marguerite: a.a.O., S. 59.

<sup>83</sup> Vgl. *Ebenda*: „Dies war das Zeichnen dafür, dass es meinen Tod wollte. Denn ohne Mama konnte ich nicht leben.“

<sup>84</sup> *Malina*, S. 74 f.

schöpfte ich aus dem Gedanken, dass ich damit meine Pflicht gegenüber dem System erfüllte und dass es nun aufhören würde, mir Befehle zu erteilen<sup>85</sup>.

Sie wird vom Personal der Klinik gerettet und bewacht, aber die Anziehung durch das Feuer bleibt: „Ich bemühte mich also, in die Küche zu gelangen, um Streichhölzer zu bekommen oder zu versuchen, mich am Feuer des Herdes zu verbrennen“<sup>86</sup>. Vor dem Herd steht auch die Ich-Erzählerin in *Malina* am Ende des Romans: Kurz vor ihrem Verschwinden beobachtet sie das kochende Wasser und die Herdplatte, fühlt die Hitze auf ihrem Gesicht und überlegt, was passieren würde, wenn sie sich verbrannte. Sie fühlt sich vom Feuer angezogen, sie erwägt aber die Folgen solcher Todesart und entfernt sich von dem Herd.

Wenn Bachmann in der Beziehung zwischen Renee und ihrer Therapeutin ein positives und erfolgreiches Beispiel für die Behandlung einer psychisch kranken Person vorfindet, gibt es bereits im selben Tagebuch auch Hinweise auf die Gewalt und die Respektlosigkeit, die psychisch kranke Menschen (Renee eingeschlossen) in den Kliniken erfahren. Eine eingehende Analyse der Situation der Patienten in psychiatrischen Anstalten findet Bachmann in der Abhandlung des italienischen Psychiaters Franco Basaglia *L'istituzione negata* – auf Deutsch *Die negierte Institution* oder *Die Gemeinschaft der Ausgeschlossenen*. Das Buch erscheint im Jahr 1968 und vertritt die Positionen der 68er-Generation, indem Autoritarismus und Ausgrenzung abgelehnt werden. Insbesondere werden die Situationen in den psychiatrischen Anstalten analysiert und es stellt sich heraus, dass sie eher zur Einsperrung als zur Heilung von Geisteskranken dienen. Methoden wie die Schocktherapie, die Verwendung von Zwangsjacken und körperliche Bestrafungen werden im Buch dargestellt. Der Bericht über die Institutionen und deren Lage ist *per se* sehr interessant, aber bemerkenswert ist auch Basaglias Kritik an der gesellschaftlichen Ordnung und den Machtstrukturen, die solche Gewalt zulassen. Die Gewalt ist nicht nur an diesen Orten zu finden und sie ist nicht nur in extremen Formen erkennbar. Die folgenden Beispiele, die Basaglia unter anderen nennt, zeigen eine Ähnlichkeit zu Bachmanns Grundgedanken über den Ursprung der Gewalt:

Negli ospedali psichiatrici è d'uso ammassare i pazienti in grandi sale, da dove nessuno può uscire, nemmeno per andare al gabinetto. In caso di necessità l'infermiere sorvegliante interno suona il campanello, perché un secondo infermiere venga a prendere il paziente e lo accompagni. La cerimonia è così lunga che molti

---

<sup>85</sup> Secheyay, Marguerite: a.a.O., S. 45.

<sup>86</sup> Ebd., S. 49.

pazienti si riducono a fare i loro bisogni sul posto. Questa risposta del paziente ad una regola disumana, viene interpretata come un “dispetto” nei confronti del personale curante, o come espressione del livello di incontinenza del malato, strettamente dipendente dalla malattia. [...] In una scuola media, il professore di disegno straccia il foglio dove un bambino ha disegnato un cigno con le zampe, dicendo che a lui “i cigni piacciono sull’acqua.” [...] Gli esempi potrebbero continuare all’infinito, toccando tutte le istituzioni su cui si organizza la nostra società. Ciò che accomuna le situazioni limite riportate, è la violenza esercitata da chi ha il coltello dalla parte del manico, nei confronti di chi è irrimediabilmente succube. [...] Ciò significa che quello che caratterizza le istituzioni è la netta divisione fra chi ha il potere e chi non ne ha. [...] La violenza e l’esclusione sono alla base di ogni rapporto che si instauri nella nostra società.<sup>87</sup>

Bachmann geht dem Ursprung der Gewalt wie dem Ursprung des Faschismus nach und kommt zu dem ähnlichen Schluss, dass diese nicht nur aus komplexen politischen Zusammenstößen, Klassenkämpfen oder Wirtschaftskrisen resultiert, sondern bereits in den einfachsten persönlichen Beziehungen zwischen Menschen angelegt ist:

Ich habe schon vorher darüber nachgedacht, wo fängt der Faschismus an. Er fängt nicht an mit den ersten Bomben, die geworfen werden, er fängt nicht an mit dem Terror, über den man schreiben kann, in jeder Zeitung. Er fängt an in Beziehungen zwischen Menschen. Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau.<sup>88</sup>

Ihre Überlegungen über die Gewalt gegen psychisch Kranke konzentrieren sich auf die Situation der damaligen Institutionen, aber auch hauptsächlich auf die Experimente und die Behandlung von psychisch Kranken in den Konzentrationslagern. Im Jahr 1965 bittet Bachmann den Piper-Verlag um Fachliteratur, um ihre Kenntnisse zu vertiefen und sie bekommt das von Alexander Mitscherlich und Fred Mielke, die 1947 medizinische Berater bei den Nürnberger Ärzteprozessen waren, herausgegebene Buch *Medizin ohne Menschlichkeit*. Hier werden die Versuche in allen Details beschrieben, die an Geisteskranken und anderen „behinderten“ Menschen vorgenommen wurden, die in der Nazi-Zeit als „lebensunwerte Leben“<sup>89</sup> eingestuft wurden. Die von den Psychiater Walter Ritter von Baeyer, Heinz Häfner und Karl Peter Kisker geschriebene Studie *Psychiatrie der Verfolgten* (1964) hat Bachmann auch gelesen. Nach der Auseinandersetzung mit der Behandlung von Geisteskranken in Konzentrationslagern befasst sie sich mit den psychischen Folgen, die in den Überlebenden der Nazi-Verfolgung verursacht wurden. Diese Lektüren tragen erheblich zur Ausarbeitung vom *Buch Franza* bei: insbesondere

---

<sup>87</sup> Basaglia, Franco: *L’istituzione negata*, Torino: Einaudi 1968, S. 113 f.

<sup>88</sup> Bachmann: Gul, S. 144.

<sup>89</sup> Vgl. Mitscherlich, Alexander; Mielke, Fred (Hrsg.): *Medizin ohne Menschlichkeit. Dokumente des Nürnberger Ärzteprozesses*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1978, S. 233.

zur Charakterisierung von Leopold Jordan, zur Beziehung mit seiner Frau und zu den psychischen Folgen, die sich aus seiner Behandlung der Frau ergeben (vgl. Kapitel 3.2).

### 3. *Malina*

#### 3.1 Das *Todesarten*-Projekt

Der Roman *Malina* ist von Ingeborg Bachmann als „ein in sich geschlossener Anfang oder eine Ouvertüre (...) für dieses noch nicht geschriebene Buch *Todesarten*“<sup>90</sup>. Das Buch erscheint im Jahr 1971, während andere geplante Teile des Zyklus Entwürfe bleiben. Chronologisch gesehen ist aber der Stoff dieses Romans der letzte, womit sich Bachmann beschäftigt. Seit den frühen 1960er-Jahren arbeitet sie an einem Roman um die Figur Eugen Tobai mit dem Titel *Todesarten*. Die Arbeit wird aber aufgegeben und der Romantitel wird einem neuen Entwurf um die Figur Franziska Ranner übertragen (später *Das Buch Franza*). Auszüge und sogar ganze Kapitel aus dem Buch werden zwischen Januar und März 1966 in Radio-Lesungen vorgestellt, aber kaum ein paar Jahre später verwendet die Autorin den Titel *Todesarten* in Bezug auf einen ganzen Roman-Zyklus, der eine Neufassung des vorliegenden Stoffs bedeutet. 1969 erklärt Bachmann den geplanten Zyklus als „eine einzige große Studie aller möglichen Todesarten, ein Kompendium, ein Manuale“<sup>91</sup>. Die ersehnte „große Studie“ wird nie erscheinen, aber die häufige Verwendung des Begriffs „Todesarten“ als Titel und die wiederkehrenden Themen und Figuren lassen vermuten, dass Bachmann eine gesamte Struktur und eine große Form bereits im Sinn hatte – auch vor der konkreten Arbeit an dem Zyklus. Ein fünfteiliger Auswahlband<sup>92</sup>, herausgegeben von Monika Albrecht und Dirk Göttsche unter der Leitung von Robert Pichl, versammelt alle Texte Bachmanns, die sich auf diesen unvollendeten Roman-Zyklus beziehen. Die Herausgeber bemühen sich um eine historisch-kritische Rekonstruktion des *Todesarten*-Projekts, die die gesamten Texte umfasst, die entweder dem Projekt oder seiner Vorgeschichte zuzurechnen sind. Alle Texte sind miteinander verknüpft, genetisch und thematisch, und den engen Zusammenhang des Prosawerks wird durch die kritische Ausgabe eindeutig.

In den 60er-Jahren änderte sich das Werk Bachmanns, als die Schriftstellerin sich hauptsächlich dem Schreiben in Prosa widmet, nach den Gedichten und den Hörspielen, die ihre Produktion bis Ende der Fünfzigerjahre prägten. Das *Todesarten*-Projekt ist nicht

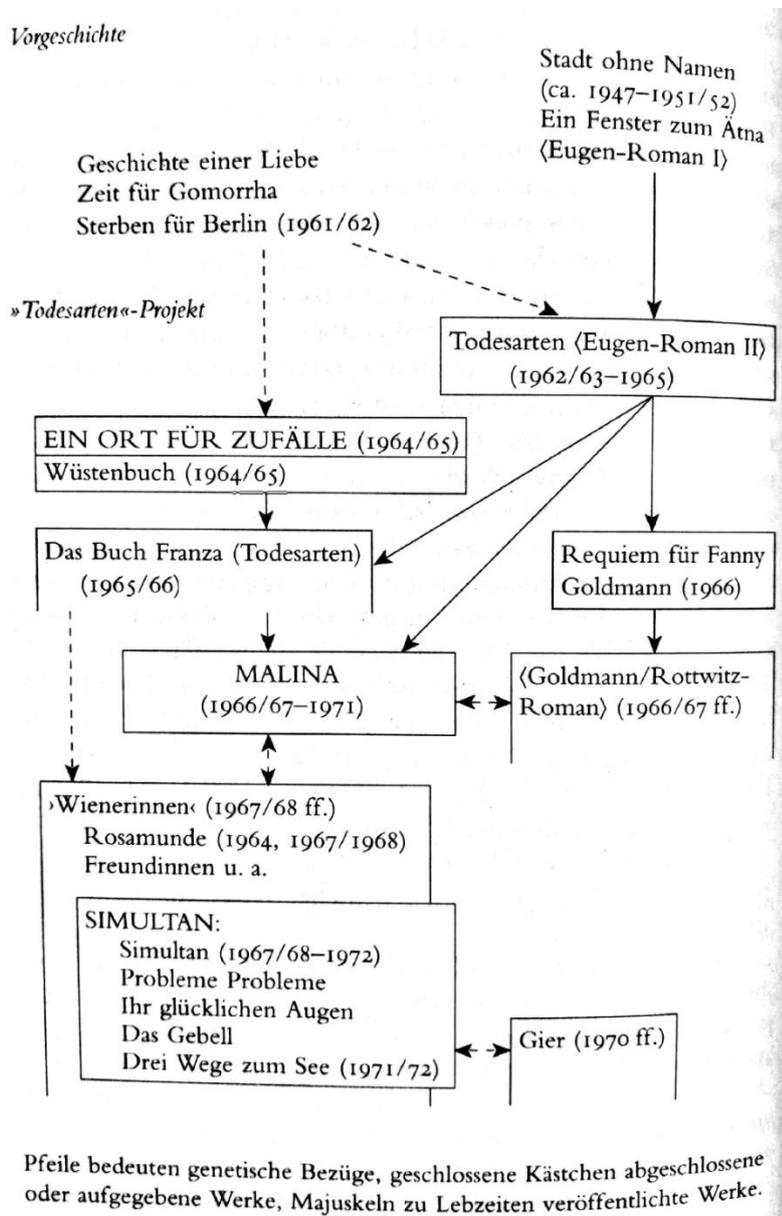
---

<sup>90</sup> Bachmann: *Gul*, S. 95.

<sup>91</sup> Bachmann: *Gul*, S. 65.

<sup>92</sup> Bachmann, Ingeborg: *Todesarten-Projekt*. Kritische Ausgabe. 4 Bände in 5 Bänden. Unter Leitung von Robert Pichl hrsg. von: Monika Albrecht und Dirk Göttsche, München u. Zürich: Piper Verlag 1995.

nur das ehrgeizigste Prosaprojekt jener Jahre, sondern das Leitmotiv der gesamten Prosaproduktion. Zu Bachmanns Lebzeiten erschienen der Roman *Malina*, die Erzählungen von der *Simultan*-Sammlung und der Text *Ein Ort für Zufälle*. Damit sind aber noch Roman- und Erzählfragmente sowie auch poetologische Entwürfe verbunden, die von den Herausgebern transkribiert und ediert wurden. Als Vorgeschichte zum Projekt wurden außerdem die Schriften *Stadt ohne Namen* (ca. 1947–1952), *Ein Fenster zum Ätna* (Eugen-Roman I), *Geschichte einer Liebe*, *Zeit für Gomorrha*, *Sterben für Berlin* (1961/62) identifiziert. Die genetische Geschichte des gesamten Projekts wird von den Herausgebern im Nachwort zusammengefasst und in einem Schema dargestellt:



<sup>93</sup> *Ebenda*, B.1, S. 620.

*Malina* ist der einzige fertiggestellte und veröffentlichte Roman. Die andere zwei veröffentlichten Werke gehören zu anderen Genres: Das Sammelband *Simultan* enthält fünf Erzählungen und *Ein Ort für Zufälle* wurde als Rede konzipiert. Doch auch *Malina* erscheint nicht als der klassische Roman. Der Roman besteht aus einer Mischung von verschiedenen Gattungen. Auf der ersten Seite findet man eine Aufzählung von den Personen im Roman, die wie in einem Drama beschrieben und vorgestellt werden. So wie in einem Bühnenstück werden auch die Zeit- und Ortsangaben festgelegt: „Zeit Heute / Ort Wien“<sup>94</sup>, die in ihrer Einheit die dramentheoretischen Vorschriften einhalten. Fast der ganze Roman wird, außer dem letzten Satz, im Präsens erzählt. Neben den theatralischen Elementen gibt es Musikbeilagen, Auszüge eines Märchens, Briefe, Interviews, Telefonate, Träume und Dialoge, die an psychoanalytische Behandlungen erinnern. Dazu gibt es zahlreiche Referenzen auf und Zitate aus Literatur, Musik und Filmen. Diese Vielfalt an Inhalten ist in drei Kapitel eingeteilt, die wiederum in zahlreiche Absätze unterteilt sind, die in der Druckfassung durch zwei leere Zeilen voneinander getrennt werden.

Die Textstrukturen und Themenfolgen in *Malina* wurden von Richard Schrodts<sup>95</sup> untersucht, anhand der textwissenschaftlichen Methode von Labov/Waletzky<sup>96</sup>. Es werden unterschiedliche Komponente einer narrativen Struktur aufgelistet und hierarchisch geordnet. Komplikation und Resolution sind die minimalen Einheiten, woraus ein Ereignis besteht. In Verbindung mit funktionalen Kategorien wie Orientierung, Evaluation und Koda werden die maximalen Einheiten gestaltet: Aus einem Ereignis und einer Orientierung wird eine Episode; aus einer Episode und einer Evaluation wird eine Geschichte; aus einer Geschichte und einer Koda wird eine Erzählung<sup>97</sup>. Ein Roman wie *Malina* kann nur gezwungenermaßen durch diese Kategorien analysiert werden, trotzdem gelingt es Schrodts die einzelnen Absätze des ersten Kapitels inhaltlich und strukturell in einer Tabelle (Vgl. Anhang 1) zu organisieren, um die gesamte narrative Struktur zu analysieren. Im ersten Kapitel sind 133 Absätze verzeichnet, die untereinander inhaltlich und strukturell unterschieden sind: Es werden

---

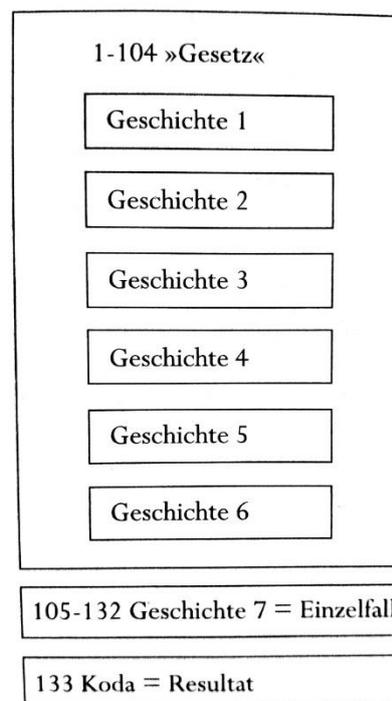
<sup>94</sup> *Malina*, S. 276

<sup>95</sup> Schrodts, Richard: „Textstrukturen und Themenfolgen in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*“ in: Benay, Jeanne (Hrsg.): „*Und wir werden frei sein, freier als je von jeder Freiheit...*“, Wien: Edition Praesens 2005

<sup>96</sup> Vgl. Labov, William; Waletzky, Joshua: „Mündliche Versionen persönlicher Erfahrung“ in: Ihwe, Jens (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 2, Frankfurt 1973

<sup>97</sup> Vgl. Schrodts, Richard: „Textstrukturen und Themenfolgen in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*“ in: Benay, Jeanne (Hrsg.): „*Und wir werden frei sein, freier als je von jeder Freiheit...*“, Wien: Edition Praesens 2005, S. 81 f.

monologische und dialogische Abschnitte markiert sowie auch Abschnitte in der Form einer Utopie, eines Märchens oder eines Briefes. Dank der Klassifizierung der Absätze erkennt Schrödt, dass die Reihenfolge dieser nicht zufällig ist. Insbesondere scheinen die Briefe eine präzise Rolle zu spielen. Während Märchen und Utopie mit der Handlung verknüpft bleiben, scheinen die Briefe externe Elemente ohne direkten Zusammenhang mit den Ereignissen zu sein. Diese Eigenschaft entspricht der Beschreibung von Evaluation nach Labov/Waletzky. Wenn man das Diktat an Jelinek (Absatz 32) auch als Brief betrachtet, ergeben sich fünf Abschnitte, die durch eine Evaluation abgeschlossen werden, und ein letzter Abschnitt, der als abschließender Absatz mit einer Koda das Kapitel schließt. Die Episoden und die Evaluationen bilden einzelne Geschichten, aus denen das Kapitel besteht:

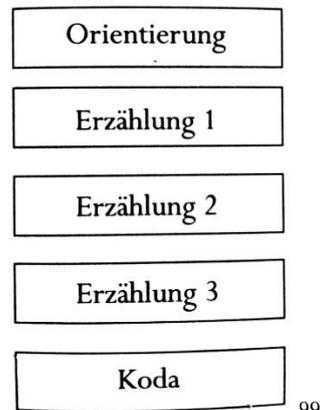


98

Wie Schrödt hervorhebt, beschreiben die ersten sechs Geschichten die Norm, nämlich das tägliche Leben der Ich-Erzählerin in Wien. Die letzte Geschichte spielt dagegen zum ersten Mal teilweise woanders und wird als Einzelfall betrachtet: In diesen Absätzen werden der Besuch der Erzählerin bei den Altenwyls außerhalb der Stadt, ihre Schwierigkeiten, sich von zu Hause fernzuhalten und ihre Rückkehr nach Wien erzählt. Am Ende wird die Existenz der Ich-Erzählerin in der Ungargasse eingeschränkt, es wird klar, dass sie nicht woanders sein kann, und das dient als Konklusion des Kapitels. Diese

<sup>98</sup> Schrödt, Richard: *Ebenda*, S. 95

präzise Struktur des Romans zu erkennen ist zentral, um die narrative Kohärenz des Textes, die auf den ersten Blick entgehen kann, nicht zu übersehen. Auch das zweite und das dritte Kapitel können durch die gleiche Methode analysiert werden und der gesamte Roman kann auf die folgende maximale Struktur zurückgeführt werden:



Als Orientierung zum gesamten Roman dient der Einleitungsteil *Die Personen*. Im zweiten Kapitel konzentriert sich die Autorin durch die Erzählung von Träumen und ihre Deutung auf das Thema der Gewalt, des „ewige[n] Krieg[es]“<sup>100</sup> und auf die Figur des Vaters/Mörders. Im dritten Kapitel bleibt das Thema Mord sehr präsent, zusammen mit den Themenfeldern von Unglück und Identitätskrise. Als Koda wird der Satz „Es war Mord“<sup>101</sup> identifiziert, womit das letzte Kapitel und den ganzen Roman abgeschlossen werden.

Durch die Analyse der Textstruktur kann die formale Kohärenz des Romans erkannt werden. Aus inhaltlicher Sicht ist ein ähnliches Verfahren erforderlich, da auch die thematische Entwicklung nicht unmittelbar erkennbar ist. *Malina* kann als die Geschichte des Schicksals der Ich-Erzählerin erfasst werden. So wäre eine grobe Zusammenfassung des Romans möglich, sogar durch die eigenen Worte der Ich-Erzählerin, die über ihre Umgebung, und damit indirekt über das eigene Schicksal, nachdenkt:

Dann habe ich mich umgesehen, und in meiner Umgebung, und auch fern von meiner Umgebung, habe ich bemerkt, dass alle abwarten, sie tun nichts weiter, tun nichts Besonderes, sie drücken den anderen die Schlafmittel in die Hand, das Rasiermesser, sie sorgen dafür, dass man kopflos an einem Felsenweg spazierengeht, dass man in einem fahrenden Zug betrunken die Tür aufmacht oder

---

<sup>99</sup> Schrodts, Richard: *Ebenda*, S. 95.

<sup>100</sup> *Malina*, S. 565.

<sup>101</sup> *Malina*, S. 695.

dass sich einfach eine Krankheit einstellt. Wenn man lange genug wartet, kommt ein Zusammenbruch, es kommt ein langes oder ein Kurzes Ende. Manche überleben das ja, aber man überlebt es eben nur.<sup>102</sup>

Tatsächlich passiert im Roman nicht viel, der Alltag der Frau und ihre Beziehungen zu den beiden männlichen Protagonisten, Ivan und Malina, werden beschrieben. Der Leser folgt dem Innenleben der Ich-Erzählerin bis zu ihrer rätselhaften Zerstörung, ohne viel über sie zu erfahren.

Zu welchem Romanggenre gehört aber *Malina*? Oft wird der Roman als eine geistige Autobiografie<sup>103</sup> bezeichnet – die behandelten Themen gehen jedoch über die Grenzen einer Biografie hinaus. Die Dreieck-Geschichte zwischen der Ich-Erzählerin und den zwei Männern deutet auf einen Liebesroman hin, aber die unausgesprochene Gewalt und die traumatischen Erfahrungen der Erzählerin, die in ihren Träumen wieder auftauchen, erinnern an einen Kriminalroman. Mit der Traumdeutung geht *Malina* auch in die Richtung eines psychologischen Romans, wozu die Auslöschung des Ichs am Ende auch passen würde. Die Zerstörung des weiblichen Ichs durch die von Männern ausgeübte Gewalt gestattet auch eine feministische Interpretation. Zu den großen Themen des Romans gehören auch die zeitkritische Auseinandersetzung mit der Gesellschaft und mit den Schatten der österreichischen Vergangenheit, besonders durch die Vergangenheitsbewältigung der faschistischen Geschichte. Auch aus thematischer Sicht besteht also der Roman aus einer komplexen Polyfonie: *Malina* in ein einziges Genre einzuordnen wäre unzureichend, da jede thematische Komponente eine große Rolle spielt. Weil Bachmann selbst den Roman die „Ouvertüre“ des *Todesarten*-Zyklus nennt, kann man musikalische Begriffe wieder verwenden und *Malina* mit einer Symphonie vergleichen: Das vielschichtige Resultat besteht aus mehreren Sätzen und Stimmen, die sich miteinander verschmelzen.

### **3.2 *Glücklich mit Ivan*: die Utopie der Liebe**

Knapp zusammengefasst handelt *Malina* von einer Frau, einer Schriftstellerin, die unter einer Reihe von Gewalttaten gelitten hat und auf ihr eigenes Ende wartet, indem sie ihre Zeit meistens in banalen täglichen Aktivitäten verbringt. Die Ich-Erzählerin versucht, ihrer Zerstörung zu widerstehen, die bereits begonnen hat, indem sie sich an den geliebten

---

<sup>102</sup> *Malina*, S. 551.

<sup>103</sup> Bachmann selbst hat das Buch in einem Interview als „geistige, imaginäre Autobiographie“ bezeichnet (vgl. Bachmann, Ingeborg: *Gul*, S. 73) und der Ausdruck wurde in der Forschung oft zitiert.

Ivan klammert, der sich jedoch um ihre Schwierigkeiten nicht kümmert – und dadurch zu ihrem Ende beiträgt. Teil dieser Konstellation ist auch die Figur von Malina, der männliche Doppelgänger der Ich-Erzählerin, der mehrfach als ihr Mörder interpretiert wurde. Tatsächlich sollten Malina und Ivan entweder als Mittäter betrachtet werden, weil ihre Handlungen den Prozess der Zerstörung der Ich-Erzählerin nicht initiieren, aber trotzdem dazu beitragen; oder sie sollten wegen unterlassener Hilfeleistung schuldig bekannt werden, weil sie der Frau nicht genug helfen.

Das erste Kapitel beschreibt in der ersten Person die Beziehungen der Ich-Erzählerin zu den zwei Männern. Einerseits erfährt der Leser vom Zusammenleben der Ich-Erzählerin mit einem mysteriösen Mann namens Malina; andererseits wird ihre Beziehung zu Ivan beschrieben, einem Mann, in den die Erzählerin verliebt ist, und der bald zum Zentrum und zum einzigen Sinn ihres Lebens wird. Ivan ist die Figur, die deutlich im Mittelpunkt des ersten Kapitels steht. Seine Beziehung mit der Ich-Erzählerin, ihr gemeinsamer Alltag und die Ausflüge mit seinen Kindern sind die Hauptthemen des Kapitels und werden durch Telefonate, Erzählungen und Reflexionen der Frau beschrieben. Dagegen erfährt man in diesem Kapitel nicht viel über Malina. Bachmann selbst verrät, dass „der Leser ein wenig irritiert sein [müsste], er sollte sich fragen, wie diese Dreiecksbeziehung zu verstehen ist“<sup>104</sup>. Über diesen rätselhaften Mann werden im ersten Kapitel tatsächlich nur wenige Details preisgegeben. Über die Ich-Erzählerin und ihr Leben erfährt man auch wenig, nur ihr zerbrechlicher psychischer Zustand und ihre Abhängigkeit von den zwei Männern werden durch ihre Äußerungen besonders klar. Zu Hause ist Malina verantwortlich für die praktischen Angelegenheiten, um die die Ich-Erzählerin sich nicht kümmern kann oder will: Er übernimmt quasi den rationalen Teil ihres Lebens und vertritt die Stimme der Vernunft und der Ordnung<sup>105</sup>. Ivan ist dagegen das Zentrum ihres Gefühlslebens. Sie ist in den Mann verliebt, aber es wird bald klar, dass ihre Beziehung nicht so perfekt ist, wie es im Titel *Glücklich mit Ivan* aussieht. Es wird bald deutlich, dass die Ich-Erzählerin nicht glücklich ist, aber sie überzeugt sich, in der Liebe Glück und Geborgenheit finden zu können. Ivan wird nicht nur als Geliebter, sondern als der Einzige wahrgenommen, der sie von ihrer Einsamkeit und von ihren Ängsten befreien kann. Er wird für sie unentbehrlich und sie hat das Gefühl, dass sie ohne

---

<sup>104</sup> Bachmann, Ingeborg: „Todesarten“-Projekt, B. 3.2, S. 739.

<sup>105</sup> Malina und die Ich-Erzählerin werden jeweils mit Ordnung und Chaos assoziiert. Vgl. *Malina*, S. 497: „wenn Malina allein ist, entsteht nirgends Unordnung. [...] nur durch mich wird in wenigen Stunden wieder Staub und Schmutz aufkommen, es werden Bücher durcheinandergeraten, Zettel herumliegen.“

ihn gar nicht mehr leben kann. Sie denkt an die Liebe immer in Verbindung mit der Möglichkeit der Heilung und des Überlebens:

Ich denke an Ivan.  
Ich denke an die Liebe.  
An die Injektionen von Wirklichkeit. [...]  
Ich denke, dass es spät ist.  
Es ist unheilbar. Und es ist zu spät.  
Aber ich überlebe und denke.<sup>106</sup>

Sie ist vielleicht mit Ivan glücklich gewesen, aber ihr Glück ist eine Sucht geworden. Sie braucht den Mann, um überhaupt mit der Wirklichkeit in Kontakt zu bleiben, um das Gleichgewicht zu behalten, trotz ihrer psychischen Schwierigkeiten. Ihr ist es teilweise bewusst, dass ihre Schäden nicht mehr völlig heilbar sind, es ist zu spät dafür. Deswegen ist „Überleben“ das Wort, das häufiger in Verbindung mit Ivan vorkommt und nicht typische Liebesbegriffe wie Lieben, Genießen, Schätzen o. Ä.. Die Beziehung ist wie ein Pflaster auf einer alten offenen Wunde: Sie kann die Frau nicht heilen, aber ermöglicht ihr zu überleben – oder langsamer zu sterben. Diese Gefahr ist der Ich-Erzählerin zum Teil bewusst und einmal gesteht sie sich: „Ich lebe in Ivan. Ich überlebe nicht Ivan.“<sup>107</sup>

Die Beziehung zwischen den beiden wird nur von der Ich-Perspektive erzählt, sodass die Gefühle des Mannes nie eindeutig werden. Er wirkt nicht so verliebt und sein Leben scheint auch ohne sie ruhig und unbesorgt zu verlaufen – unentbehrlich ist die Frau für ihn wahrscheinlich nicht. Die Erzählerin will durch die Liebe eine neue Welt für sich und Ivan erschaffen und dort ihre ersehnte Heimat finden. Im Gegenteil dazu scheint sein Leben außer der Beziehung für Ivan wichtiger als seine Zeit mit ihr, und es ist klar, dass er sie nicht liebt, was er indirekt gesteht, als er ihr sagt: „Ich liebe niemand. Die Kinder selbstverständlich ja, aber sonst niemand.“<sup>108</sup> An diesen Stellen wird die Diskrepanz plötzlich sehr deutlich, die zwischen dem positiven Erzählstil der Ich-Figur und ihren negativen Erfahrungen im Laufe des ganzen Kapitels subtil übermittelt wird.

Ein zentrales Thema in der Beziehung zwischen Ivan und der Erzählerin ist das Problem der mangelnden Kommunikation: Sie reden nicht viel miteinander und oft verstehen sie sich gegenseitig nicht. Sie finden keine gemeinsame Sprache<sup>109</sup>, ein Thema,

---

<sup>106</sup> *Malina*, S. 322 f.

<sup>107</sup> *Ebenda*

<sup>108</sup> *Malina*, S. 339.

<sup>109</sup> Der Mangel einer gemeinsamen Sprache wird auf die Eigenartigkeit ihrer ersten Begegnung begründet – mit der Zeit findet das Paar aber kaum neue Sätze: „Weil wir in soviel Gefahr waren, weil schon drei Sätze, an dieser Stelle vor dem Schaufenster, zuviel gewesen wären, sind wir von der heißen gefährlichen Stelle rasch miteinander weggegangen und haben vieles auf sich beruhen lassen. Darum haben wir lange

das in Bachmanns Produktion häufig vorkommt. Das Thema der Sprache und der Sprachskepsis kombiniert die neuen soziolinguistischen Reflexionen der Nachkriegszeit und die österreichische literarische Tradition, die bereits im 19. und 20. Jahrhundert über die Grenzen der Sprache reflektierte. Bachmann teilt mit vielen zeitgenössischen Schriftstellern und Philosophen im deutschsprachigen Raum den Gedanken über die Notwendigkeit, eine neue literarische Sprache zu finden, um sich von der Sprache zu distanzieren, die mit den Verbrechen des Nationalsozialismus verbunden war. Gleichzeitig gehört sie einer österreichischen literarischen Tradition, in der Zweifel an der Verständlichkeit der Sprache immer wieder auftaucht. Die Auseinandersetzung mit der Sprache und ihren Grenzen in der österreichischen Literatur lässt sich bei Autoren wie Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein und sogar Sigmund Freud nachvollziehen<sup>110</sup>. In den Nachkriegsjahren nahm die Skepsis gegenüber der deutschen Sprache zu, da Deutsch nun als die „Sprache der Täter“ wahrgenommen wurde:

Sprache der Täter – dieser Terminus hat seinen historischen Quellpunkt unmittelbar in den Zentren der NS-Vernichtungspolitik: Dort, wo Millionen Menschen aus allen Gegenden Europas zu Zwangsarbeit und Ermordung ‚konzentriert‘ wurden, war die deutsche Sprache das Idiom der Vernichtung schlechthin. [...] Das Erlebnis [...] führte zu einer entschiedenen Reserve gegenüber jedem arglosen Gebrauch des Deutschen gerade auch von seiten jener Überlebender, die in ihr aufgewachsen waren ohne jeden Zweifel an ihren Qualitäten, ja, gar ihrer vermeintlich herausragenden Stellung in der Geschichte einer humanistisch verfassten europäischen Zivilisation.<sup>111</sup>

In der bachmannschen Produktion wird die existierende Sprache oft abgelehnt und stattdessen wird eine neue Sprache erwünscht, die zu einer neuen, besseren Welt leiten könnte. Im Erzählband *Das dreißigste Jahr* wird diese Sprachutopie, die zur neuen Welt führt, besonders häufig thematisiert<sup>112</sup>. Auch in *Malina* sucht die Erzählerin Zuflucht in

---

gebraucht, bis wir über die ersten kleinen nichtssagenden Sätze hinausgefunden haben. Ich weiß nicht einmal, ob man heute schon sagen dürfte, dass wir miteinander reden und uns unterhalten können wie andere Menschen“ *Malina*, S. 311.

<sup>110</sup> Vgl. Melzer, Gerhard: „Sprachskepsis und Sprachmagie. Zur Kontinuität der Sprachthematik in der österreichischen Literatur“ in: *Die verschwiegenen Engel*. Aufsätze zur österreichischen Literatur. Graz, Wien, 1998 Ab A. 33.

<sup>111</sup> Braese, Stephan (Hrsg.): *In der Sprache der Täter*, Westdeutscher Verlag GmbH, Opladen/Wiesbaden 1998, S. 7.

<sup>112</sup> In der Erzählung *Das dreißigste Jahr* notiert die Hauptfigur in Tagebucheinträgen: „Vorurteile – die Rassenvorurteile, Klassenvorurteile, religiösen Vorurteile und alle andern – bleiben ein Schimpf, selbst wenn sie durch Belehrung und Einsicht schwinden. Die Abschaffung von Unrecht, von Unterdrückung, jede Milderung von Härten, jede Verbesserung eines Zustandes hält doch noch die Schimpflichkeit von einst fest. Die Schändlichkeit, durch das Fortbestehen der Worte festgehalten, wird dadurch jederzeit wieder möglich gemacht. [...] Keine neue Welt ohne neue Sprache.“ (S. 55).

einer utopischen Welt, die in diesem Fall in einer Straße in Wien gefunden wird: der Ungargasse, wo sie, Malina und Ivan wohnen. In dieser Straße kann die Erzählerin immer in der Nähe von den zwei Männern sein und sie fühlt sich geborgen und getrennt von der Außenwelt<sup>113</sup>. Nur in dieser kleinen Strecke fühlt sie sich zuhause und sie denkt tatsächlich daran, wie an eine ruhige, glückselige, kleine Welt, die sie für sich geschaffen hat. Die positive Trennung von der chaotischen Welt entsteht zum großen Teil dank ihrer Beziehung mit Ivan, indem sie im Zimmer „den Vorhang fallen [lässt], [...] nicht um uns zu verbergen, sondern um ein Tabu wiederherzustellen, [...] damit nichts profaniert wird und die ersten Kühnheiten und die letzten sanften Ergebnheiten wieder eine Chance haben.“<sup>114</sup> Die Erzählerin wird ihre geheime, gemeinsame Welt und die schöne intime Zeit schützen, die sie mit Ivan in dieser Welt der Liebe verbringt: „denn Ivan und ich schleifen, rädern, foltern und ermorden einander nicht, und so stellen wir uns einer vor den anderen und schützen, was uns gehört und nicht zu greifen ist.“<sup>115</sup> In diesem Satz wird aber die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Gewalttaten gerichtet, die von der Erzählerin aufgelistet werden. Die Beziehung wird nicht direkt beschrieben, sondern im Gegensatz zu dem, was draußen passiert: der extremen Gewalt, die zwischen ihnen keinen Platz findet. Dennoch zeigen die folgenden Dialoge, dass in ihrer Beziehung auch eine Form von Gewalt ausgeübt wird und dass die utopische Welt nur eine Wunschvorstellung der Frau ist.

Weil Ivan mich nie fragt, nie misstrauisch ist, mich nie verdächtig, schwindet mein Verdacht. Weil er die zwei widerspenstigen Haare am Kinn nicht mustert, auch die zwei ersten Falten unter den Augen nicht notiert, weil ihn mein Husten nach der ersten Zigarette nicht stört, er mir sogar die Hand auf den Mund legt, wenn ich etwas Unbedachtes sagen will [...], denn nie wird er wissen wollen, was ich

---

Der Erzähler in *Alles* denkt, dass „alles eine Frage der Sprache [ist], [...] die reicht bis in die Gesten und Blicke, das Abwickeln der Gedanken und den Gang der Gefühle, und in ihr ist schon all unser Unglück.“ Und er hofft, dass sein neugeborener Sohn eine neue Sprache für eine neue Welt finden könnte: „Alles war eine Frage, ob ich das Kind bewahren konnte vor unserer Sprache, bis er eine neue begründet hatte und eine neue Zeit einleiten konnte.“ (S. 66).

In *Ein Schritt nach Gomorra* stellt sich Charlotte ihr eigenes Reich vor, wo die Sprache, die sie „immer verabscheut [hatte], jeden Stempel, der ihr aufgedrückt wurde und den sie jemand aufdrücken musste – den Mordversuch an der Wirklichkeit“ [...] „nicht mehr gelten [konnte], dann richtete diese Sprache sich selbst“ (S. 131) Aus: Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*, München: Piper, 2001.

<sup>113</sup> Vgl.: *Malina*, S. 300: „Die Grenzen waren bald festgelegt, es ist ja nur ein winziges Land, das zu gründen war, ohne Gebietsansprüche und ohne rechte Verfassung, ein trunkenes Land, in dem bloß zwei Häuser stehen, die man auch im Dunkeln finden kann, bei Sonnen- und Mondfinsternis, und ich weiß auswendig, wieviele Schritte ich machen muss, von mir schräg zu Ivans Haus, ich könnte auch mit verbundenen Augen gehen. Nun ist die weitere Welt, in der ich bisher gelebt habe – ich immer in Panik, mit trockenem Mund, mit der Würgspur am Hals -, auf ihre geringfügige Bedeutung reduziert, weil eine wirkliche Kraft sich dieser Welt entgegengesetzt, wenn diese Kraft auch, wie heute, nur aus Warten und Rauchen besteht, damit von ihr nichts verlorengeht.“

<sup>114</sup> *Malina*, S. 305.

<sup>115</sup> *Malina*, S. 305.

tagsüber tue, was ich früher gemacht habe, warum ich erst um drei Uhr früh nach Hause gekommen sei [...] <sup>116</sup>.

Was zuerst als Zuneigung erscheinen mag, erweist sich als Gleichgültigkeit. Und obwohl bei dem Paar keine explizite Gewalt beobachtet wird, wie in den Beispielen, die die Erzählerin kurz zuvor aufgelistet hat (schleifen, rädern, foltern und ermorden), wird die Frau von Ivan unterdrückt, indem er ihr nicht erlaubt, sich auszudrücken, wie sie es möchte. Die Ich-Erzählerin ist Ivan unterworfen, sie akzeptiert seine Bedingungen, um die Möglichkeit der Liebe nicht zu verlieren: „Ich bin einverstanden. Ich muss ja einverstanden sein“ <sup>117</sup>. Der größte Kompromiss, den die Erzählerin eingehen muss, ist genau der, der die Sprache betrifft: Die Frau möchte mit Ivan sprechen, ist aber mit der ständigen Unmöglichkeit der Kommunikation konfrontiert. In einigen Momenten wird es von Ivan der Frau vorgeworfen, dass sie ihn nie versteht und es ist eine verbale Gewalt in Ivans Worten festzustellen: „Hast du kapiert? Nein, du kapiert ja nichts“ <sup>118</sup>. Die Schwierigkeit in der Kommunikation ist offensichtlich und am Beispiel ihrer kurzen, nichts ausrichtenden Telefonate kann man dieses Scheitern erkennen, das bis zum lächerlichen Leitmotiv in der Beziehung wird:

Hallo. Hallo?  
Ich, wer denn sonst  
Ja, natürlich, verzeih  
Wie es mir? Und dir?  
Weiß ich nicht. Heute abend?  
Ich verstehe dich so schlecht  
Schlecht? Was? Du kannst also  
Ich höre dich nicht gut, kannst du  
Was? Ist etwas?  
Nein, nichts, du kannst mich später noch  
Natürlich, ich rufe dich besser später an  
Ich, ich sollte zwar mit Freunden  
Ja, wenn du nicht kannst, dann  
Das habe ich nicht gesagt, nur wenn du nicht  
Jedenfalls telefonieren wir später  
Ja, aber gegen sechs Uhr, weil  
Das ist aber schon zu spät für mich  
Ja, für mich eigentlich auch, aber  
Heute hat es vielleicht keinen Sinn [...] <sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> *Malina*, S. 305 f.

<sup>117</sup> *Malina*, S. 307.

<sup>118</sup> *Malina*, S. 324.

<sup>119</sup> *Malina*, S. 311 f.

Es ist jedoch auch offensichtlich, dass die Schwierigkeit nicht auf die Unfähigkeit der Frau zurückzuführen ist, Ivan zu verstehen. Die Ich-Erzählerin wartet immer auf Ivan, sie freut sich auf seine Telefonate und Besuche, aber wenn die beiden zusammen sind, dann sind die Gespräche weder besonders spannend noch zärtlich, Gefühle werden nicht besprochen und dem Leser wird es immer deutlicher, dass Ivan die Liebe der Frau nicht erwidert, und deswegen lässt er sie über ihre Gefühle nicht sprechen:

Es fehlen uns noch viele Satzgruppen, über Gefühle haben wir noch keinen einzigen Satz, weil Ivan keinen ausspricht, weil ich es nicht wage, den ersten Satz dieser Art zu machen, doch ich denke nach über diese ferne fehlende Satzgruppe, trotz aller guten Sätze, die wir schon machen können.<sup>120</sup>

Die Ich-Erzählerin ist nicht ehrlich zu Ivan und teilt ihre Gedanken nicht, weil sie immer von der Angst überwältigt ist, den Mann zu verlieren. Aber Ivan ignoriert die Gefühle der Frau und hält sie auf, wenn sie darüber reden will. Der Mangel an Kommunikation ist offensichtlich und es ist auch klar, dass dies nicht nur eine gewöhnliche Schwierigkeit des Paares ist, sondern ein Verbot seitens des Mannes. Die Unmöglichkeit für das Paar, eine neue gemeinsame Sprache zu finden, symbolisiert die Unmöglichkeit, eine neue, bessere Welt zu erreichen – wie es in *Das dreißigste Jahr* festgelegt wurde: „Keine neue Welt ohne neue Sprache.“<sup>121</sup> Zu der Unmöglichkeit, Glück und Frieden durch die Liebesbeziehung zu erreichen, gibt es in *Malina* ein literarisches Äquivalent, nämlich das „schöne Buch“, das die Ich-Erzählerin für Ivan schreiben wollte. Ivan hat in der Wohnung der Frau ihre Manuskripte gesehen und war mit deren beängstigenden Titeln („Drei Mörder“, „TODESARTEN“ und „Die ägyptische Finsternis“<sup>122</sup>) nicht zufrieden, denn „alle diese Bücher, die hier herumstehen in deiner Gruft, die will doch niemand“ – stattdessen wünscht er sich ein Buch „wie EXSULTATE JUBILATE“<sup>123</sup>, damit man vor Freude aus der Haut fahren kann.“<sup>124</sup> Er wünscht sich also ein Buch, das das exakte Gegenteil von den Entwürfen ist, an die sie gearbeitet hatte. Die Frau wird aber solches Buch nie schreiben können, obwohl sie es gewünscht hatte, weil sie in dem schönen Buch eine Parallele zu ihrer Liebesgeschichte sieht. Am Ende werden das schöne Buch wie die Heilung durch die Liebe als reine Utopien erkannt und aufgegeben<sup>125</sup>.

---

<sup>120</sup> *Malina*, S. 326.

<sup>121</sup> *Das dreißigste Jahr*, München: Piper, 2001, S. 55.

<sup>122</sup> *Malina*, S. 333 f.

<sup>123</sup> Titel einer Motette von Wolfgang Amadeus Mozart (1773).

<sup>124</sup> *Malina*, S. 334.

<sup>125</sup> Vgl. *Malina*, S. 651 : „In der Wohnung lege ich mich auf den Boden, ich denke an mein Buch, es ist mir abhanden gekommen, es gibt kein schönes Buch, ich kann das schöne Buch nicht mehr schreiben, ich

Die unheimlichen Titel der Schriften, an die die Ich-Erzählerin arbeitet, sind nicht die einzigen Hinweise auf eine dunkle Seite ihres Lebens. Dass sie psychisch leidet, ist an unzähligen Stellen erkennbar. Sie leidet an Panikattacken und Angstsymptomen wie Atemstörungen und Schüttelfrost und beschreibt ihr Verhältnis zum eigenen Körper, als wäre er ihr „durch eine Verachtung fremd geworden“<sup>126</sup>. Selbst ihre Unsicherheit und ihr unterwürfiger Umgang mit den Männern in ihrem Leben können als Symptome oder Folgen ihres psychischen Zustands betrachtet werden. Es sind alle Symptome einer Instabilität, die durch traumatische Ereignisse verursacht wurde, die dem Leser unbekannt sind. Die Erzählerin ist sich aber ihres Zustandes bewusst und sucht in Ivan eine Möglichkeit der Heilung, die er leider nicht bieten kann. Ihr Leiden hat einen Ursprung, der auf die Zeit vor ihrer Begegnung mit Ivan und Malina zurückgeht. Sie erwähnt mehrmals einen Vorfall, an das sie sich nicht erinnern kann. Diese Unmöglichkeit, sich an das Ereignis zu erinnern und es zu kommunizieren, zeigt, dass ihr Leiden traumatisch bedingt ist. Genau dieses Trauma, das sie in ihrer Vergangenheit erlebt hat, wird im zweiten Kapitel ausgearbeitet, in einem Wechsel von Traumerzählungen und Dialogen zwischen der Ich-Erzählerin und Malina, der sie bei der Interpretation der Träume unterstützt und sie zum Erinnern drängt.

### **3.3 *Der dritte Mann*: Alpträume und verdrängte Erinnerungen**

Im zweiten Kapitel *Der dritte Mann* folgen einem kurzen Prolog in erster Person 35 Traumerzählungen und 9 Absätze, die teils aus Ich-Erzählung, teils aus Dialogen zwischen der Erzählerin und Malina bestehen (vgl. Anhang 2)<sup>127</sup>. Der überwiegende Teil des Kapitels ist ausschließlich von Träumen besetzt, die im Kapitel 4 dieser Arbeit im Zusammenhang mit der Rolle des Traums in dem gesamten *Todesarten*-Projekt ausführlich analysiert werden.

Das zweite Kapitel in *Malina* führt eine neue Figur ein, die die Rolle eines vielschichtigen Antagonisten einnimmt. Es ist die Vater-Figur, die im Zentrum des Kapitels steht. In den Traumsequenzen erlebt die Ich-Erzählerin grauliche Alpträume und

---

habe vor langem aufgehört, an das Buch zu denken, grundlos, mir fällt kein Satz mehr ein. Ich war aber so sicher, daß es das schöne Buch gibt und daß ich es finden werde für Ivan.“

<sup>126</sup> *Malina*, S. 309.

<sup>127</sup> Tabelle von mir nach dem Modell von Schrodts (vgl. Schrodts, Richard: a.a.O.). In der Tabelle sind alle Absätze des Kapitels aufgelistet, mit einer kurzen Inhaltsangabe und der Kennzeichnung als Traum oder Dialog, um eine genaue Struktur zu erkennen. Eine Gruppe von aufeinanderfolgenden Träumen kann als eine Geschichte betrachtet werden und der folgende Dialog kann als Koda dienen. Vom ersten Traum bis zum letzten Dialog gibt es eine Entwicklung, die den Protagonisten ein größeres Bewusstsein ermöglicht.

Vernichtungsbilder. Immer wieder wird sie von der Vater-Figur unterdrückt, zum Schweigen gezwungen, missbraucht, vergewaltigt und getötet. Das verdrängte Trauma der Ich-Erzählerin bricht auf und wird durch verstörende Bilder beschrieben. Durch diese gewaltigen Träume wird die bis zu diesem Zeitpunkt verschwiegene Vergangenheit zur Sprache gebracht, die aber nur im übertragenen Sinn zurückkehren, und nicht explizit erzählt werden kann. In dieser kritischen Auseinandersetzung mit dem Vergessen und der Verdrängung der Gewalt werden private und kollektive Erinnerung verschmolzen, aber eine sichere Aussage darüber, was der Ich-Figur widerfahren ist, erlauben weder die Träume noch die darauffolgenden Dialoge mit Malina. Eine Interpretation der Träume und der Rolle der Vater-Figur kann nur durch eine Analyse des Textes und der wiederkehrenden Motive in Bachmanns Spätprosa vorgeschlagen werden.

Nach Malina und Ivan ist der Vater der dritte Mann, der als eine der Hauptfiguren im Roman vorkommt. Hinter dem Titel *Der dritte Mann* steht aber auch ein intertextueller Bezug zu dem klassischen Noir-Film *The Third Man* von Carol Reed aus dem Jahr 1949, der im Nachkriegs-Wien spielt. Hans Höller hat als erster auf den Zusammenhang zwischen Film und Roman hingewiesen und auf Ähnlichkeiten zwischen den Figuren aufmerksam gemacht:

Eine unscheinbare – und doch entscheidende – Affinität zwischen dem literarischen *Todesarten*-Projekt und dem Nachkriegs-Film liegt in der Gestalt des Harry Lime, einem Typus eiskalter Rationalität, der blind ist für die Opfer seiner Machenschaften. Im Verbrecher der Nachkriegszeit hat die instrumentelle Vernunft, die Auschwitz ermöglichte, eine neue historische Verkleidung angenommen und im Film wird auch die Frage nach den Opfern gestellt, jene Frage, die Ingeborg Bachmann nie zu beschäftigen aufgehört hat.<sup>128</sup>

In dem Film wird ein mysteriöser Mann gesucht, dessen Identität am Ende unbekannt bleibt, ähnlich wie die Vater-Figur in Malina, deren authentische Identität auch nicht verraten wird. Und im Film wie im Roman dient Wien als Mikrokosmos für eine unmenschliche Gesellschaft, und zwar nicht nur in der Nachkriegszeit, sondern auf einer metahistorischen Ebene, in der direkte Hinweise auf den Krieg ausgelassen werden. Trotzdem bleiben der Zweite Weltkrieg und der Nationalsozialismus unter den Hauptthemen in der komplexen Reflexion um die Vergangenheitsbewältigung. Eine überzeugende These interpretiert diese Verortung der Handlung außerhalb der Geschichte als eine Provokation, um die allgemeine Amnesie hervorzuheben, in die die Menschen

---

<sup>128</sup> Höller, Hans: „Was heißt, nach 1945, gegen den Krieg schreiben“ in: Dirk Göttsche (Hrsg.), *Schreiben gegen Krieg und Gewalt: Ingeborg Bachmann und die deutschsprachige Literatur 1945-1980*, Göttingen: V & R Unipress, 2006, S. 19.

geraten waren, die im dritten Reich Mitläufer oder sogar Täter gewesen waren<sup>129</sup>. Ein Grund, warum sich die Ich-Erzählerin in *Malina* an bestimmte Ereignisse ihrer Vergangenheit nicht erinnern kann, besteht darin, dass sie sich an ihre eigene Beziehung zum Holocaust nicht erinnern kann (oder will) und wird dann in ihren Träumen von dieser Vergangenheit gequält. Bachmann hat sich mehrfach mit der Frage der ausgebliebenen Bewältigung der faschistischen Vergangenheit befasst, insbesondere in der Erzählung *Unter Mördern und Irren*. Die Unbestimmtheit der zu Beginn des Kapitels eingeführten zeitlichen Einordnung und präzise historischen Andeutungen, wie der Gaskammer-Traum, bestehen nebeneinander. Die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, die eindeutig ein wesentlicher Bestandteil des Werks ist, verbindet sich mit Bachmanns Auffassung eines privaten Faschismus und mit ihrer Reflexion über die vielen kleinen Gewaltepisoden in jedermanns Leben:

Ich möchte sehr, dass es so gelesen wird, denn obwohl es in diesem Kontext sich wirklich nur auf eine ganz private Tat, also eine »Untat« bezieht, wie wir dann sehen: dass ein Mann einer Frau nicht sagt, dass er mit der anderen eine Beziehung gehabt hat. Wenn Sie wollen, ist es eine alltägliche und ganz belanglose Situation. Aber in diesen Situationen liegen doch die Keime für all das, was die großen Taten und die großen Untaten sind. [...] Zu sagen, was neben uns jeden Tag passiert, wie Menschen, auf welche Weise sie ermordet werden von den andern, das muss man zuerst einmal beschreiben, damit man überhaupt versteht, warum es zu den großen Morden kommen kann.<sup>130</sup>

Die Reflexion über die Gewalt und die Verbrechen von Krieg und Faschismus wird nie von der Reflexion über den Ursprung von Gewalt an sich getrennt. Insbesondere wird die private Gewalt in der Familie und in den Liebesbeziehungen berücksichtigt, die überall und seit jeher Teil des menschlichen Lebens gewesen ist. Was gelegentlich als Banalisierung der von den Opfern des Nationalsozialismus gelittenen Gewalt interpretiert wurde<sup>131</sup>, ist tatsächlich ein Versuch, die ständige Präsenz von Gewalt und

---

<sup>129</sup> Vgl. Revesz, Eva B.: "Viennese Noir: The Third Man in Ingeborg Bachmann's *Malina*", in: *Journal of Austrian studies*, Band 46 (3), 1.10.2013, S.109-132.

<sup>130</sup> Bachmann, Gul, S. 116.

<sup>131</sup> Der Artikel von Irene Heidelberger-Leonhard „Ingeborg Bachmanns Todesarten-Zyklus und das Thema Auschwitz.“ setzt sich z.B. sehr kritisch mit der Umsetzung der Auschwitz-Thematik auseinander. Die Autorin sieht die „private Vereinnahmung“ des Holocausts als sehr problematisch an und verurteilt die Identifizierung Bachmanns mit dem Opfer. Sie stellt fest: „Bachmanns Todesarten-Zyklus gibt es nicht, es gibt ihn nur als Projekt, und das 'Thema' Auschwitz ist kein Thema und sicherlich kein g r e i f b a r e s in Bachmanns Romanen: nirgends findet man bei ihr eine realistische, geschweige denn eine dokumentarische Beschreibung dieser Ortschaft.[...] Bachmann schreibt nicht über Auschwitz, sie schreibt durch Auschwitz hindurch, [...] sie schreibt, um es noch deutlicher zu sagen, i h r Auschwitz.“ Aus: Pichl, Robert; Stillmark, Alexander (Hrsg.): *Kritische Wege der Landnahme: Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre*, Wien: Hora, 1994, S. 113.

Unterdrückung in menschlichen Beziehungen hervorzuheben, die es den Menschen überhaupt ermöglicht, zu solcher historischen Verbrechen zu gelangen.

Die einzige Einführung zu den Träumen am Anfang des Kapitels betrifft ihren zeitlichen und räumlichen Rahmen:

Ich antworte aber, ungefragt: Der Ort ist diesmal nicht Wien. Es ist ein Ort, der heißt Überall und Nirgends. Die Zeit ist nicht heute. Die Zeit ist überhaupt nicht mehr, denn es konnte gestern gewesen sein, lange her gewesen sein, es kann wieder sein, immerzu sein, es wird einiges nie gewesen sein. Für die Einheiten dieser Zeit, in die andere Zeiten einspringen, gibt es kein Mas, und es gibt kein Mas für die Unzeiten, in die, was niemals in der Zeit war, hineinspielt.

Malina soll alles wissen. Aber ich bestimme: Es sind die Träume von heute nacht.<sup>132</sup>

Einerseits sind Raum und Zeit nicht definiert und umfassen somit die gesamte Welt und die gesamte menschliche Geschichte. Andererseits werden die Träume als jene von heute, von der unmittelbaren Gegenwart identifiziert. Meines Erachtens kann man in dieser zeitlichen Duplizität eine Bestätigung der Tatsache finden, dass die Gewalt der evozierten Ereignisse als eine Konstante in der Geschichte der Menschheit interpretiert werden soll, die immer existiert hat und sich bis heute wiederholt. Da sich diese Gewalt häufig in privaten Situationen manifestiert, die unausgesprochen bleiben, ist es auch möglich, die Ereignisse im „Nirgendwo“ einzuordnen. Die erlittene, aber nicht gemeldete Gewalt bleibt für das Opfer sehr präsent, wird aber von der Gesellschaft nicht wahrgenommen. Im Fall der Ich-Erzählerin in *Malina* enthüllen die Träume die Erfahrung von verinnerlichter und verschwiegener Gewalt, die verdrängt wurde. Die erlittene Gewalt kehrt zurück und manifestiert sich in Träumen in einer symbolischen Form nicht einfacher Interpretation. Sogar die Figur des Vaters, die für diese Gewalt verantwortlich ist, ist eine symbolische Konstruktion, deren Identität nicht direkt offenbart wird, sondern sich langsam durch die Traumanalyse und die Dialoge mit Malina enthüllt.

Der Vater in den Träumen ist eine gewalttätige und gewaltige Figur. Er erscheint als Faschist, Inquisitor, Zensor, Gefängnisdirektor und Auftraggeber der Bücherverbrennung, aber auch als Zar, Operndirektor und Filmregisseur. Er wird als grausamer und sadistischer Mann beschrieben; er reißt der Tochter die Zunge, das Herz und die Gedärme aus dem Leib<sup>133</sup>, lässt sie bis auf die Knochen abmagern<sup>134</sup>, er lässt sie im Eispavillon ausziehen und mit Wasser gießen, bis sie erfriert, und er genießt die

---

<sup>132</sup> *Malina*, S. 501.

<sup>133</sup> Vgl. *Malina*, S. 504 f.

<sup>134</sup> Vgl. *Malina*, S. 531.

Gewalttaten, da „er weiß, wie verwandt die Grausamkeit und die Wollust sind“<sup>135</sup>. Die Figur des Vaters ist nicht nur von aggressiver Grausamkeit geprägt, sondern auch immer ein Synonym für Macht und Größe. Er ist nicht nur der Regisseur eines Films, sondern des großen Films und der großen Oper<sup>136</sup> überhaupt. Er tritt in verschiedenen Rollen auf, aber er ist immer das Machtzentrum der Szene und „alles [geht] nach seinem Willen“<sup>137</sup>. Sogar in seiner unschuldigsten Rolle als Couturier ist er der erste der Stadt<sup>138</sup> und selbst in seinen gewalttätigsten Handlungen wird seine Größe unterstrichen: Als er seine Tochter in eine Gaskammer sperrt, bringt er sie in „die größte Gaskammer der Welt“<sup>139</sup>. Er erscheint fast als allmächtiger Vater, als Verkörperung eines mächtigen und grausamen Gotts. Die Beziehung der Tochter zur Vaterfigur ist kompliziert und pendelt zwischen Hass und Liebe, von aggressiven Impulsen bis hin zu Hingabe und Pflichtgefühle. Manchmal äußert sie ihren Hass und ihre Aggression ihrem missbräuchlichen Vater gegenüber: „Ich schreie: Ich hasse dich, ich hasse dich, ich hasse dich mehr als mein Leben, und ich habe mir geschworen, dich zu töten!“<sup>140</sup>, aber zugleich ist sie nicht bereit, gegen ihn zu handeln. Wenn die Untaten des Vaters außerhalb der Familie entdeckt werden könnten, tritt die Tochter auf die Seite des Täters und wird zur Komplizin bei der Vertuschung seiner Verbrechen. Im Aufsatz 24 wird sie von dem Mann angegriffen und fast getötet und zum ersten Mal wird durch den Lärm jemand alarmiert und die Polizei angerufen. Als die Polizisten kommen, bittet die Frau Malina, sie wegzuschicken und ihnen zu versichern, dass es nur die Geräusche einer Feier gewesen sind. Während er mit den Polizisten spricht, muss sie „die Spuren verwischen“<sup>141</sup> und dann legt sie sich neben ihren schlafenden Vater, weil sie denkt, dass es ihr Platz sei.

Die Art und Weise, wie Missbrauch und Vergewaltigung in den Träumen erzählt werden, erinnert an die Erzählungen von realen Inzestopfern. Die Schriftstellerin Sylvia Fraser versucht ihre eigene Erfahrung sowie ihre späteren Schäden literarisch zu bearbeiten und Stellen aus ihrem Roman sind in der Erzählweise dem Traumkapitel in *Malina* sehr ähnlich:

Ich würge. Ich erstickte. Hilfe! Ich kneife die Augen zusammen, um nichts mehr sehen zu müssen. [...] Dreckig, dreckig, lass dich bloß nie erwischen, Schande, Schande, dreckiger Papa liebt mich nicht, liebt mich, dreckige Liebe, liebe ihn,

---

<sup>135</sup> *Malina*, S. 540.

<sup>136</sup> Vgl. *Malina*, S. 528 u. S. 516.

<sup>137</sup> *Malina*, S. 528.

<sup>138</sup> Vgl. *Malina*, S. 538.

<sup>139</sup> *Malina*, S. 503.

<sup>140</sup> *Malina*, S. 520.

<sup>141</sup> *Malina*, S. 534.

hasse ihn, fürchte ihn, lass dich bloß nicht erwischen mit deiner schmutzigen,  
schmutzigen Liebe, Hass, Schuld, Scham, *Angst Angst Angst Angst Angst Angst*  
...

Auch die Symptome der Erzählerin passen perfekt zu denen eines Inzestopfers:  
hysterische Anfälle, Amnesie, Störung intimer Beziehungen, Anorexie, Depression,  
Suizidgefährdung und gespaltene Persönlichkeit.<sup>143</sup>

Die inzestuöse Beziehung zwischen Vater und Tochter ist die Hauptursache für  
die Störungen der Ich-Erzählerin. Beim Inzest werden die natürlichen Grenzen der Vater-  
Tochter-Beziehung überschritten, und so löst sich die Rolle der Tochter in verschiedene  
fremdbestimmte Rollen auf: die der Liebhaberin und die des Opfers. Es ist kein Zufall,  
dass die Tochter in den Theaterstücken und Filmen ihres Vaters immer eine große Rolle  
spielt, die sie aber nicht kennt und nicht will. In Bezug auf ihre inzestuöse Beziehung  
gebraucht die Erzählerin das Wort „Blutschande“, das ein Synonym für Inzest ist, aber  
auch das Wort, das im nationalsozialistischen Sprachgebrauch die unerwünschte  
Sexualbeziehung mit Juden bezeichnete, die als Gefahr für die Reinheit der deutschen  
„arischen Rasse“ gehalten wurde.

Die Erzählerin hat unterschiedliche Einstellungen zum Inzest, sie erkennt ihn jedoch  
allmählich als eine weitere Form von Gewalt an, die von ihrem Vater ausgeübt wird. Sie  
rebelliert nicht, weil sie nicht glaubt, andere Möglichkeiten zu haben, und weil sie davon  
überzeugt ist, dass Passivität ihre Pflicht ist:

Obwohl ich unbeugsam denke, unbeugsam urteile, mein ganzer Körper unbeugsam  
geworden ist, werde ich die Vorstellung nicht los, dass ich meine Pflicht tun müsse,  
ich werde wieder mit ihm schlafen, mit den zusammengebissenen Zähnen, dem  
unbewegten Körper.<sup>144</sup>

Das wiederkehrende Problem, das in der Vater-Tochter-Beziehung auftritt, ist die  
Unfähigkeit der Tochter, sich der Autorität ihres Vaters zu widersetzen, weshalb sie von  
Malina beschuldigt wird, mit dem Geschehen zumindest teilweise einverstanden gewesen  
zu sein<sup>145</sup>. „Einverstanden“ ist jedoch der falsche Begriff: Vielmehr ist die Frau  
angesichts des Autoritätsprinzips hilflos. Sie hat sich nicht wehren können und ist zum  
Opfer geworden und als Opfer kann sie Kraft nicht aufbringen, den Täter anzuklagen. Sie

---

<sup>142</sup> Fraser, Sylvia: *Meines Vaters Haus*, Düsseldorf 1988, zit. aus: Herman, Judith: *Die Narben der Gewalt*, Junfermann Verlag, Paderborn 2003, S. 144.

<sup>143</sup> Vgl. Herman, Judith: *Die Narben der Gewalt*, Junfermann Verlag, Paderborn 2003, S. 137.

<sup>144</sup> *Malina*, S. 541.

<sup>145</sup> Vgl. *Malina*, S. 551: „Gewusst hast du es vielleicht nicht, aber du warst einverstanden. [...] Wie einverstanden aber muss man sein?“

kapituliert unter dem Sprechverbot des Vaters und bewahrt so lange das Geheimnis, dass sie es verdrängt. Hinzu kommt ihre emotionale Bindung zu ihrem Vater, die es ihr nicht erlaubt, das Böse in ihm sofort zu erkennen und abzulehnen. Im Verlauf des Kapitels findet jedoch eine Entwicklung in der Wahrnehmung der Erzählerin statt. Zunächst ist sie verwirrt über die Absichten ihres Vaters und erleidet Gewalt, ohne sich dessen voll bewusst zu sein. Dann erkennt sie den Schaden, den sie erleidet, und beginnt, die Unterdrückung intern abzulehnen. Sie kann diese Ablehnung jedoch immer noch nicht offen ausdrücken. Selbst wenn sie ihrem Vater gegenüber nur Hass empfindet, wagt sie es nicht, aus Angst vor Reaktionen der Gesellschaft gegen ihn vorzugehen: „Er soll aber wissen, dass ich es nur den anderen zuliebe tue und damit kein internationales Aufsehen erregt wird.“<sup>146</sup>

Die Unfähigkeit zu kommunizieren ist das Hauptproblem auch in der Beziehung der Erzählerin zu Ivan. In der Beziehung zur Vater-Figur ist diese Situation noch krasser: Der Vater zwingt ihr nicht nur durch emotionalen Druck ein Redeverbot auf, sondern er greift auch zu extremer Gewalt, um seine Tochter zum Schweigen zu bringen, und am Ende lässt er sie in ein Gefängnis einsperren und beraubt sie sogar der Möglichkeit zu schreiben. Die Beziehung zwischen Vater und Tochter ist von Anfang an von Gewalt geprägt. Die allgemeine Gewalt entwickelt sich im Verlauf des Kapitels zu einer spezifischen Art, die genauer darauf hinzielt, der Frau ihre Stimme zu entziehen und die Schriftstellerin in ihr auszurotten. Das Problem der Kommunikation wird in diesem Kapitel von den Problemen der Wahrnehmung und der Erinnerung begleitet. Die Wahrnehmung der Situation und die Erinnerung daran werden durch die emotionale Bindung zwischen Opfer und Täter gestört.

Der Vater ist im Normalfall ein Vorbild für die Tochter und während des Erwachsenwerdens spielt er die Rolle einer glaubwürdigen und maßgebenden Figur. Als Elternteil nimmt er auch die Rolle des Erziehers und bestimmt oft unter anderem den Gerechtigkeitssinn der Kinder. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die Tochter in einer inzestuösen und gewalttätigen Beziehung Schwierigkeiten hat, den Täter in ihrem eigenen Vater zu erkennen, und versucht, die Ereignisse auf eigene Art zu nachzuvollziehen. Im Verlauf des Kapitels sieht die Tochter die Handlungen ihres Vaters immer deutlicher; sie erkennt, wie sie ihr schaden, und versucht, Widerstand zu leisten. Je deutlicher ihre Wahrnehmung wird, desto strenger und gezielter werden die Maßnahmen des Vaters, um die Tochter zum Schweigen zu bringen. Wie aus dem

---

<sup>146</sup> Malina, S. 541.

vorherigen Zitat hervorgeht, stammt ein Teil des Redeverbots jedoch nicht direkt vom Vater, sondern von der Tochter selbst. Manchmal will sie nicht reden, weil sie sich gezwungen fühlt, ihren Vater und ihre Familie trotz allem zu verteidigen, manchmal verweist sie auf die Konsequenzen eines Skandals oder versucht auf jeden Fall, ihr Schweigen zu rationalisieren. Wenn man die Themen kennt, die Bachmann am Herzen liegen, kann man die Parallelität nicht übersehen zwischen dem Schweigen der Erzählerin und dem Schweigen der Nachkriegszeit, als die Gesellschaft eine Auseinandersetzung mit den Verbrechen des Faschismus und des Nationalsozialismus nicht bewältigen konnte.

Das Problem der Erinnerung hingegen tritt später auf, nicht im Moment der Erfahrung, sondern beim Abrufen der Tatsachen und beim Versuch, davon zu berichten. Darin erkennt man die Merkmale der Verdrängung, die in der psychoanalytischen Theorie als Abwehrmechanismus aufgefasst wird, der dazu dient, schmerzhaft Konflikte, tabuisierte oder bedrohliche Erinnerungen und Vorstellungen von der bewussten Wahrnehmung des Ichs fernzuhalten. Die inzestuöse Beziehung zum Vater fällt sicherlich in die Kategorie des Tabus, und die extreme Gewalt, die die Tochter erlebt, macht die Erfahrung auch zur bedrohlichen Erinnerung. In Freuds Theorie verschwindet das Verdrängte jedoch nicht vollständig aus der Erinnerung, sondern wird im Unbewussten versteckt und aufbewahrt und kann vor allem in den Träumen wieder auftauchen – wie in *Malina* der Fall ist. Der Zusammenhang zwischen Trauma und gestörter Erinnerung wurde insbesondere in der Nachkriegszeit erneut untersucht im Zusammenhang mit dem neuen Begriff der posttraumatischen Belastungsstörung (vgl. Kapitel 4 dieser Arbeit).

Seit Beginn des Romans erwähnt die Erzählerin etwas aus ihrer Vergangenheit, an das sie sich nicht erinnern kann, und in diesem Kapitel wird offenbart, was es ist. Durch die Ausarbeitung von Träumen in Gesprächen mit Malina kommt die Frau dem Erinnern und Erkennen der verdrängten Wahrheiten immer näher. Malina spornt sie dabei an und drängt sie, sich zu erinnern: Ihre Gespräche sind für die Ich-Erzählerin anstrengend und, als sie sich der schmerzhaften Erinnerung nähert, versucht sie gleichzeitig dagegen zu kämpfen. Scheinbar will sie ihr Gedächtnis wiederherstellen und Malina unterstützt sie darin, aber er könnte auch Teil dessen sein, was sie daran hindert, sich zu erinnern – zumindest scheint die Erzählerin zu dieser Schlussfolgerung zu kommen: „Malina unterbricht mich, er schützt mich, aber ich glaube, sein Beschützenwollen führt dazu, dass ich nie zum Erzählen kommen werde. Es ist Malina, der mich nicht erzählen lässt“<sup>147</sup>.

---

<sup>147</sup> *Malina*, S. 602.

Die Rolle von Malina wird in der Forschung unterschiedlich interpretiert<sup>148</sup>. Da der Mann vor allem im letzten Kapitel eine vorherrschende Rolle einnimmt, ist es sinnvoll, die Beziehung zwischen der Ich-Erzählerin und der Titelfigur anhand von diesem Kapitel zu analysieren.

### **3.4 Von letzten Dingen: Die Rolle Malinas und die Auflösung der Ich-Erzählerin**

In dem letzten Kapitel wechseln sich narrative und dialogische Absätze ab, unter denen einige Briefe, Telefonate und Musikbeilagen eingefügt werden. Anders als in den ersten Kapiteln ist der Dialog hier das wichtigste narrative Mittel. Nicht nur in den Absätzen, die einen expliziten Dialog zwischen Malina und der Ich-Erzählerin wiedergeben, sondern auch in den narrativen Absätzen erzählt die Frau oft von Dialogen, die sie mit Malina geführt hat. Ivan hingegen ist in diesem Kapitel kaum präsent und durch die Telefonate wird seine Abwesenheit nur noch mehr betont. Wenn die Erzählerin über – oder mit – Ivan spricht, ist es immer in Bezug auf die Zeit: Ivan hat keine Zeit mehr für sie und die Frau leidet unter seiner Entfernung.

Er hat so wenig Zeit und keine Bedürfnisse [...] ich mache keine Fortschritte mehr im Schach, weil wir immer seltener spielen. Ich weiß nicht, seit wann wir seltener spielen, wir spielen eigentlich überhaupt nicht mehr, die Satzgruppen für Schachspielen liegen brach, einige andere Satzgruppen erleiden auch Einbußen.<sup>149</sup>

In einem Telefonat wird es besonders deutlich, dass Ivan sich von der Frau distanzieren will, immer mit der Ausrede, im Moment keine Zeit zu haben: Eine Ausrede, die er obsessiv wiederholt und die letztendlich die Frau besessen macht.

Ich habe leider, ich bin mit der Zeit  
Wenn du natürlich in so einem Zeitdruck bist  
Nur heute habe ich besonders wenig Zeit  
Selbstverständlich, wenn du jetzt keine Zeit hast  
Wenn ich wieder mehr Zeit habe  
Mit der Zeit werden wir ja, es ist nur jetzt [...] <sup>150</sup>

Die Frau bildet sich ein, dass die Distanz zwischen ihnen auf eine momentane Situation zurückzuführen ist, aber im Verlauf des Kapitels wird es deutlich, dass diese Situation endgültig ist und dass sie zur Trennung führen wird. Die Frau braucht Ivan für ihre

---

<sup>148</sup> Malina wird oft als Mörder der Frau interpretiert, zum Beispiel von Günther Blöcker, Kathleen L. Komar und Eva Revesz. Andere, wie Brigitte Steyer, argumentieren, dass Malina die einzige Überlebenschance für das Ich darstellt. Vgl. S. 60 f. dieser Arbeit.

<sup>149</sup> *Malina*, S. 586.

<sup>150</sup> *Malina*, S. 587.

„Injektionen von Wirklichkeit“<sup>151</sup>, von denen ihr Überleben abhängt. Aber jetzt erscheint Ivan immer weniger und entzieht damit der Frau ihr Heilmittel. So leidet die Frau an einer Art Entzugskrise und stellt fest, dass Ivan mit seiner Abwesenheit ihr Leben verkürzt.<sup>152</sup> Als Ivan versucht, die richtigen Worte zu finden, um die Beziehung zu beenden, scheint es ihm bewusst zu sein, wie sehr die Frau ihn braucht. Auch in dieser Situation gelingt es den beiden aber nicht, einen Dialog zu führen. Das Gespräch wird absichtlich vermieden; trotzdem versteht die Frau, wie der Leser, was unausgesprochen bleibt:

Ivan liegt noch immer auf dem Bett, mit einem Ausdruck im Gesicht, den ich noch nie gesehen habe. Er denkt angestrengt nach, er scheint keine Eile zu haben, er hat plötzlich Zeit, hier still liegenzubleiben, und ich beuge mich über ihn, die Arme über der Brust verschränkt, aber dann sinke ich in mich zusammen, damit Ivan sagen kann: Ich muss heute unbedingt mit dir sprechen. [...] Weil das Schweigen nicht zu lange dauern darf, schüttele ich den Kopf und lege mich neben ihn, ich streiche ihm sanft über das Gesicht, immerzu, damit er aufhört, angestrengt nachzudenken, und damit er die Worte nicht findet für das Ende.<sup>153</sup>

Die Weigerung der Frau, Ivan sprechen zu lassen, ist verständlich, da sie ihn nicht verlieren will. Die Zurückhaltung von Ivan in dieser Szene könnte mehrere Erklärungen haben, es könnte an der Angst liegen, die Frau zu verletzen, sowie an seiner eigenen Unschlüssigkeit über die Beziehung. In einer früheren Textpassage scheint Ivan das Gewicht der Beziehung aufgrund der übertriebenen Bedeutung, die ihm die Frau beimisst, nicht tragen zu können und er macht diesen Gedanken deutlich, indem er der Frau sagt: „Ich kann dort nicht atmen, wo du mich hinstellst, bitte nicht so hoch hinauf, trag niemand mehr in die dünne Luft, das rat ich dir, das lern noch für später!“<sup>154</sup>. Aus diesem kurzen Kommentar geht hervor, dass ein Teil von Ivans Entscheidung, sich von der Frau zu distanzieren, auf ihre Haltung und seine Unfähigkeit zurückzuführen ist, für die Frau das zu sein, was sie braucht. Gleichzeitig identifiziert er diese Unfähigkeit jedoch nicht mit seinem Mangel, sondern mit den übermäßigen Ansprüchen von ihrer Seite, die nicht nur er, sondern kein Mann überhaupt erfüllen könnte. So wird die Frau für das Scheitern der Beziehung verantwortlich gemacht. In demselben Satz wird das endgültige Ende der Beziehung auch vorweggenommen, als Ivan sich auf neue Beziehungen bezieht. Das Ende der Beziehung, die im ersten Kapitel das Einzige zu sein schien, was die Ich-Erzählerin retten konnte, führt zu einer Krise, aus der die Frau keinen Ausweg sieht.

---

<sup>151</sup> Vgl. In dieser Arbeit: Kapitel 1, S. 37.

<sup>152</sup> Vgl. *Malina*, S. 621: „Ich weiß nicht, seit wann Ivan mein Leben kürzt, und ich muss einmal anfangen, mit ihm zu reden.“

<sup>153</sup> *Malina*, S. 678.

<sup>154</sup> *Malina*, S. 671.

Somit wird die zuvor prophezeite Utopie endgültig zerstört und die Frau muss erkennen, dass „es kein schönes Buch [gibt]“ und „kein Tag wird kommen, es werden die Menschen niemals, es wird die Poesie niemals und sie werden niemals, die Menschen werden schwarze, finstere Augen haben, von ihren Händen wird die Zerstörung kommen“<sup>155</sup>.

Wann Ivan nicht da ist, ist Malina da, der in diesem letzten Kapitel eine zentrale Bedeutung einnimmt. Nachdem er im Traumkapitel die Rolle eines zweideutigen Psychoanalytikers gespielt hat, bleibt eine Mehrdeutigkeit auch in seiner Rolle in dem Schicksal der Ich-Erzählerin. Was im Verlauf des Kapitels deutlich wird, ist, dass Malina ein Teil der Erzählerin ist. Bachmann nennt ihn „der männliche Doppelgänger der Ich-Erzählerin“<sup>156</sup>. Er ist ihr männlicher Alter Ego und auf ihn werden Eigenschaften projiziert, die die Frau in sich nicht finden kann: Rationalität, Selbständigkeit und Stärke. In diesem Kapitel wird das Doppelleben deutlicher zum Ausdruck gebracht, worauf immer wieder beiläufig hingewiesen wurde. Im Vorkapitel gibt es zum Beispiel Hinweise auf Malinas mangelnde Körperlichkeit, wenn die Erzählerin sich daran erinnert, dass er einmal spurlos verschwand, als sie auf die Straßenbahn einstieg: „aber als ich aufgesprungen war auf den zweiten Wagen, verschwand Malina, aber nicht im ersten Wagen, nicht in meinem, und zurückgeblieben war er auch nicht“<sup>157</sup>. Sie erinnert sich auch, dass sie ihn früher mit einem anderen Namen genannt hatte: „»Eugenius« [...], weil »Prinz Eugen, der edle Ritter«, das erste Lied war, das ich zu lernen hatte“<sup>158</sup>. Es scheint daher einen Prozess zu geben, in dem die Ich-Erzählerin die Figur von Malina erschafft. Obwohl Malina wahrscheinlich eine unbewusste Projektion der Erzählerin ist, übernimmt er sofort eine Rolle, die ihrer überlegen ist.

Meine Beziehung zu Malina hat jahrelang aus misslichen Begegnungen, den größten Missverständnissen und eigenen dummen Phantastereien bestanden – ich will damit sagen, aus viel größeren Missverständnissen als die zu anderen Menschen. Ich war allerdings von Anfang an *unter* ihn gestellt, und ich muss früh gewusst haben, dass er mir zum Verhängnis werden müsse, dass Malinas Platz schon von Malina besetzt war, ehe er sich in meinem Leben einstellte.<sup>159</sup>

Im ersten Kapitel wird Malinas Existenz vor allem dadurch angezweifelt, dass Ivan ihn bei seinen Besuchen niemals trifft. Die immer klare Trennung zwischen den Momenten, in denen andere anwesend sind, und den Momenten, in denen die Ich-Erzählerin mit

---

<sup>155</sup> *Malina*, S. 651.

<sup>156</sup> Ingeborg Bachmann: *Gul*, S. 68.

<sup>157</sup> *Malina*, S. 285.

<sup>158</sup> *Malina*, S. 288.

<sup>159</sup> *Malina*, S. 285.

Malina allein ist, suggeriert, dass der Mann eine atypische Existenz führt. Die Zweideutigkeit über die Beziehung der Frau zu Malina ist beabsichtigt, besonders im ersten Kapitel. Allmählich nehmen die Hinweise zu, die Malina nicht als wirklichen Mann, sondern als Teil der Ich-Erzählerin zeigen. In einer prägnanten Stelle werden Ivan und Malina gegenübergestellt und Malina und das Ich werden als „eins“ beschrieben:

Ivan und ich: die konvergierende Welt.

Malina und ich, weil wir eins sind: die divergierende Welt.<sup>160</sup>

Im zweiten Kapitel liegt der Schwerpunkt auf der Interpretation von Träumen und auf der Vater-Figur, aber auch hier gibt es gelegentlich Hinweise auf die Art der Beziehung zwischen Malina und der Ich-Erzählerin, hauptsächlich indem die Einheit des Ich angezweifelt wird. In ihren Gesprächen äußert sich Malina manchmal kryptisch über das Thema. Einmal sagt er: „Du weißt es eben nicht [...] du verwechselt sogar deine Leben“ und als die Erzählerin antwortet, dass sie nur ein Leben hat, beendet er den Dialog mit einem enigmatischen „Überlass es mir“<sup>161</sup>. In Anbetracht des Romanendes kann das „es“ als „das Leben“ interpretiert werden. Eine ähnliche Passage findet sich im nächsten Gespräch, wo wiederum Malinas rätselhafte Antworten als Vorwegnahme des Endes sinnvoll erscheinen:

Malina: Ja. Aber du wirst handeln, du wirst etwas tun müssen, du wirst alle Personen in einer Person vernichten müssen.

Ich: Ich bin doch vernichtet worden.

Malina: Ja. Auch das ist richtig.<sup>162</sup>

Das dritte Kapitel ist jedoch dasjenige, in dem die Beziehung zwischen Malina und der Ich-Erzählerin am meisten vertieft wird, obwohl die Natur dieser Beziehung nie offenbart wird. Besonders aufschlussreich ist die Begegnung mit Frau Senta Novak, die das Horoskop der Ich-Erzählerin liest:

Sie zeigte mir mein Horoskop, das ihr ungemein merkwürdig erschien, ich müsse es direkt selber sehen, wie scharf es gezeichnet sei, sie sagte, eine unheimliche Spannung sei schon auf den ersten Blick daraus zu lesen, es sei eigentlich nicht das Bild von einem Menschen, sondern von zweien, die in einem äußersten Gegensatz zueinander stünden, es müsse eine dauernde Zerreiβprobe für mich sein, bei diesen Aspekten, falls ich die Daten genau angegeben hätte. Ich fragte höflich: Der Zerrissene, die Zerrissenen, nicht wahr? Getrennt, meinte Frau Novak, wäre das lebbar, aber so, wie es sei, kaum, auch das Männliche und das Weibliche, der

---

<sup>160</sup> *Malina*, S. 433.

<sup>161</sup> *Malina*, S. 552.

<sup>162</sup> *Malina*, S. 561.

Verstand und das Gefühl, die Produktivität und die Selbstzerstörung träten auf eine merkwürdige Weise hervor.<sup>163</sup>

Diese Horoskop-Lesung verstärkt die Interpretation von Malina als dem männlichen und rationalen Gegenstück zum weiblichen und sentimentalischen Ich. An einer weiteren Stelle wird die Gegenüberstellung zwischen Herz und Kopf vorgeschlagen<sup>164</sup>, die auch an die klassischen Geschlechterstereotypen erinnert. Das Horoskop enthüllt die Wahrheit über den Zustand des Ichs, seine Duplizität und seine Prekarität. Wie bei einer Horoskop-Lesung üblich ist, bleibt die Interpretation jedoch allgemein und oberflächlich: Der männliche Teil dominiert die rationale Sphäre und der weibliche Teil die Welt der Gefühle, der männliche Teil ist produktiv und der weibliche Teil selbstdestruktiv. Die beiden Bereiche sind jedoch in der Realität nicht klar voneinander getrennt und beide beeinflussen den anderen. Besonders interessant ist der Hinweis auf die Selbstzerstörung des weiblichen Ichs, was eine natürliche Folge der Weiblichkeit zu sein scheint. Wie im Folgenden analysiert wird, benötigen sowohl die Beziehung zwischen Malina und Ich-Erzählerin als auch das Schicksal des weiblichen Ichs eine eingehendere Interpretation.

Der gesamte Roman zeichnet sich durch eine gewisse Mehrdeutigkeit aus, insbesondere in Bezug auf die Beziehungen der Erzählerin. Im ersten Kapitel scheint sie von einer glücklichen Liebe zu erzählen, aber es ist offensichtlich, dass die Beziehung zu Ivan nicht so ist, wie die Frau sie wahrnehmen will und vor allem Ivan ist weit entfernt von der Erretter-Rolle, die die Frau ihm zuweist. Nicht weniger kompliziert ist die Beziehung zur Vater-Figur im zweiten Kapitel, die aber deutlich nur eine negative Interpretation zulässt. Malinas Rolle dagegen ist nicht so eindeutig. Die Beziehung mit Ivan ist von unerwiderten Gefühlen und mangelnder Kommunikation geprägt. Die Beziehung zur Vater-Figur wird durch die erlittene Gewalt und das Schweigegebot bestimmt, die die Erzählerin zu Schuldgefühlen und Verdrängung führen. In beiden Fällen wird die Frau ihrer Stimme beraubt, sie ist unfähig, sich auszudrücken oder von ihrer untergeordneten Position herauszutreten. Malina ist der einzige Mann, mit dem sie sprechen kann. Er ist daher auch der Einzige, der sich der inneren Krise, die die Erzählerin erlebt, wirklich bewusst ist. Die Frau kann sich ihm so sehr anvertrauen, dass sie auf ihre eigenen Traumata eingehen kann. In diesem Sinne erscheint die Figur von Malina als der

---

<sup>163</sup> *Malina*, S. 579 f.

<sup>164</sup> Vgl. *Malina*, S. 576: „Malina: Die Alten haben von jemand, der dumm war, gesagt, er habe kein Herz. Sie haben den Sitz der Intelligenz in das Herz verlegt. Du musst nicht dein Herz an alles hängen und alle deine Reden flammen lassen und deine Briefe. Ich: Wie viele haben Köpfe, nichts weiter als Köpfe? Und nämlich kein Herz.“

rationale Teil, den die Frau braucht, um sich ihren Schwierigkeiten zu stellen. Malina hört ihr zu und gibt ihr Ratschläge, die sich jedoch nicht immer im Interesse des weiblichen Ichs herausstellen. Das Kapitel Das Kapitel enthält eine Reihe von Dialogen und ist viel weniger gewaltsam als die ersten beiden. Jedoch findet die Ich-Erzählerin ihr Ende, als sie in einen Riss in der Wand verschwindet und der letzte Satz des Romans ist in seiner einfachen Form am gewaltsamsten: „Es war Mord“<sup>165</sup>. In den letzten Absätzen vor dem Ende scheint die Erzählerin auch eine Verschlechterung der Beziehung zwischen ihr und Malina zu bemerken, sie spürt eine zunehmende Feindseligkeit zwischen ihnen: „Malina ist durch nichts zu bewegen, aus dem Haus zu gehen, obwohl etwas Feindliches zwischen uns ist“<sup>166</sup> bzw. „Ich könnte ihn noch einmal um Rat fragen [...], obwohl die Spannung und die Feindseligkeiten für mich immer deutlicher zu spüren sind“<sup>167</sup>.

Wer ist Malina, die enigmatische Titelfigur des Romans? Ist er ein Mörder oder ein Beschützer? Wie kann eine Figur so gespalten sein? Es ist nicht zu leugnen, dass er im Laufe des Romans unklare Rollen einnimmt und seine Verantwortung in Zusammenhang mit dem „Mord“ wird bis zum Ende widerrufen. Kurz bevor sie in die Wand verschwindet, denkt die Ich-Erzählerin: „Wenn er nicht sofort etwas sagt, wenn er mich nicht aufhält, ist es Mord“. Aber gleich nachdem sie in die Wand gegangen ist, bereut sie, dass sie keine Botschaft hinterlassen hat: „Ich hätte noch auf einen Zettel schreiben müssen: Es war nicht Malina“<sup>168</sup>.

Angesichts der extremen Mehrdeutigkeit der Figur von Malina ist es nicht überraschend, dass es in der Forschung sehr unterschiedliche Interpretationen zu lesen sind. Günther Blöcker beschreibt Malina als „gütig, großzügig, ausgeglichen, selbstlos und gleichzeitig von einer tödlichen Neutralität. Er ist die Inkarnation der Vater-Sehnsucht, er hat die Strenge und Vollkommenheit des Wunsch-Vaters, den man gleichwohl nicht erträgt“.<sup>169</sup> Blöcker ist überzeugt, dass Malina für den Mord der Erzählerin die Verantwortung trägt:

Am Ende des Buches steht die Selbst-Auflösung der Ich-Erzählerin. Was Malina, ihr anderes Ich, schon gute hundert Seiten vorher nahegelegt hatte, nämlich »alle Personen in einer Person zu vernichten«, geschieht, und zwar nicht als simpler Selbstmord, sondern eben als eine Tat Malinas, des geheimen Einflüsterers.<sup>170</sup>

---

<sup>165</sup> *Malina*, S. 695.

<sup>166</sup> *Malina*, S. 686.

<sup>167</sup> *Malina*, S. 687.

<sup>168</sup> *Malina*, S. 692.

<sup>169</sup> Blöcker, Günther: „Auf der Suche nach dem Vater“ in: *Merkur*, Band 6, 1971, S. 396.

<sup>170</sup> Ebenda, S. 398.

Auch in der internationalen Rezeption wird Malina oft des Mords beschuldigt. Kathleen L. Komar schreibt: „As the novel ends [...] the female self has been murdered by the overpowering male persona with whom she can neither successfully compete nor psychologically merge.“<sup>171</sup> und Eva Revesz ist damit einverstanden, obwohl sie den Mord ins Symbolische verlegt: “Malina, in his final telephone confrontation with Ivan, symbolically kills off his own better half.”<sup>172</sup> Abgesehen davon, dass es meines Erachtens falsch ist, die Ich-Erzählerin als Malinas „bessere Hälfte“ zu nennen, ist die Interpretation von Malina als Mörder vereinfachend und oberflächlich.

Fragwürdig sind auch die Thesen, die das Ende nicht als Tod des Ichs interpretieren, sondern als eine symbolische Transformation, die aus psychoanalytischer Sicht die Heilung vom Trauma impliziert. Es wird auch argumentiert, dass durch Malina ein Teil des Ichs weiter leben kann, der sonst keine Chance zum Überleben gehabt hätte<sup>173</sup>. Das Ende des Ichs wird auch als Selbstmord interpretiert, was z.B. von Sigrid Weigel positiv bewertet wurde<sup>174</sup>: Sie sieht im Verschwinden der Frau eine bewusste Entscheidung, eine Selbstbehauptung gegenüber dem Männlichen, mit dem sie nicht leben will. Ein ähnlicher Begriff wird von Brigitte Steyer verwendet, die von „Selbstaufgabe“<sup>175</sup> spricht. Im Gegensatz zu Weigel, die die Entscheidung als bewusst feiert, erkennt Steyer die Ausweglosigkeit in der Situation der Frau, die ihre Traumata nicht überwinden konnte und nicht mehr überlebensfähig ist. Interessant in Steyers Interpretation ist die Rolle Malinas, dessen Funktion bis zum Ende sei, „dem Ich zu helfen bei allem womit sie Hilfe braucht. Dazu wurde er im wahrsten Sinne des Wortes ins Leben gerufen. Nun ist die Ich-Figur seelisch am Ende, hat alle Kontrolle verloren und braucht ihn, um statt ihrer weiterzuleben.“<sup>176</sup> In diesem Sinne betreibt Malina als Alter Ego eine Art Sterbehilfe und lässt das lebensunfähige weibliche Ich verschwinden, er nimmt aber sein Platz und löscht die Spuren seiner Existenz.

Malinas Verhalten scheint widersprüchlich und es ist nicht einfach, seine Rolle in der Geschichte zu bestimmen – es ist jedoch sicher, dass die Analyse nicht auf die

---

<sup>171</sup> Komar, Kathleen L.: “Es war Mord: The Murder of Ingeborg Bachmann at the Hands of an Alter Ego” in: *Modern Austrian Literature*, 27, N. 2 1994, S. 94.

<sup>172</sup> Revesz, Eva B.: “Viennese Noir: The Third Man in Ingeborg Bachmann's Malina”, in: *Journal of Austrian studies*, Band 46 (3), 1.10.2013, S.118.

<sup>173</sup> Vgl.: Steyer, Brigitte: *Traumadarstellung und deren Implikationen in Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt*, University of California, Bell & Howell Information and Learning, Los Angeles 1999.

<sup>174</sup> Weigel, Sigrid: „Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise.“ In: *Ingeborg Bachmann Text und Kritik*. Sonderband. Hrsg von Heinz Ludwig Arnold und Sigrid Weigel. München: 1984, S. 125 f.

<sup>175</sup> Steyer, Brigitte: a.a.O., S. 329.

<sup>176</sup> *Ebenda*, S. 330.

Äquivalenz Malina-Mörder beschränkt werden kann. Zunächst muss daran erinnert werden, dass es in der Handlung nicht nur einen Täter gibt. Es ist kein Zufall, dass die Ich-Erzählerin im Laufe des Romans ihre Mörder oft im Plural erwähnt. Die Vater-Figur ist sicherlich eine davon. Obwohl das erlebte Trauma nie explizit beschrieben wird und die Figur des Vaters symbolisch sein könnte, ist es klar, dass die Todesart der Frau eng mit der Gewalt verbunden ist, die sie in der Vergangenheit erlitten hat und die in ihren Träumen wieder auftaucht. Dass die Ich-Erzählerin an die Konsequenzen ihrer traumatischen Vergangenheit und nicht wegen Malina stirbt, bestätigt auch Bachmann selbst in einem Interview:

Ich würde das nicht sagen, dass Malina sie in den Tod treibt, obwohl es am Ende so aussehen könnte. Denn er macht ihr nur begreiflich, was mit ihr schon geschehen ist. Sie ist ja schon so oft ermordet worden oder an diese äußerste Grenze gekommen. Sie hat nur den letzten Schritt noch nicht getan, nämlich dieses Ich zum Verschwinden zu bringen, das nicht mehr brauchbar ist, weil es zu zerstört ist.<sup>177</sup>

Tatsächlich ist sich die Frau ihres Schicksals seit Langem bewusst, was auch durch die Tatsache bestätigt wird, dass sie vor ihrem Verschwinden mehrmals versucht hat, ein Testament zu hinterlassen. Als sie von dem Mord einer Frau im Wienerwald erfahren hatte, hatte die Ich-Erzählerin ihr eigenes Schicksal wahrgesagt: „das könntest du sein, das wirst du sein. Unbekannte von unbekanntem Täter ermordet“<sup>178</sup>.

Sie wird vielleicht nicht im engsten Sinne des Wortes „ermordet“, aber sie gibt ihr Leben nach der erlittenen Gewalt und der Unmöglichkeit der Heilung auf. Die Heilung scheitert nicht nur wegen der gravierenden Last vom Trauma, sondern auch wegen der mangelnden Hilfe seitens Ivan und Malina, die zum Teil Verantwortung tragen, weil sie die Frau nicht retten konnten (oder wollten). Nicht nur in Bezug auf Malina wird der Tod der Ich-Erzählerin prognostiziert. Bereits im ersten Kapitel hatte die Frau gedacht: „Ich lebe in Ivan. Ich überlebe nicht Ivan.“<sup>179</sup>. Im dritten Kapitel scheitert die Beziehung und die Hoffnung der Erzählerin, dass sie durch Ivan glücklich und geheilt werden könne, erweist sich als reine Einbildung. Nach der Entfernung kann sie Ivan anders sehen, nämlich als einen normalen Mann mit seinen Mängeln:

Ivan ist nicht mehr Ivan, ich sehe ihn an wie ein Kliniker, der eine Röntgenaufnahme studiert, ich sehe sein Skelett, Flecken in seiner Lunge vom Rauchen, ich sehe ihn selber nicht mehr. Wer gibt mir Ivan zurück? Warum lässt er sich plötzlich so ansehen von mir? Ich möchte über den Tisch fallen, während er die Rechnung verlangt, oder unter den Tisch fallen und das Tischtuch mit

---

<sup>177</sup> Ingeborg Bachmann: *Gul*, S. 93.

<sup>178</sup> *Malina*, S. 619.

<sup>179</sup> *Malina*, S. 323.

herunterreißen, mit allen Tellern und Gläsern und dem Besteck darauf, auch mit dem Salz, obwohl ich so abergläubisch bin. Tu das nicht mit mir, werde ich sagen, tu das nicht mit mir, oder ich sterbe.<sup>180</sup>

Um zu überleben, braucht sie die Illusion des reinen Glücks, die sie mit Ivan identifizierte. Wenn sie die Beziehung nur als das erkennen kann, was sie ist, wird die Illusion zerstört und sie hat keinen Grund mehr zu leben. Sie ist davon überzeugt, dass „wer ein Warum zu leben hat, fast jedes Wie [erträgt]“<sup>181</sup> – sie hat aber kein Warum mehr. Ihre Überflüssigkeit wird von Ivan sogar betont, als er ihr sagt: „Du hast eben nichts, wofür du dasein musst!“ und natürlich macht sie sich Sorgen darum: „Er wird recht bekommen, denn wer will schon etwas von mir, wer braucht mich? Aber Malina sollte mir helfen, nach einem Grund für mein Hiersein zu suchen.“<sup>182</sup> Überflüssig, alleine und unerwidert fühlt sich jetzt die Ich-Erzählerin mit Ivan, und als sie merkt, dass ihre Beziehung zu Ende geht, sucht sie zum ersten Mal nach „etwas auf der Wand“<sup>183</sup>: Es ist der Anfang ihres Endes.

Die Vater-Figur des zweiten Kapitels ist diejenige, die die Erzählerin physisch und psychisch verletzt, er hinterlässt eine Wunde, die nicht heilen wird und ist somit zweifelsohne als Täter zu beurteilen. Auch Ivan verletzt die Frau, nicht mit körperlicher Gewalt, sondern zuerst durch seine Gleichgültigkeit und später durch seine Entfernung von ihr. Ivans Schuld ist nicht so unbestreitbar wie die der Vater-Figur, aber es besteht kein Zweifel daran, dass seine Art, die Frau zu behandeln, zu ihrer Zerstörung beiträgt. Das komplizierteste Urteil bleibt das über Malina. Es ist schwierig, Malinas Position in dem Ganzen zu beurteilen, auch weil der Zustand seiner Existenz bis zum Ende unklar bleibt. Wenn Malina keine eigene Existenz hat, aber ein Teil der Erzählerin ist, könnte er dann in der Lage sein, gegen sie vorzugehen? Und warum sollte er es tun? Zudem ist es an diversen Stellen offensichtlich, dass Malina die Frau schützt, anstatt ihr Schäden zuzufügen. Und zwar schützt er sie auch vor ihr selbst, zum Beispiel als er sie davon abhält, zu viele Schlaftabletten einzunehmen, nachdem Ivan sie verlassen hat<sup>184</sup>. In diesem Moment leidet die Frau zu sehr und möchte sich wahrscheinlich mit den Pillen

---

<sup>180</sup> *Malina*, S. 665.

<sup>181</sup> *Malina*, S. 639.

<sup>182</sup> *Malina*, S. 584.

<sup>183</sup> Vgl. *Malina*, S. 679: „Ich kann nicht mitansehen, wie er es vermeidet, mich anzusehen, ich schaue auf die Wand und suche nach etwas auf der Wand.“

<sup>184</sup> Vgl. *Malina*, S. 680: „er nimmt die kleine Blechbüchse mit den Schlaftabletten und zählt sie nach. Es sind meine Schlaftabletten, es macht mich zornig, aber ich sage nichts, ich sage heute überhaupt nichts mehr. Malina sagt: Du hast schon drei genommen, ich glaube, das genügt. Wir fangen zu streiten an, ich sehe es kommen, dass wir aneinandergeraten. Wir werden jetzt unvermeidlich aneinandergeraten.“

betäuben. Hier wird der Kontrast zwischen dem affektiven Teil des weiblichen Ichs und dem rationalen Teil von Malina gezeigt, die zwei verschiedene Vorstellungen vom Überleben haben. Malina konzentriert sich auf die Möglichkeit des körperlichen Überlebens, die Frau sehnt sich nach einer Möglichkeit, ihre seelischen Schmerzen loszuwerden. Mehr als einmal besteht die Erzählerin darauf, dass Malina besser als sie geeignet ist, sich um ihr Leben zu kümmern. Es gibt zwei Textstellen, wo sie Malina verständlich macht, dass sie verschwinden und ihn die Kontrolle übernehmen lassen möchte. Zum ersten Mal lässt Malina keinen Raum für die selbstzerstörerischen Gedanken der Frau und versucht sie zu beruhigen:

Ich: Dann will ich nicht mehr sein, weil ich den Krieg nicht will, dann schläfe du mich ein, dann sorg für das Ende. Ich will, dass der Krieg ein Ende nimmt. Ich will nicht mehr hassen, ich will, ich will...

Malina: Atme tiefer, komm. Es geht schon wieder, siehst du, es geht, ich halte dich ja, komm ans Fenster, ruhiger und tiefer atmen, eine Pause machen, nicht reden jetzt.<sup>185</sup>

Im Laufe der Zeit wird es aber klar, dass die Ich-Erzählerin sich weder beruhigen noch heilen kann. Von diesem Wendepunkt an wird es für die Beiden klar, dass das weibliche Ich verschwinden muss:

Ich: Ich mag kein Wir, kein Man, kein Beide und so weiter und so weiter.

Malina: Ich hätte beinahe gedacht, du magst vor allem kein Ich mehr.

Ich: (soavemente) Ist das ein Widerspruch?

Malina: Doch.

Ich (andante con grazia) Es ist kein Widerspruch, solange ich dich will. Nicht mich möchte ich, sondern dich, und wie findest du das?

Malina: Es wäre ein Abenteuer, das dein gefährliches wird. Es hat aber schon angefangen.<sup>186</sup>

Die Beseitigung der Ich-Erzählerin ist ein eingeleiteter Prozess, dessen Ende ihr schon bekannt ist: „Ein Tag wird kommen, und es wird nur die trockene heitere gute Stimme von Malina geben, aber kein schönes Wort mehr von mir“<sup>187</sup>. Die Frau ist sich ihres Endes bewusst und es ist ihre Entscheidung, in der Falte der Wand zu verschwinden, die sie mit eigener Kraft geöffnet hat<sup>188</sup>. Malina zwingt sie nicht in die Wand, sondern lässt sie los, sobald er versteht, dass der weibliche affektive Teil des Ichs nur noch schädlich und gefährlich für sich selbst geworden ist – er handelt aus reiner Rationalität. Der weibliche

---

<sup>185</sup> Malina, S. 514.

<sup>186</sup> Malina, S. 638.

<sup>187</sup> Malina, S. 681.

<sup>188</sup> Vgl. Malina, S. 669: „ich starre die Wand an, die einen Sprung bekommen hat, es muss ein alter Sprung sein, der sich jetzt leicht weitet, weil ich ihn immerzu anstarre“.

Teil der Protagonistin verschwindet, aber der männliche Teil lebt unverseht weiter und wird keine doppelte Existenz mehr führen. Es ist ein Teil des Ichs, der im anderen stirbt: „Ich habe in Ivan gelebt und ich sterbe in Malina.“<sup>189</sup>

Ein interessanter Denkanstoß kommt aus dem Beitrag von Alexandra Kurmann<sup>190</sup>, die auf eine besondere Bedeutung des Wortes „malina“ zurückgeht, die diese Interpretation unterstützen und bereichern könnte. Durch die Übersetzung einer Reihe von wissenschaftlichen Texten aus dem Hebräischen über die Erfahrungen der aschkenasischen Juden während des Zweiten Weltkriegs wurde entdeckt, dass das Wort „malina“ (ursprünglich ein slawisches Wort für „Himbeere“) während der Kriegsjahre ein geheimes Versteck bedeutete. Kurmann nennt diverse Quellen<sup>191</sup> für ihre Forschung und es bleibt dabei klar, dass der Begriff als Geheimwort in den Ghettos sehr verbreitet war. Alex Faitelson erzählt vom jüdischen Widerstand in Litauen und berichtet von vielen „malinas“, die er selbst gesehen und benutzt hat:

Gelpern ordered Ratner to take the escapees down to Lipman's "malina" (hiding place) [...] Opposite his house, in an empty lot near Krishtchiokaitchio Street, there was a toilet. Ratner opened the door and told us to follow him one by one. He lifted the plank covering the lavatory bowl and pushed the partition to the right. We crawled through the hole beneath the bowl into the hiding place, which had not been prepared for us, avoiding the excrement still in the hole. The "malina" was two meters deep, lit by a single electric bulb<sup>192</sup>.

Es gibt keine Gewissheit, dass Ingeborg Bachmann die Bedeutung kannte, die dem Wort in diesen Zusammenhängen zugeschrieben wurde – aber es kann auch nicht ausgeschlossen werden, dass es ihr bekannt gewesen sein könnte. Die Schriftstellerin kannte mehrere Juden und hat viel Material über den Zweiten Weltkrieg gelesen. Zudem kann es nicht ausgeschlossen werden, dass der Begriff zumindest teilweise auch in deutschen Quellen vorgekommen sei. Wie in Faitelsons Bericht zu lesen ist, wurde der Begriff „malina“ nämlich von der Gestapo und dem Sicherheitsdienst zur Kenntnis genommen<sup>193</sup>. Es wird außerdem bezeugt, dass die „malinas“ oft in den kleinen Räumen

---

<sup>189</sup> *Malina*, S. 692.

<sup>190</sup> Vgl.: Kurmann, Alexandra: "What Is Malina?: Decoding Ingeborg Bachmann's Poetics of Secrecy" in: Lincoln: University of Nebraska Press, *Women in German yearbook*, Band 32, 2016.

<sup>191</sup> Kurmann nennt als Quellen die Berichte über den Zweiten Weltkrieg von Yitshak Arad, Shalom Cholawski, Ilya Ehrenburg, Vasily Grossman, Shalom Eilati, Aleks Faitelson und Avraham Sutskever.

<sup>192</sup> Faitelson, Alex: *The truth and nothing but the truth. Jewish Resistance in Lithuania*, Gefen Publishing House, Jerusalem 2006, S. 214.

<sup>193</sup> *Ebenda*, S. 227: "The same day, head of the Gestapo and the SD in Lithuania, SS Oberführer Dr. Wilhelm Fuchs, called for the commander of the Jewish ghetto police, Meishe Levin. [...] Dr. Fuchs informed Levin that he was aware that undesirable elements reach the ghetto and that they hide in what is known as "malinas". He demanded that they be found immediately and handed over to the Gestapo."

zwischen Doppelwänden errichtet wurden<sup>194</sup>, was eine nicht unerhebliche Parallele zum Roman darstellt.

Kurmann schließt seine Argumentation mit einer persönlichen Interpretation des Endes des Romans: “employing the mysterious M/malina as a metaphor for the experience of womanhood in postwar Europe, Bachmann suggests that like the original occupants of these hiding spaces, the female subject must suffer the erasure of every trace of her selfhood in exchange for her life”<sup>195</sup>. Meines Erachtens ist die Interpretation vielversprechend und verdient weitere Studien. Dass das Opfer alle Spuren seines selbst verstecken und löschen musste, um zu überleben, kann auf jeden Fall auf den Roman übertragen werden. In *Malina* ist es jedoch nicht zu leugnen, dass die Frau am Ende sich nicht retten kann. Obwohl durch Malina ein Teil des Ichs überlebt, bleibt nichts von der weiblichen Seite übrig: kein Gefühl, keine Stimme, keine Schrift. Was für sie eine Chance auf Zuflucht war, wird zu dem Ort, an dem sie für immer verschwinden wird. Die Frau hat sich in Malina so tief versteckt, dass sie nie wieder herauskommen kann.

---

<sup>194</sup> Vgl.: Kurmann, Alexandra: “What Is Malina?: Decoding Ingeborg Bachmann's Poetics of Secrecy” in: Lincoln: University of Nebraska Press, *Women in German yearbook*, Band 32, 2016, S. 81.

<sup>195</sup> *Ebenda*, S. 86.

#### 4. *Das Buch Franza*

Der zweite Text, der innerhalb des *Todesarten*-Zyklus am weitesten entwickelt wurde, ist das Romanfragment *Das Buch Franza*. Die Arbeit an dem Buch beginnt zwischen Sommer und Herbst 1965 mit der Bearbeitung von Motiven aus dem *Eugen-Roman* und dem *Wüstenbuch*. Die zentralen Themen sind von Anfang an definiert: Die Zerstörung der Frau, die Figur des Ehemann-Psychiaters, die Ehe und die Beziehung zwischen Bruder und Schwester werden zwar in den verschiedenen Entwürfen überarbeitet, bleiben aber immer zentrale Bestandteile der Geschichte. Die Zerstörung der Frau wird in den frühen Entwürfen deutlicher und offenkundiger beschrieben, ebenso wie der Inzest zwischen Bruder und Schwester. Die spätere Fassung des Fragments enthält eher indirekte Anspielungen. Es muss jedoch beachtet werden, dass das Roman-Fragment sicherlich keine Reinschrift war und es kann ausgeschlossen werden, dass Bachmann es in dieser Form veröffentlicht hätte. Jahre nach Beginn des Romans schrieb die Autorin an Klaus Piper: „Anstatt des Romans (DAS BUCH FRANZA ist zudem in einer Schublade verschwunden und wird von mir, aus verschiedenen Gründen, noch lange nicht oder überhaupt nicht veröffentlicht werden, ich weiß es selber noch nicht) übergebe ich Ihnen das Manuskript meiner neuen Erzählungen.“<sup>196</sup> Aus dem Brief geht hervor, dass die Schriftstellerin ihre Arbeit an *Das Buch Franza* beiseitegelassen hatte und es ist unmöglich zu wissen, ob und wie sie das Buch wieder aufgenommen hätte. Bei der Analyse dieses und der anderen Fragmente aus dem Nachlass muss immer berücksichtigt werden, dass es sich nicht um Schriften handelt, die die Autorin in dem Zustand veröffentlicht hätte, in dem sie überliefert wurden. Es ist jedoch von Interesse, die Entwürfe auf thematischer Ebene zu analysieren, um sich dem gesamten Konzept des *Todesarten*-Projekts anzunähern. Aus formaler Sicht ist es nicht möglich, eine strukturelle Analyse wie für *Malina* vorzuschlagen, da es sich um mehr oder weniger unvollständige Fragmente handelt.

Es ist bekannt, dass Bachmann während der Entstehung von *Das Buch Franza* zur Entfaltung des *Malina*-Konzepts gelangt und das erste Projekt abbricht, um sich dem zweiten zu widmen. Dass es zahlreiche Parallelen zwischen den beiden Romanen zu erkennen sind, sollte daher nicht erstaunen. Franza wird, wie die Ich-Erzählerin in *Malina*,

---

<sup>196</sup> Bachmann, Ingeborg: Brief an Klaus Piper vom 14. November 1970. Zit. nach Bachmann, Ingeborg: „*Todesarten*“-Projekt, B. 2, S. 398 [i.f.z.: F., S.].

durch den Missbrauch seitens eines Mannes vernichtet. Sie auch leidet psychisch und physisch an den Folgen der erlebten Gewalt und kann über ihre Erfahrung nicht reden. Zum Teil werden die erlebten Traumata von den beiden Frauen auch verdrängt und vergessen, bis sie gewaltig wieder auftauchen.

Von dem *Buch Franza* sind verschiedene Entwürfe erhalten, darunter mehrere Fassungen einer Vorrede und drei Kapitel. In der kurzen Vorrede präsentiert Bachmann eine knappe Inhaltsangabe und die Todesart Franzas:

Jordan hat mit der Assistenz seiner Frau und einiger Mitarbeiter ein Buch geschrieben über die Spätschäden an weiblichen KZ-Häftlingen und in eben diesen Jahren seine eigene Frau zugrundegerichtet. Franziska, Franza genannt, verschwindet aus einer Wiener Klinik aus Furcht vor ihrem Mann und begleitet ihren Bruder, einen jungen Wissenschaftler, auf eine Reise nach Nordafrika. Dort trifft sie, vor ihrem Tod, noch einmal mit einem anderen Arzt zusammen, dem extremen Gegentyp.<sup>197</sup>

Diese knappe Zusammenfassung erwähnt die wichtigsten Momente der Handlung. Die Protagonistin tritt zunächst als Objekt und nicht als Subjekt in den Roman ein. Es ist ihr Bruder Martin, ein junger Geologe, der die Geschichte seiner vermissten Schwester erzählt, während er nach ihr sucht.

Franza ist in Kärnten zur Zeit des Zweiten Weltkriegs aufgewachsen und dann nach Wien umgezogen, um Medizin zu studieren – ein Studium, das sie nicht abschließen wird. In der Stadt trifft und heiratet sie den Psychiater Leopold Jordan, mit dem sie an dem Buch „Über die Versuche an weiblichen Häftlingen. Über die Spätschäden“ zusammenarbeitet. Der Begriff „Spätschaden“ entstammt der *Psychiatrie der Verfolgten*: Die Psychiater bemerkten, dass bei vielen Betroffenen die Symptome erst Jahre nach der Zeit im Lager und oft nach einer Phase scheinbar normales Alltagslebens auftraten. Jordans Untersuchung von den an Frauen durchgeführten Experimenten in den Konzentrationslagern markiert eine Kontinuität der Gewalt. Der Mann behandelt und analysiert seine eigene Frau als Fall, bis er sie psychisch zerstört. Franza flieht aus einer Wiener Klinik, wo sie wahrscheinlich von Jordan hingebacht wurde, und sendet ein Telegramm an ihren Bruder, der sie dann in ihrem Kindheitshaus todeskrank findet. Wie die in Jordans Buch untersuchten Opfer leidet auch Franza unter den Folgen eines Traumas und bekennt: „Ich bin ein einziger Spätschaden“<sup>198</sup>. Die Geschwister reisen zusammen nach Ägypten, wo Franza, nach einer metaphorischen Reise durch ihre psychische Krankheit, letztendlich ihren Tod findet.

---

<sup>197</sup> F., S. 359 f.

<sup>198</sup> F., S. 215.

Durch die private Geschichte Franzas wird das Hauptthema des Fragments und des ganzen *Todesarten*-Projekts symbolisch vertreten. Es geht um die vielzitierte Frage, wohin der „Virus Verbrechen“ gegangen sei.<sup>199</sup> Die Verbrechen sind laut Bachmann „nicht geringer geworden, sie verlangen nur ein größeres Raffinement, einen anderen Grad von Intelligenz, und sie sind schrecklich“<sup>200</sup>. Die an Franza ausgeübte Gewalt ist in der Tat subtiler Art und daher schwerer zu erkennen. Die Verbrechen, die die Frau erlitten hat, haben einen gemeinsamen Nenner mit den Verbrechen des Nationalsozialismus, da sie ihren Ursprung in einer Form des Faschismus haben:

Du sagst Faschismus, das ist komisch, ich habe das noch nie gehört als Wort für ein privates Verhalten [...]. Aber das ist gut, denn irgendwo muss es ja anfangen, natürlich, warum redet man davon nur, wenn es um Ansichten und öffentliche Handlungen geht.<sup>201</sup>

Wie im Vorkapitel in *Malina*, werden in der Vorrede von *Das Buch Franza* die Raumkoordinaten der Handlung festgelegt. Aber wenn in *Malina* alles in Wien stattfindet, ist die Handlung des Franza-Fragments auf verschiedene Orte verteilt: Wien, Galicien und die arabische Wüste. Die wirklichen Schauplätze befinden sich aber wie in *Malina* auch in *Das Buch Franza* im Inneren – die Gedanken, Gefühle, Fantasien und Erinnerungen der Figuren bringen die Handlung voran. Bachmann unterscheidet zwei Denkart, die die Handlung bestimmen: „Einmal in dem Denken, das zum Verbrechen führt, und einmal in dem, das zum Sterben führt“<sup>202</sup>. Der Text fokussiert Franzas Geschichte und ihre Gedanken, während die Gedanken und die Motive Jordans unzugänglich bleiben. Die Kondition des Opfers wird umfassend beschrieben und der Leser begleitet Franza auf ihrer Reise durch die Krankheit bis zu ihrem Tod. Franza versucht auch die Denkart Jordans und anderer Täter zu verstehen, aber es bleibt unklar, was zum Verbrechen führt. Sie hat „mit einem unaufklärbaren Fall von Blaubart zu tun gehabt, von Mann, von Faschist, von wer versteht das, wer wird das je verstehen“<sup>203</sup>.

Physische Orte haben auch starke symbolische Bedeutungen, die im Text und in den Kapitelüberschriften mehrfach hervorgehoben werden. Das Roman-Fragment ist in drei Kapiteln unterteilt: *Heimkehr nach Galicien*, *Jordanische Zeit* und *Die ägyptische*

---

<sup>199</sup> Vgl. *F.*, S. 77: „Es ist mir und wahrscheinlich auch Ihnen oft durch den Kopf gegangen, wohin der Virus Verbrechen gegangen ist – er kann doch nicht vor zwanzig Jahren plötzlich aus unserer Welt verschwunden sein, bloß weil hier Mord nicht mehr ausgezeichnet, verlangt, mit Orden bedacht und unterstützt wird. Die Massaker sind zwar vorbei, die Mörder noch unter uns [...]“.

<sup>200</sup> *F.*, S. 78.

<sup>201</sup> *F.*, S. 53.

<sup>202</sup> *F.*, S. 76.

<sup>203</sup> *F.*, S. 247.

*Finsternis*.<sup>204</sup> Sowohl Galicien als auch die ägyptische Wüste sind Orte mit symbolischen Zügen. Die Wiederkehr biblischer und religiöser Bezüge im Allgemeinen trägt zur Symbolik dieser Orte bei. In dem Fall von *Heimkehr nach Galicien* wird die biblische Bezugnahme im Text deutlich, als Martins Gedankengang durch ein Zitat aus dem Matthäusevangelium unterbrochen wird: „Das zerstoßene Rohr wird Er nicht brechen, und den glimmenden Docht wird Er nicht auslöschen.“<sup>205</sup> Hermann Weber kontextualisiert das Zitat in Franzas Geschichte und vergleicht die positive Bedeutung der Stelle in der Bibel mit deren Bedeutung im Roman, die mit Jordans bösen Absichten zusammenhängt:

Es handelt sich um ein für die Christologie des Matthäusevangeliums (Mt 12,20) wichtiges Zitat aus dem ersten Gottesknechtslied des Propheten Jesaja (Jes 42,3). Meint der biblische Text die Behutsamkeit, mit der „Er“, der Gottesknecht-Messias-König der Gerechtigkeit zum Sieg verhilft, so ist im Gedankenstrom Martins wohl eindeutig Jordan gemeint, die positive Stelle Gottes durch die negative des (vermeintlich erfolgreichen) Zerstörers ersetzt.<sup>206</sup>

Jordans Grausamkeit wird aber die Liebe für die Heimat gegenübergesetzt: Dem Hinweis auf Jordans mörderische Ansichten folgt die mit dem Kindheitsort verbundene Hoffnung nach Zuflucht. Hier kommt die Perspektive Franzas zum Ausdruck, die Galicien die Relevanz eines biblischen Ortes verleiht: „Nachtfahrt. Heim nach Galicien, Matth. 12, 20. Wie unwiderstehlich ist Galicien, die Liebe.“<sup>207</sup> Franzas symbolische Heimat wird zu einer Art verlorenes Paradies. Es war der Ort der unschuldigen und glücklichen Jugend, vom Krieg verstört und nach dem Umzug in die Stadt verlassen, aber in der Erinnerung Franzas immer noch idealisiert. Auch Jordan wird von Franza am Anfang idealisiert: Wie Hermann Weber merkt, hat „der große Seelenhirte [...] Franzas religiöse Energie, ihre Kraft zu Hingabe und Dienst gebannt.“<sup>208</sup> Der Name Jordan weist auch auf ein geographisches und symbolisches Gebiet im Nahen Osten hin. Der Jordan ist ein wichtiger Fluss im Christentum, weil Jesus dort getauft wurde. Für die Juden ist es ein stark symbolischer Ort, weil Josua, der Nachfolger Moses, ihn überquerte, um das jüdische Volk nach der Wanderung durch die ägyptische Wüste ins Gelobte Land zu

---

<sup>204</sup> Die Textteile sind nicht synchron entstanden: Das erste und das dritte Kapitel wurden vor dem zweiten geschrieben und vorgetragen. Ingeborg Bachmann las eine Rohfassung anlässlich einer literarischen Matinee am 9. Januar 1966 in Zürich vor.

<sup>205</sup> F., S. 149.

<sup>206</sup> Weber, Hermann: „Zerbrochene Gottesvorstellungen: Orient und Religion in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Der Fall Franza*“ in: Göttsche, Dirk; Ohl, Hubert (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1993, S. 112.

<sup>207</sup> F., S. 149.

<sup>208</sup> Weber, Hermann: a.a.O., S. 113.

bringen. Um die gleiche Wüste geht es auch in *Das Buch Franza*. Die ‚ägyptische Finsternis‘ ist ein Ausdruck aus dem *Exodus*<sup>209</sup> und nimmt direkt Bezug auf die Geschichte Moses. Für Franza gibt es jedoch keinen Ausweg aus der Wüste, sie stirbt an den Folgen ihrer Beziehung mit Jordan. Der Mann, der ihre Hoffnung auf ein gelobtes Land symbolisierte, verurteilt sie zum Tod.

Indem Bachmann *Das Buch Franza* anstelle der Variante *Der Fall Franza* als Buchtitel vorzieht, hebt sie die religiösen Referenzen des Textes nochmal deutlich hervor. Franzas Reise scheint aus einem verlorenen Paradies zu beginnen, durch die Hölle zu gehen und in einem Fegefeuer ohne Ausweg zu enden. Neben den biblischen Bezügen gibt es auch Zitate zu Dantes *Komödie*, die den Vergleich von Franzas Geschichte mit einer Reise durch die Hölle deutlicher machen. In einem frühen Entwurf heißt es beispielweise: „Ich habe, nel mezzo del cammin <di> nostra vita (Dante, so fängt das Inferno an, so und nicht anders, für alle die das italienische Idiom nicht kennen), damals also wusste ich, ich würde wahnsinnig werden“<sup>210</sup>.

#### **4.1 Heimkehr nach Galicien: Franza zwischen Galicien und Wien**

Die Geschichte fängt an mit dem mysteriösen Verschwinden Franzas. Das Geschehen wird aber nicht direkt und chronologisch erzählt, sondern von der Perspektive des Bruders zurückverfolgt. Es ist ein personaler Erzähler, der aus der Perspektive des Bruders von dem Fall berichtet. Bachmann benutzt das Mittel der erlebten Rede, um seine Gedanken mit dem Bericht der Geschichte zu verbinden. So lauten die ersten Sätze des Fragments:

Der Professor, das Fossil, hatte ihm die Schwester zugrunde gerichtet. Zu dieser Vermutung war er schon gekommen, ehe er den geringsten Beweis in der Hand hatte, und auf der Fahrt nach Wien, als der Zug über Bruck an der Mur hinausholperte, auf Mürzzuschlag zu und noch vor dem Semmeringtunnel, der ihm einmal als der längste der Welt erschienen war, meinte er, Franzas Mitteilung verstanden zu haben, wenn man das eine Mitteilung nennen konnte und er der Champollion sein sollte, der erstmal Helle in eine Schrift brachte, mit der er sich lieber beschäftigen wollte.<sup>211</sup>

Von Anfang an ist die Meinung klar, die Martin von Jordan hat. Martin ist sich sicher, dass der Mann seiner Schwester geschadet hat, obwohl er noch keine Beweise dafür hat.

---

<sup>209</sup> Vgl. Exodus 10, 21-23: „Da sprach der Herr zu Mose: Streck deine Hand zum Himmel aus; dann wird eine Finsternis über Ägypten kommen und es wird stockdunkel werden. Mose streckte seine Hand zum Himmel aus und schon breitete sich tiefe Finsternis über ganz Ägypten aus, drei Tage lang. Man konnte einander nicht sehen und sich nicht von der Stelle rühren, drei Tage lang.“

<sup>210</sup> F., S. 12.

<sup>211</sup> F., S. 131.

Seine Beziehung zu Franza erweist sich als besonders vielschichtig und scheint die Ich-Malina-Beziehung vorwegzunehmen. Obwohl die beiden Geschwister seit Jahren kaum Kontakt haben, scheinen sie durch einen Faden verbunden zu sein, der ihre Schicksale webt. Martin scheint dazu berufen zu sein, seine Schwester und ihre Worte zu verstehen, ebenso wie Champollion<sup>212</sup> die Hieroglyphen entziffern konnte. So studiert Martin das Telegramm und dann auch die abgebrochenen Briefe von Franza, die er in ihrem Zimmer in Wien findet. Seine, wenn auch aufmerksamen, Deutungen würden zu nichts führen, ohne eine plötzliche Erleuchtung, die nicht durch seine Erforschung, sondern dank einer gewissen geschwisterlichen Verbundenheit entsteht. So ist sich Martin auf einmal sicher, dass er weiß, wo Franza verschwunden ist:

So wie Franza einmal gewusst hatte, als Halbwüchsige, während sie mit den englischen Soldaten herumstand und Englisch lernte und plötzlich umdrehte und fortlief und immerzu fortlief, den ganzen langen Weg zur Gail hinunter, in die ihn die Tschinowitz-Bande geworfen hatte und in der ein Zehnjähriger mit einer ratlosen Meute Gleichaltriger am Ufer ertrinken hätte müssen. Damals war sie gekommen, und obwohl er sie ja nicht laufen gesehen hatte, meinte er sie jetzt zu sehen, noch Jahre später, seine barfüßige Wilde, die ihr Jungs aus dem Wasser zog. Er war verrückt gewesen, nach Wien zu fahren. Sie musste ja nach Hause gekommen sein, sie war entweder tot oder zu Hause. Vonnöten war keine Polizei. Kein Jordan.<sup>213</sup>

Franza wird von ihrem Bruder tatsächlich in ihrem Haus in Galicien gefunden. In dem Ort ihrer Kindheit ist Franza jetzt in einem desolaten Zustand. Die Frau ist psychisch und physisch erschöpft, sie zittert und weint, sie kann kaum reden und wird ohnmächtig. Der Bruder weiß gar nicht, wie er ihr helfen könnte, ohne medizinische Kenntnisse, in einem alten Haus, wo „kilometerweit kein Arzt und kein Telefon“<sup>214</sup> sind. Die Situation erscheint verzweifelt und Martin erkennt seine Schwester als „todeskrank“<sup>215</sup>. Gleichzeitig scheint Martins Ankunft jedoch Franza zu beruhigen, die ihn begrüßt, als hätte sie ihn erwartet: „Ich habe ja gewusst, dass du kommst. Endlich kommst du. Ich habe ja, deswegen bin ich noch auf, ich habe es gewusst.“<sup>216</sup>

In Martins Erzählung von Franzas Verschwinden und Wiederauffindung werden die Beziehungen zwischen den Hauptfiguren bereits skizziert. Die antagonistische Rolle von Jordan wird sofort klar, dem das Verschwinden seiner Frau völlig egal zu sein

---

<sup>212</sup> Jean-François Champollion (1790-1832) ist der französische Linguist, dem es gelang, die Hieroglyphen auf dem Rosetta-Stein zu entziffern. Seine Forschungen waren ein Meilenstein in der Entwicklung der Ägyptologie.

<sup>213</sup> F., S. 148 f.

<sup>214</sup> F., S. 155.

<sup>215</sup> Vgl. F., S. 156.

<sup>216</sup> F., S. 155.

scheint. Im Gegensatz zu Jordans Gleichgültigkeit steht Martins Hingabe an seine Schwester. Obwohl die beiden seit der Ehe der Frau wenig Kontakt hatten und Martin zu einer wichtigen Studienreise nach Ägypten aufbrechen sollte, zögert er nicht, alles zu verlassen, um Franza zu suchen und sich um sie zu kümmern. Auch die Beziehung zwischen den Geschwistern ist aber komplexer als eine typische Geschwisterverbundenheit. Franza und Martin scheinen eine Verbindung zu haben, die es ihnen ermöglicht, sich gegenseitig zu finden, wenn sie in Schwierigkeiten sind. Ihre symbiotische Beziehung wird in Franzas leitmotivischem Satz versinnbildlicht: „Unter hundert Brüdern dieser eine. Und er aß ihr Herz“<sup>217</sup>. Bachmann greift den altägyptischen Mythos von Isis und Osiris auf, indem sie Musils gleichnamiges Gedicht zitiert. Bettina von Jagow untersucht die Bedeutung des Mythos und der Intertextualität in dem Franza-Fragment:

Die Verbundenheit und gegenseitige Zugehörigkeit der Geschwister ist über das Herz markiert. [...] Mit dem Wissen, daß es sich bei dem eingespielten und fragmentarischen »Kult-Satz« um einen Intertext aus Robert Musils Gedicht *Isis und Osiris* handelt, und durch eine Lektüre, die diese mythische Folie in ihrer Tradition und je spezifischen Umschrift einbezieht, erhält die Liebe zwischen den Geschwistern im Fall Franza kulturelle Bedeutsamkeit. Ingeborg Bachmann blendet zunächst die gesamte Inzestthematik, auf die es Robert Musil ankommt, aus, wenn sie lediglich die letzten zwei Zeilen von seinem Gedicht übernimmt, um eine Redeformel für die besondere Geschwisterliebe zwischen Martin und Franza zu finden.<sup>218</sup>

Im Roman gibt es Hinweise auf einen geschwisterlichen Inzest zwischen Franza und Martin, der aber nie vollzogen wird. Besonders in den ersten Entwürfen waren die Hinweise auf das Tabu des Inzests deutlicher. Es gibt sowohl Momente, in denen eine Art platonische Liebe zwischen den beiden dargestellt wird, als auch Gespräche, in denen die erotischen Triebe ausgesprochen werden. Einmal wird Martins Liebe zu seiner Schwester zu einer fast religiösen Liebe idealisiert, bei der die Schwester die Züge eines Engels annimmt: „Dich habe ich immer geliebt, Dich. [...] Martin vergaß Elli und er drängte sich an seine Schwester, und an ihre Würmer und an das, was das Fossil übriggelassen hatte von ihr, und er sah, dass ihre Augen geschwollen waren, alles an ihr war aufgeschwollen. Er hörte sich plötzlich sagen: mein Engel“<sup>219</sup>. Die Geschwister reden

---

<sup>217</sup> F., S. 204. Es handelt sich um ein Zitat aus Musils 1923 entstandenem Gedicht *Isis und Osiris*. Dort heißt es: „Aller hundert Brüder dieser eine, / Und er ißt ihr Herz, und sie das seine“.

<sup>218</sup> Bettina von Jagow: „Liebe und Tabu: Zum Kulturtransfer des Isis-Osiris-Mythos in die Moderne: Ingeborg Bachmanns *Der Fall Franza* und Robert Musils *Isis und Osiris*“ in: *Orbis Litterarum*, 58 (2), 2003, S. 122 f..

<sup>219</sup> F., S. 9.

aber auch konkret über Inzest und gestehen die unausgesprochene Attraktion, aber immer in einer Vergangenheitsform: „und diesmal sagte sie es mir, sie habe immer mit mir schlafen wollen, ich sagte ihr, mit dem Rücken gegen die Wand, ich habe es auch oft wollen“<sup>220</sup>. Die Beziehung zwischen Franza und Martin erscheint komplex, aber letztlich positiv.

Die Begegnung der beiden Geschwister in Galicien bildet die Rahmenerzählung des ersten Kapitels, in die ihre Kindheitserinnerungen eingebettet werden. Im ersten Teil des Kapitels deckt sich die Erzählperspektive mit Martins Gedanken, während Franza nur das stille Objekt der Erzählung bleibt. Schließlich ist die Frau am Anfang des Kapitels nicht anwesend und als sie erscheint, befindet sie sich in einer „Todesstille“<sup>221</sup> und kann lange noch nicht sprechen. Franza scheint es dann teilweise besser zu gehen und sie bekommt allmählich ihre Stimme zurück, obwohl das Reden ihr immer noch schwer fällt. Der Moment, in dem es Franza gelingt, aus dem Bett zu kommen, wird mit einer Auferstehung verglichen. Und es ist die Sprache, die bei der Wiederbelebung der Frau wieder einmal eine grundlegende Rolle einnimmt:

Franza stand in der Tür, mit herunterhängenden Strümpfen, mit seitwärts und hinten offenstehendem Kleid, auferstanden von den Scheintoten [...]. Franza sprach zusammenhängend, aber sehr langsam, als müsste sie jedes Wort von der Zungenwurzel bis zu den Zähnen schieben. Dann ging es bald besser, sie artikulierte, ihr Gesicht bekam den Schliff zurück, etwas kam zurück, was man, verlegenheitshalber, das Leben nennt.<sup>222</sup>

Mit ihrer zurückeroberten Stimme sagt Franza ihrem Bruder, dass sie mit ihm reisen will, und sie zeigt ihm, dass sie sich bereits einen Pass und ein Visum besorgt hat. Auf keinen Fall ist sie bereit, nach Wien zurückzukehren, weil sie davon überzeugt ist, dass sie in Jordans „Machtbereich“<sup>223</sup> nicht sicher sein würde. Diese Angst wird in diesem Kapitel nicht weiter erklärt, Franza spricht noch nie über ihre Ehe oder ihre Zeit in Wien. Das Verhalten der Frau erscheint ihrem Bruder so irrational, dass er für einen Moment denkt, sie könnte an einer psychischen Krankheit leiden<sup>224</sup>. Statt einer bestimmten psychischen Erkrankung erkennt Martin in seiner Schwester eine Art

---

<sup>220</sup> F., S. 4.

<sup>221</sup> F., S. 156.

<sup>222</sup> F., S. 164 f..

<sup>223</sup> F., S. 169.

<sup>224</sup> F., S. 166: „Aber sie war doch wohl nicht? – dass ihm dieser Gedanke erst jetzt kam! Und er ging die ganze nähere Familie durch und dann die entferntere Verwandtschaft, die Familienranderscheinungen, aber in der näheren hatten sie keine Geisteskrankheiten gehabt, unglaublich in diesem Land, in dem die Übel grassierten, aber es war so, und trotz des beruhigenden Ergebnisses, das war verrückt, was Franza da redete“.

Vergangenheitsobsession, die er als „Krankheit des Damals“<sup>225</sup> bezeichnet. Tatsächlich erkennt er, dass Franza weder über ihre aktuelle Situation noch über die nahe Vergangenheit sprechen kann, sondern ständig Zuflucht in ihrer Kindheit und Jugend in Galicien sucht. Tatsächlich denkt die Frau oft an die Jugend, insbesondere an einen Frühling, den sie als den schönsten aller Zeiten in Erinnerung hat. Franza geht auf die Zeit am Ende des Zweiten Weltkriegs und der Besetzung ihres Gebietes durch die englische Armee zurück. Damals war sie ein junges Mädchen und Martin noch ein Kind, das aufgrund des Altersunterschieds nicht viel mit dem Leben seiner Schwester teilte und deswegen diese Erinnerungen gar nicht hat. An diesem Punkt der Geschichte ändert sich die Erzählinstanz und passt sich der Figur Franzas an, die von ihren Erfahrungen mit den englischen Soldaten, von ihrer Reaktion auf den Frieden und ihrer ersten Liebe erzählt. Die Änderung der Erzählinstanz wird durch einen irritierten Kommentar Martins<sup>226</sup> und eine Leerzeile im Text hervorgehoben.

Im folgenden Teil werden Franzas Erinnerungen an das Kriegsende wachgerufen. Es ist erstaunlich, dass der deutsche Rückzug von Franza mit solcher Fröhlichkeit erzählt wird. Mit befremdender Leichtigkeit phantasierte das junge Mädchen von den kommenden ausländischen Soldaten, von Besetzung und Vergewaltigung:

Besetzen, das war ein Wort, an dem Franza herumhoffte und mit dem sie herumlief, sie stellte sich unendlich viele Soldaten vor, mit Gewehren im Anschlag, die jeden Quadratmeter besetzten, ein Heuschreckenschwarm, der jeden Meter Galicien ausforschte und durchstreifte. Und Vergewaltigen, das war ein anderes Wort, unter dem sich Franza sich frühlingszeitraubende Dinge vorstellte, und da sie mit niemand sprechen konnte, wurden Vergewaltigungen und Streitmächte zu ersehnten Idolen und den Ereignissen, die im Kommen waren, das umso mehr, als in Galicien nichts geschah, schlechterdings nichts, nur das Dorf starb aus und gehörte ihr allein, für ihr Warten in einem Wunder und auf Wunder allein.<sup>227</sup>

Von Vergewaltigung ist im ersten Kapitel nicht mehr die Rede, aber das Thema des sexuellen Missbrauchs wird in Franzas Leben immer wieder zurückkehren, bis sie stirbt. Diese Kindheitsphantasie wird im Erwachsenenleben zu einem wiederkehrenden Trauma.

---

<sup>225</sup> F., S. 170.

<sup>226</sup> F., S. 174: „Franza redete noch immer nicht über Wien, und wenn sie zurückkam aus der Totenstarre, dann begann sie zwar zu reden, viel zu viel, aber über nichts, am liebsten über Entlegenes. Weißt du noch? Erinnerst du dich. Nein, das kannst du ja nicht wissen. Damals, nein, da warst du noch zu klein. Doch, ja? Nein, davon weißt du nun wirklich nichts. Er wurde hier zum Idioten gemacht von einer Wahnsinnigen. Damals. Immer damals, wovon er nichts wusste“.

<sup>227</sup> F., S. 176.

Der Rest der Rückblende erzählt von Franzas Erfahrungen mit britischen Soldaten, insbesondere von ihrer Beziehung zu Captain Percy, in der Bachmanns Geschichte mit dem Soldaten Jack Hamesh aufgearbeitet wird. Die kurze Beziehung zu Percy bedeutet für Franza ihre erste Liebe und sie wird mit dem heiteren Ton einer unschuldigen Erinnerung aus der Jugend weitergegeben. Ihre Jugenderinnerungen werden aber plötzlich gestört: Als sie sich an die Küsse erinnert, mit denen sie sich vom Captain Percy verabschiedete, fallen ihr die Kommentare Jordans zu der Episode ein. Der Ehemann hört die Frau zu und fokussiert sich auf ihre ungewöhnlichen Ausdrücke. Als sie ihm von dem Kapitän und ihren Küssen erzählt, nennt sie sie „englische Küsse“. Jordan interpretiert den Ausdruck als Fehlleistung, denn Franza habe sicherlich „angelische“ gemeint. Mit dieser Erinnerung aus ihrem Eheleben wird die Kette glücklicher Jugenderinnerungen unterbrochen und die Leser bekommen einen Einblick in die Beziehung zwischen Franza und Jordan, und anhand eines konkreten Beispiels wird es geschildert, was Franza meint, wenn sie sagt, ihr Mann habe sie als Studienobjekt behandelt. Auch in dieser Beziehung spielen Sprache und Konversation eine wichtige Rolle. Franza kann mit ihrem Mann kein normales Gespräch führen, denn er hat kein Interesse daran, was die Frau sagen will, sondern analysiert nur, was ihn interessiert, unterbricht sie und legt ihr andere Worte in den Mund. Außerdem spiegeln sich in der Sprache jeder Figur ihre Eigenschaften und Persönlichkeit wider. Franzas Jugendsprache war von metaphorischen und poetischen Nuancen geprägt, doch mit der Zeit wird die Frau immer wieder zum Schweigen gebracht und verliert ihre eigene Stimme. Sowohl Jordan wie auch Martin haben dagegen dominante Stimmen, die mehr zur Sprache der Logik neigen, aber sie sind trotzdem voneinander sehr unterschiedlich, wie aus einem Telefonat zwischen den beiden hervorgeht:

Dann war tatsächlich das Fossil an den Apparat gekommen, das patzig bescheiden seinen Namen ins Telefon warf, im Bewusstsein seiner Bedeutung, mit dieser leicht nasalen Färbung, die nur einige Wiener auf der höchsten Leitersprosse und ehemalige k. und k.-Offiziere noch zu produzieren wussten, aber bei dem Fossil war eine Spezialmischung aus Bildungsnasal und Autoritätsnasal, während Martin sich auf ein jüngeres, schon gereinigtes Deutsch verlassen musste, voller Sprödigkeit, von einigen aufgeweichten Konsonanten durchsetzt, immer noch zu milde, diese Milde war aus dieser Sprache einfach nicht herauszubekommen, auch wenn man so kurz angebunden und verärgert und zur Genauigkeit entschlossen war wie Martin in diesem Moment.<sup>228</sup>

---

<sup>228</sup> F., S. 137 f..

Mit der Unterbrechung des Erinnerungsflusses endet der zweite Teil des Textes: Ein neuer Perspektivwechsel wird durch eine Leerzeile signalisiert und die Erzählinstanz wird wieder von Martins Seite übernommen. Die Erinnerung an Jordan und an der erlebten Gewalt beraubt Franza ihrer Stimme schon wieder.

Nachdem Martin über die Beziehung und die Unterschiede zwischen ihm und seiner Schwester nachgedacht hat, fragt er sich immer wieder, was mit ihr passiert ist und was Jordan zuzuschreiben ist. Seine Versuche, Antworten von Franza zu bekommen, scheitern immer wieder. Inzwischen ist Franza fest entschlossen, mit Martin nach Nordafrika zu fahren, und ihr Bruder weiß nicht, wie er dies verhindern kann. Vor der Abreise findet jedoch eine Episode statt, die Martin davon überzeugt, dass seine Schwester nicht allein bleiben kann. Franza hat bereits ihren Koffer gepackt und wirkt so ruhig und gelassen, dass sie sich entschließt, allein spazieren zu gehen. Als Martin mit seinem Koffer auch fertig ist, beschließt er, der Schwester entgegenzugehen, und stellt plötzlich erschreckt fest, dass sie zum ersten Mal seit Tagen allein unterwegs war. Plötzlich beginnt er ihren Namen zu rufen und sucht sie in dem Wald. Er sieht dann einen Mann, der neben einem Motorrad steht und zum Fluss schaut, und der unbekannte Mann sagt ihm, dass da eine Frau ins Wasser geht. Bevor Martin eingreifen kann, ist der Mann bereits in den Fluss gelaufen und bringt Franza zurück ans Ufer, die „nicht leblos und keine Wasserleiche [war], sondern schien nicht einmal zu frieren“<sup>229</sup>. Die Frau bittet mehrmals um Verzeihung und die beiden Geschwister laden den Mann in ihr Haus ein, um sich bei ihm zu bedanken. Über das Geschehen wird nicht gesprochen, Franzas unbeholfener Selbstmordversuch wird von den Geschwistern nicht mehr erwähnt und das Kapitel endet mit ihrer Abreise.

#### **4.2 Jordanische Zeit: der ‚Fall‘ Franza**

Das zweite Kapitel wurde später als die beiden anderen geschrieben und ist wesentlich kürzer und fragmentierter geblieben. Es ist das einzige von den drei Kapiteln, von dem es keine Reinschrift im Nachlass gefunden wurde. Die editierte Fassung vom *Todesarten-Projekt*<sup>230</sup> ist nur eine zusammengestellte Reihenfolge von Entwürfen, die wahrscheinlich

---

<sup>229</sup> F, S. 201.

<sup>230</sup> Bachmann, Ingeborg: *Todesarten-Projekt*. Kritische Ausgabe. 4 Bände in 5 Bänden. Unter Leitung von Robert Pichl hrsg. von: Monika Albrecht und Dirk Göttsche, München u. Zürich: Piper Verlag 1995.

nicht in dieser Form und Ordnung konzipiert wurde. Der Aufbau des zweiten Kapitels ist daher für eine strukturelle Analyse noch weniger geeignet als der Rest des Fragments.

Das erste Kapitel spielt hauptsächlich in der Gegenwart, in die Rückblenden aus Franzas Kindheit einfließen. Das zweite Kapitel besteht dagegen nur aus Erinnerungen an Franzas Vergangenheit. So wie in *Malina* das Traumkapitel dazu dient, die traumatischen Erlebnisse der Ich-Erzählerin durch Träume und Dialoge zurückzuverfolgen, so ist das zentrale Kapitel in *Das Buch Franza* auch eine Aufarbeitung der Vergangenheit der Hauptfigur. Die Erinnerungen werden nicht von Franza eigenständig abgerufen, sondern durch Martins Fragen angeregt<sup>231</sup>. Die zwei Geschwister sind dabei, von Genua abzureisen, und Martin fragt die Schwester, warum sie trotz allem bei Jordan geblieben sei. Er weiß noch nicht, was mit ihr passiert ist, ist aber sicher, dass die Ursache ihres Unwohlseins in der Ehe mit Jordan liegt. Er versteht nicht, warum sie so behandelt wurde und gar nicht warum sie sich zerstören ließ, ohne Widerstand zu leisten oder um Hilfe zu bitten. Franza fällt es am Anfang schwer, alles zu erzählen, aber dann öffnet sie sich mit dem Bruder und in dem größten Teil der Entwürfe berichtet sie in erster Person über ihre Ehe mit Jordan – die sogenannte „jordanische Zeit“. Die sämtliche Erzählung spielt in der Vergangenheit und die Erinnerungen werden nur selten von kurzen Hinweisen auf die Überfahrt mit dem Schiff unterbrochen<sup>232</sup>, die den Leser daran erinnern, wo Franza sich befindet und dass der Rest nur in ihrem Gedächtnis stattfindet.

Zu Beginn ihres Bewusstseinsstroms weist Franza darauf hin, dass sie die dritte Frau Jordans gewesen ist und dass die anderen vor ihr verschwunden sind. Erst jetzt, als sie das gleiche Schicksal mit ihnen teilen muss, denkt sie daran<sup>233</sup>. Sie fragt sich, was sie in diese furchtbare Ehe getrieben hat und findet eine Antwort in dem Märchen von Blaubart und vermutet, dass sie und die anderen wegen Neugier in eine solche Situation geraten sind. Anstatt einer gefährlichen Situation zu entfliehen, sind diese Frauen bei Jordan geblieben, um die mysteriöse Person und seine Intentionen zu verstehen. Franza überlegt darüber, dass die Rätselhaftigkeit der grausamen Tatsachen die Neugier wecken

---

<sup>231</sup> F., S. 206: „Warum bist du denn nicht weggegangen, fragte er Franza. Ich verstehe das nicht. Du hättest doch bloß einen Koffer packen müssen in den ersten Wochen, du hättest mich anrufen können, du hättest doch gehen können. Ich verstehe dich nicht.“

<sup>232</sup> Vgl. F., S. 206, 226, 228.

<sup>233</sup> F., S. 207: „Erst jetzt habe ich mich nach den anderen Frauen gefragt und warum die alle lautlos verschwunden sind, warum die eine nicht mehr aus dem Haus geht, warum die andere den Gashahn aufgedreht hat, und jetzt bin ich die dritte, mit diesem Namen, die dritte gewesen, verbesserte sie sich, gewesen.“

kann: „Neugierig, auf geheimnisvolle Weise und zu geheimnisvollen Zwecken getötet zu werden und mich zutodzurätseln an der einzigen Figur, die für mich nicht durchschaubar war“<sup>234</sup>. Sie denkt oft über ihr Schicksal nach und fragt sich, warum sie von Jordan gehasst wurde, wie ihre Beziehung sich entwickelt hat, wann alles begann. Sie findet keine präzise Antwort auf ihre Fragen, aber sie spürt ihren Erinnerungen nach und findet Bedeutungen oder Zeichen in Begebenheiten, die sie damals oft nicht erkannt oder verdrängt hatte. Ein prägnantes Beispiel ist das Ausbleiben ihres Namens in der Danksagung in Jordans Buch, an dem sie mitgearbeitet hat. Im Nachhinein versteht sie die Bedeutung dieser Tat: Das Fehlen ihres Namens war kein Versehen, sondern Teil einer Strategie, um sie und ihren Namen komplett auszulöschen<sup>235</sup>. Nachdem sie sich der Strategie ihres Mannes bewusst geworden ist, kann sie ihre Situation und ihre gesamte Beziehung überschauen. Sie nimmt jetzt viel mehr wahr und sie kann ihre Erinnerungen von einer anderen Perspektive ansehen. Schließlich gelingt es ihr, sich an die aggressiven Taten Jordans zu erinnern und sie auch zu erzählen. Diese schlechten Seiten der Beziehung hatte sie während ihrer Ehe nicht nur vor anderen, sondern auch vor sich selbst verbergen wollen.

Wie ich mich erinnere. Anders. Früher hätte ich gesagt: und dann fuhren wir nach London zu einem Kongress und wohnten im Sowiesohotel und trafen diese Leute und sahen Trafalgar Square und gingen ins British Museum, und im Sommer darauf waren wir wieder im Salzkammergut und fuhren abends nach Salzburg zu den Festspielen. Ein verregneter Sommer. Heute erinnere ich mich, dass er sagte, als wir die Salzach entlanggingen, ich werde dir dein Ohr abschneiden und es in den Fluss werfen. An die Bemerkungen während eines Gewitters, als ich mich fürchtete, so zwing dich doch zu schauen, ein besseres Schauspiel als der Jedermann, mach die Augen auf, und ich machte gehorsam die Augen auf und fürchtete mich noch mehr.<sup>236</sup>

Das Thema Erinnerung ist meines Erachtens grundlegend in der Analyse des *Todesarten*-Projekts und verdient eine Vertiefung, die die Erfahrungen der Figuren aus den Romanen und Entwürfen vergleicht (vgl. Kapitel 4 dieser Arbeit). Weitere interessante Themen, die sich aus diesem Zitat ergeben, sind zum einen der Hinweis auf die erzieherische Herangehensweise des Mannes an die Frau. Er, ein Psychiater, ein etablierter Mann, viel älter als sie, kann für die junge Frau auch eine Vaterfigur verkörpern. Die Hypothese, dass Franza in Jordan eine Vater-Imago findet, wird auch von Martin formuliert, der eine körperliche Ähnlichkeit zwischen den beiden Männern feststellt:

---

<sup>234</sup> F., S. 207 f. .

<sup>235</sup> Vgl. F., S. 209.

<sup>236</sup> F., S. 213 f.

[V]iel später erst wollte er etwas von ihr wissen, weil sie die Eltern noch gekannt hatte und mehr vermissen musste als er, den Vater zum Beispiel, und nicht nur wegen der Suchlisten, sondern wegen der zwei schwärzlichen Warzen im Gesicht, danach wollte er sie fragen, als er Jordan mit ihr zum erstenmal gesehen hatte und ihm beim Weggehen, nach dem verunglückten ersten Mann-Bruder-Beriechen aufgefallen war, dass der Professor ebenfalls zwei dunkle Warzen im Gesicht hatte, da hatte ihn etwas erschreckt, er war auf die Idee gekommen, dass Franza Schutz suchte, und er konnte sich das nicht vorstellen, weil sie immer sein Schutz gewesen war, dass sie auf der Suche war und etwas suchte, was nicht er war, und dass sie einen Vater geheiratet hatte, so nannte er es auf den kürzesten Nenner gebracht und dann noch Vater-Imago, mit der ersten Vorlesungsweisheit.<sup>237</sup>

Wenn Franza in ihrer Beziehung mit Jordan Schutz suchte, fand sie sicherlich das Gegenteil.

Ein zweites Thema, das in der Erinnerung Franzas erwähnt wird, ist die Angst, die zum Grundelement der Beziehung wird und die Frau auch in der Abwesenheit ihres Mannes quält. Franza selbst neigt dazu, leicht irrationalen Ängsten zum Opfer zu fallen (wie im Beispiel des Gewitters, das einer erwachsenen Frau normalerweise keine große Angst macht), aber die Beziehung zu Jordan kann diese ohnehin persönliche Neigung zur Furcht jedoch nur verschlimmern. Die Frau spürt in der Beziehung ständig eine neue Angst und begreift, dass sie anders und schlimmer ist, als was sie früher erlebt hatte: „Früher habe ich mich nur gefürchtet, jetzt habe ich Angst, halt mich fest, die Angst ist nicht, was wir gelernt<sup>238</sup> haben, sie ist das ganz andere, sie ist im Körper, nichts Fabelhaftes und kein Begriff, sie ist der Terror“<sup>239</sup>. Die beschriebene Angst ist nicht nur ein Grundgefühl in Franzas Leben, sondern dient der Autorin auch als Teil einer umfassenden philosophischen Reflexion. Im Zitat heißt es, dass Angst kein Begriff ist: Dies erinnert an Kierkegaards Schrift *Der Begriff Angst*. Für Bachmann ist Angst aber ein Gefühl, das man mit philosophischem und logischem Denken weder erklären noch beschreiben kann. So erfasst das Thema Christine Kanz:

Für Franza hat die Angst, »die keiner ihr glaubt«, den »Stellenwert« einer seelischen Erschütterung, die nicht theoretisch erfassbar ist und sich nicht systematisieren oder quantifizieren lässt, ließe sich ihr antworten. Weder die Philosophie noch eine andere Wissenschaft kann sie angemessen vermitteln. Damit verwahrt Bachmann sich jegliche Theorien über die Angst, vor allem aber gegen die Angstphilosophen des 19. Und 20. Jahrhunderts. Insbesondere dürfte hier auch Kierkegaard gemeint sein, der die Angst als geistige Qualität betrachtet, als das, was den Menschen letztlich vom Tier unterscheidet. Auch die »Lösungen der

---

<sup>237</sup> F., S. 153 f..

<sup>238</sup> Die Vorstellung, dass man Angst lernen kann, stammt aus dem Märchen der Brüder Grimm *Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen*.

<sup>239</sup> F., S. 217.

Psychologien« können, so Franza, trotz vieler zutreffender Theorien ‚Unsagbares‘ wie Angst nicht adäquat erfassen.<sup>240</sup>

Eine weitere Passage aus dem Franza-Fragment bestätigt die Interpretation:

Schlagt alle Bücher zu, das Abrakadabra der Philosophen, dieser Angstsatyrn, die die Metaphysik bemühen und nicht wissen, was die Angst ist. Die Angst ist kein Geheimnis, kein Terminus, kein Existential, nichts Höheres, kein Begriff, Gott bewahre, nicht systematisierbar. Die Angst ist nicht disputierbar, sie ist der Überfall, sie ist [der] Terror, der massive Angriff auf das Leben.<sup>241</sup>

Bachmann beschreibt die Angst von ihren Konsequenzen her, retrospektiv oder durch surreale Verfremdungen, meistens in Traumsprache. Sie sucht eine spezifische literarische Form, die Gefühle vermitteln kann. Die Sprache der Logik kann das nicht, aber in der Literatur kann man eine neue Sprache finden, die dazu fähig ist. Mit dem Thema hatte sich Bachmann bereits in ihrer Dissertation auseinandergesetzt. Da widersetzte sie sich dem Versuch Heideggers, Angst philosophisch zu fassen und betonte, dass Kunst Gefühle wie Angst besser darstellen kann<sup>242</sup>.

Diese Abneigung gegen die Welt der rationalen Logik spiegelt sich auch in Franzas Geschichte wider, insbesondere in der Figur Jordans. Der Psychiater symbolisiert das absolut rationale Denken und mit seinen analytischen Verfahren zerstört er die Magie und Poesie der Frau. Er fügt ihr methodisch Leid zu und fühlt sich intellektuell überlegen. Er symbolisiert die Macht der Autorität, des patriarchalen Systems und der westlichen Rationalität. Franza kann alle seine Entscheidungen nur hinnehmen, ohne ihm zu widersprechen, selbst wenn es zu schmerzhaften Konsequenzen für sie kommt.

In einem Entwurf wird ein Gespräch zwischen Franza und Jordan wiedergegeben, in dem Jordan die Frau dazu bringen will, den Bruder zu entfernen. Er missbilligt die Beziehung der beiden Geschwister und macht Franza deswegen Vorwürfe, weil sie glücklich ist, als Martin sie besucht:

Dein feiner Herr Bruder, dieses Schwestersöhnchen, der bringt dich wohl in Euphorie.[...] Du verstehst ausgezeichnet, du verstehst dich überhaupt auf alles,

---

<sup>240</sup> Christine Kanz: *Angst und Geschlechterdifferenzen. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart; Weimar 1999, S. 48 f..

<sup>241</sup> Ebd., S. 49 f..

<sup>242</sup> In ihrer Dissertation schreibt Bachmann: „Dem Bedürfnis nach Ausdruck dieses anderen Wirklichkeitsbereiches, der sich der Fixierung durch eine systematisierende Existentialphilosophie entzieht, kommt jedoch die Kunst mit ihren vielfältigen Möglichkeiten in ungleich höherem Maß entgegen. Wer dem ‚nichtenden Nichts‘ begegnen will, wird erschütternd aus Goyas Bild ‚Kronos verschlingt seine Kinder‘ die Gewalt des Grauens und der mythischen Vernichtung erfahren und als sprachliches Zeugnis äußerster Darstellungsmöglichkeit des ‚Unsagbaren‘ Baudelaires Sonett ‚Le gouffre‘ empfinden können, in dem sich die Auseinandersetzung des modernen Menschen mit der ‚Angst‘ und dem ‚Nichts‘ verrät.“ Zitiert nach Horváth, Andrea, „Raum für die Angst“ in: Zsuzsa, Bognár: *„Ihr Worte“: ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann*, Wien: Praesens-Verlag 2008, S. 57.

und ganz besonders auf deinen Herrn Bruder, der sich herlummelt, der genau so unverschämt ist wie du, ihr passt ja hervorragend zusammen, was habt ihr denn zu lachen gehabt? Lachst du denn vielleicht sonst so?<sup>243</sup>

Er wirft Franza ihre Fröhlichkeit vor und beginnt, eine Reihe von Argumenten aufzulisten, die Martins Respektlosigkeit ihr gegenüber zeigen sollten: seine Verspätungen, seine schlechten Manieren, die Tatsache, dass er nicht arbeitet und kein Geld verdient. Es ist klar, dass Jordan die beiden Geschwister trennen will, er will aber keine direkte Verantwortung auf sich nehmen und drängt Franza, die Entscheidung selbst zu treffen. Diese Form psychischer Gewalt ist typisch für Jordans Verhalten zu seiner Frau. Ein weiteres Beispiel findet sich im nächsten Entwurf, wo Jordans Reaktion auf Franzas Untreue beschrieben wird, als er von ihrer außerehelichen Beziehung mit einem Mann namens Ulrich erfährt. Franza war mit Ulrich unbeschwert und sie konnte bei ihm den Schikanen ihrer Ehe kurzzeitig entkommen. Als Jordan darüber erfährt, ahnt sie die Reaktion des Mannes nicht und sie stellt sich für einen Moment vor, dass er bei dem Gedanken an sie mit einem Anderen traurig oder eifersüchtig werden könnte. Sie merkt aber schnell, dass dies nicht der Fall ist: Jordan interessiert sich nicht für die Erfahrung seiner Frau, aber beleidigt und verspottet sie und ihre Affäre, um sie davon zu überzeugen, dass man sich über eine banale Frau wie sie nur lustig machen könnte.

Sag nicht einfach ja, sondern gib dir zu, wie ordinär du bist und wie sich dein Liebhaber schon amüsiert über dich, Frau Jordan [...], der sitzt jetzt zuhause und hat seinen Kindern Gute Nacht gesagt und lacht über dich das ist dir hoffentlich klar. Ja, sagte Franziska, gewiss tut er das. Es war kein Spektakel mehr, es war wie in der Geisterbahn, sie versuchte krampfhaft nicht hinzuhören, und das Krokodil sperrte seinen Rachen auf und brachte sie zum Aufschreien, der Totenkopf klapperte nach der nächsten Wand. Nun, wie war das, Franziskalein, wars was besonderes mit ihm im Bett, oder warst du wie zuhause<sup>244</sup>.

In diesen Episoden ist die psychische Gewalt, die der Ehemann auf seine Frau ausübt, mehr als offensichtlich. Die Beziehung zwischen Franza und Jordan degeneriert immer mehr und wird zu einem Verhältnis, die nur auf Angst basiert. Wie es dazugekommen ist, fragt sich Franza immer wieder. Die Frage nach dem Anfang wird öfter wiederholt, bleibt aber unbeantwortet<sup>245</sup>. Franza vergleicht ihre Ehe mit einer Krankheit, die erst eine Inkubationszeit braucht, um dann auszubrechen:

[...] man hat sich angesteckt, zwischen 6 und 15 Jahren bringst du es zum Ausbruch der Paralyse, und auf dem Weg – erst keine Ahnung, dann Ahnung, dann Abwehr,

---

<sup>243</sup> F., S. 219 f..

<sup>244</sup> F., S. 225.

<sup>245</sup> Vgl. F., S. 225 f..

dann Gewissheit, dann Hoffnung, Furcht, nichts Blankes, die Betäubung, die Rekurse, es muss noch zu ändern sein, aber warum spreche ich von einer Geschlechtskrankheit, die im Aussterben ist. Verdorben, durch hundert Geschichten, Fälle, Hysterie, vielleicht wähle ich das Beispiel, weil das mit einer Geschlechtskrankheit zu tun hat, dieses, was war.<sup>246</sup>

Die Frau reflektiert über die mentalen Prozesse von Verleugnung und Selbsttäuschung, sie ist sich dessen bewusst und versucht sie an dieser und anderen Stellen zu verarbeiten. Tatsächlich erkennt die Frau, dass sie verschiedene Signale im Laufe der Zeit ignoriert hat, dass sie unabsichtlich an ihrer eigenen Zerstörung teilgenommen hat, indem sie sich geweigert hat, bestimmte Verhaltensweisen ihres Mannes einzusehen<sup>247</sup>. Die Reflexionen über den Anfang von Gewalt in der Ehe und über das Versagen der Frau, auf die ersten Anzeichen zu reagieren, schließen diesen Entwurf und den ausschließlich Jordan gewidmeten Teil des Kapitels ab.

Es folgt ein anderer Entwurf, in dem Franzas Liebesgeschichten vor ihrer Begegnung mit Jordan in Erinnerung gerufen werden. Die ‚vor-jordanische‘ Zeit wird in dritter Person erzählt und dient dazu, die Lücke in Franzas Leben zwischen Jugend und Ehe teilweise zu füllen. In dieser Rückblende wird Franzas sentimentale Entwicklung verfolgt: Gleichzeitig werden die früheren Liebesgeschichten der Frau erzählt und Jordans Eintritt in ihr Leben vorbereitet. Zuerst wird von Franzas Erfahrung mit dem kleinen Csobadi erzählt. Dieser Beziehung sind nur wenige Seiten gewidmet, in denen Franzas platonische Haltung dem Jungen gegenüber beschrieben wird. Der Frau kommen in dieser Zeit alle Männer „geschlechtlos“<sup>248</sup> vor und mit dem kleinen Csobadi begnügt sie sich mit Handhalten. Ihre Beziehung geht über eine einfache Freundschaft hinaus, aber die Zuneigung und die Spiele, die die beiden teilen, scheinen kindlich zu sein. Es wird zum Beispiel explizit Bezug auf ihre Angewohnheit genommen, Mutter und Kind zu spielen, also wieder wird eine Beziehung mit leicht inzestuösen Zügen dargestellt.

---

<sup>246</sup> F., S. 226.

<sup>247</sup> An verschiedenen Stellen wird beschrieben, wie Franzas das Verhalten ihres Mannes ignoriert oder minimiert hat. Als Beispiele zitiere ich die folgenden Passagen.

F., S. 219: „Warum ist mir das nie aufgefallen, dass er alle Menschen zerlegte, bis nichts mehr da war, nichts geblieben <außer> einem Befund, der ihm blieb. Es fiel mir nie auf, weil ich den verwechselte, ich hielt seine Schärfe nur für eine des Berufs und fragte nie, ob das unnatürlich sei, wie er sich seinem Bruder gegenüber verhielt, seinem Kind gegenüber, seiner Frau.“

F., S. 227: „Gewarnt bist du. Durch eine Kopfhaltung, durch eine Handbewegung, durch eine Stimme, in der was fahl ist, und im nächsten Moment, das kann einen Monat später sein, bemüht du dich besonders, in dieser arroganten Bewegung etwas Rührendes zu entdecken, vermutest eine Geschichte dahinter, die sich nie einstellt, eine Unsicherheit, die nicht zutage tritt. Du liebst jetzt die Stimme [...] du brauchst dich nicht betrügen, der Betrug zeugt neuen Betrug, nichts warnt dich mehr.“

<sup>248</sup> F., S. 233.

Durch den kleinen Csobadi lernt Franza seinen älteren Bruder, einen begabten Pianisten, kennen, mit dem sie ganz andere Erfahrungen macht. Sie überwindet die asexuelle Phase ihres Liebeslebens und geht von einer kindlichen platonischen Beziehung zu einer plötzlichen Verliebtheit über, die sie mit einer kriegerischen Metapher schildert: „Das kam ihr so schön vor, dass sie sich, wie ein Land plötzlich merkt, dass es sich im Kriegszustand befindet, in einem Zustand befand, für den das Wort Verliebtheit immer noch den besten Dienst tut“<sup>249</sup>. Ödön Csobadi wird Franzas erster wahrer Partner und führt sie in seine aufregende Welt ein. Zwischen Touren, Terminen und Musik erlebt Franza ständig Abenteuer, aber gleichzeitig findet sie ihren Platz nicht. Sie wird eine Art Assistentin für Ödön, für den sie alles versorgt und alles erledigt<sup>250</sup>. Das Gefühl, nützlich und dienstbar zu sein, ist für Franza sehr positiv, wird aber durch die Unsicherheit über die Zukunft aufgewogen. Ödön hat keinen bestimmten Plan für seine und ihre Zukunft und sie ist auf der Suche nach Sicherheit: Es ist vielleicht genau dieses Streben nach Bestimmtheit, das sie zu Jordan führt.

Franza begegnet dem Arzt nach einem Autounfall, in dem Moment fühlt sie sich erschüttert und der Mann erscheint ihr als Retter. Sie hat einen Unfall mit dem Taxi auf dem Weg zum Konzerthaus und obwohl sie unverletzt bleibt, gerät sie in eine große Aufregung und will nicht als Zeugin auftreten. Sie bestreitet sogar vor der Polizei, etwas gewusst zu haben. Die Frau kommt also ins Konzerthaus mit „ungleichen Strümpfen und [...] aufgerissenen Gesicht“<sup>251</sup> und der bekannte Arzt Jordan kommt zur Hilfe, lässt ihr eine Decke besorgen und versucht sogar sie zu hypnotisieren. Bemerkenswert ist, dass Franza von der ersten Begegnung an in einer untergeordneten Position gegenüber Jordan steht, die Rollen sind klar. Einerseits wird die Opfer/Retter-Dynamik geschaffen. Zum Zeitpunkt ihres Treffens steht die Frau nämlich unter Schock, sie ist körperlich und seelisch erschüttert, und der Arzt eilt ihr zu Hilfe. Andererseits wird auch der Rangunterschied zwischen einem etablierten Mann und einem jungen, verwirrten Mädchen betont.

In der Geschichte von Franza und Jordan fehlt die Verliebtheitsphase, die sie mit Ödön erlebt hatte. Im Gegenteil, von Anfang an können sie nicht reden und es gibt Zwiespalte und Unterschiede zwischen den beiden, auf die Franza jedoch nicht eingeht.

---

<sup>249</sup> F., S. 235.

<sup>250</sup> Vgl. F., S. 237: „Franziska, meine Brille, hat irgendjemandem (*sic*) meine Handschuhe gesehen, Franziska, der Kamm, nicht der große, der Taschenkamm, Franziska, ich werde wahnsinnig, der Terminkalender ist eben noch hier gelegen.“

<sup>251</sup> F., S. 240.

Sogar Ödön, der nicht viel über Jordan weiß, hat ein schlechtes Vorgefühl und versucht es Franza mitzuteilen, als sie zu ihm umzieht: „Geh nicht zu ihm, sagte Ödön, ich kanns nicht begründen, ich habe Angst deinetwegen, es ist nur das. Geh nicht. Franza gab keine Antwort.“<sup>252</sup> Der Beginn der Beziehung zu Jordan ist geprägt von verdrängten Vorahnungen und von der Passivität Franzas:

Sie war auf ein paar Grundtöne reduziert. Glück, glücklich sein mit Jordan, Unglück, Tragödie mit Jordan, und sie erfuhr das übergangslos, als es passierte. Nur dass es passierte, und das war allerdings ein schreckliches Wort, Passieren, ihr musste das passieren, ihr musste so ein Mensch passieren, so ein Leben.<sup>253</sup>

So wird Franzas Frage, wann die Tragödie begann, im Laufe des Kapitels beantwortet. Alles fing schon am Anfang an: Die Beziehung der beiden wurde nicht mit der Zeit verdorben, sondern begann bereits mit allen Prämissen einer Missbrauchsbeziehung. Abschließend stellt sich am Ende des Kapitels eine neue Frage. Im Rückblick wird klar, wer Jordan ist und wer er immer war, nämlich „ein Fall von Blaubart [...], von Mann, von Faschist“<sup>254</sup>. Das Verhalten des Mannes findet also seinen Ursprung in der eigenen Natur Jordans und hat nichts mit Franza zu tun. Die neue Frage, die sich stellt, ist: Warum ausgerechnet Franza? Und in dieser Frage bemerken wir auch den Mangel an Selbstwertgefühl der Frau, die sich fragt, warum Jordan beschlossen hat, eine bereits so unbedeutende Person wie sie zu zerstören.

Warum hat Jordan sich Franza ausgesucht? Franza würde verstehen, wenn er versucht hätte, mit einer anderen Frau zu experimentieren, angenommen mit der Gebauer, Franza versteht nicht, warum gerade sie. Warum zerstört jemand ein belangloses Haus, wenn er den Justizpalast anzünden kann, warum bloß irgendeine Person, anstatt einer berühmten Person, Franza sieht nicht hindurch und findet den letzten Schlüssel nicht.<sup>255</sup>

Durch die Betonung der Passivität Franzas, die wehrlos Jordans Frau und Opfer wird, wird auch eine gewisse Bereitschaft zum Opferwerden offenbart, deren Grund in Franzas früheren Erfahrungen zu suchen ist. Nicht nur zu Beginn ihrer Bekanntschaft mit Jordan bleibt die Frau dem Willen des Mannes völlig passiv ausgeliefert, auch während der Beziehung kann sie, nachdem sie Jordans Gewalt bereits erlebt hat, nichts dagegen tun. Ihre Angst wird somatisiert in Form von Anorexie und Essenverweigerung, ihr Ekel vor Jordan überträgt sich auf das Essen und sogar auf sie selbst. Auf diese Weise kann Franza

---

<sup>252</sup> F., S. 243.

<sup>253</sup> F., S. 244 f..

<sup>254</sup> F., S. 247.

<sup>255</sup> F., S. 246 f..

aber nur ihre eigene Zerstörung beschleunigen. Bettina Stuber erkennt in der Figur Franzas eine „Disposition zum Ermordetwerden“<sup>256</sup> und sie fragt sich, woher diese Disposition kommt. In ihrer Untersuchung findet sie die Antwort auf diese offene Frage in *Malinas* Traumkapitel und vermutet eine inzestuöse Vergangenheit auch in Franzas Geschichte<sup>257</sup>. Da die Entstehungsgeschichte der beiden Romane so eng verflochten ist, ist es möglich, über solche Zusammenhänge zu spekulieren und Erklärungen für einen Text in dem anderen zu suchen. An dieser Stelle ist es aber sinnvoller, auf die Antworten einzugehen, die in dem Roman-Fragment selbst zu finden sind. Auf der Suche nach Franzas ursprünglichem Trauma stellt Stuber die Hypothese auf, dass Franza als Teenager von ihrem Vater sexuell missbraucht worden sein könnte. In dem Entwurf des *Buch Franza* gibt es jedoch keinen expliziten Hinweis auf einen Vater-Tochter Inzest (sondern auf ein unterdrücktes inzestuöses Verlangen zwischen Geschwistern), Franzas Vater ist eher abwesend in der Geschichte und es entsteht der Eindruck, dass Franza in Jordan eine Vaterfigur sucht, um diese Lücke zu füllen. Was aber auffällig ist, ist dass die drei Liebesgeschichten, an die im zweiten Kapitel erinnert wird, alle eine Art inzestuöse Beziehungsstruktur teilen. Mit dem kleinen Csobadi wird explizit auf das Mutter-Kind-Spiel Bezug genommen, doch auch bei Ödön scheint es die junge Studentin zu sein, die sich mit mütterlicher Zuneigung um den Musiker kümmert. Franza geht von einer Beziehung zur anderen übergangslos und als sie Leopold Jordan trifft, werden die Rollen zum ersten Mal vertauscht. Der Ehemann nimmt jetzt die Rolle des Vaters, aber wenn Franza als Mutterfigur liebevoll und spielerisch war, ist Jordan als Vaterfigur vom Anfang an streng und unliebsam. Anstatt einen vergangenen Inzest widerzuspiegeln, repräsentiert der Mann die Autorität des Patriarchats, indem er Ehemann, Vater und Oberhaupt in einer Figur vereint.

Franza, die schon zu Beginn des Kapitels mit Vorstellungen von Selbstopferung phantasierte, die allerdings mit heroischen Aktionen zugunsten der Schwächsten verbunden waren, identifiziert sich nun direkt mit den Opfern, ohne sich jeglichen Widerstand vorstellen zu können. Sie wollte auf der Seite „der Neger oder

---

<sup>256</sup> Stuber, Bettina: *Zu Ingeborg Bachmann „Der Fall Franza“ und „Malina“*, Berlin: Schäuble Verlag 1994 (Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft 24), S. 72.

<sup>257</sup> Vgl. *Ebenda*, S. 77 f.: „Was treibt Franza in die Beziehung mit Leopold Jordan und was, vor allem, lässt sie an dieser Beziehung festhalten, obgleich sie entsetzlich leidet? Die Antwort hierauf scheint im Traumkapitel des „Malina“-Romans konstitutiv: Die hilflose und ausweglose Situation der vergewaltigten Tochter definiert auch bei der späteren Objektwahl ein analoges Verhalten der Passivität und Unfähigkeit, sich zur Wehr zu setzen.“

Überschwemmten oder der Umzingelten“<sup>258</sup> sein und nach Jordan stellt sie sich selbst in den gleichen Kategorien der Opfer, denen sie helfen wollte<sup>259</sup>. Als Franza mit dem kleinen Csobadi liiert war, hatte sie noch auf große Zukunftspläne gehofft und wollte gegen ein mittelmäßiges Leben kämpfen. Sie studierte Medizin und wollte damit „etwas Abenteuerliches unternehmen“<sup>260</sup>:

Vielleicht konnte sie doch etwas tun, aber es musste etwas Wirkliches sein, später Afrika oder Asien, unter den härtesten Bedingungen, mit Opferbringen, mit Heroismus, Opferbringen musste unbedingt dazugehören, und großartig sollte es sein, voller Anstrengung, aber glorreich für sie selber, mit frühem Tod, sie würde jemand nachspringen, der ertrank, in ein brennendes Haus stürzen und ein Kind in ein Sprungtuch werfen und dann verbrennen, einen Verwundeten verbinden und irrtümlich erschossen werden in Nordafrika.<sup>261</sup>

Franza wird tatsächlich in Nordafrika den Tod finden, aber von ihrer heroischen Phantasie ist nichts übrig geblieben.

#### **4.3 Die ägyptische Finsternis: Franzas Todesart**

Im dritten Kapitel wird die Reise der beiden Geschwister in Nordafrika erzählt, aber es handelt sich um keinen klassischen Reisebericht, sondern eher um die symbolische Reise durch Franzas Krankheit, ihr Inneres und ihre Gedanken. Die für das Studium des jungen Geologen organisierte Reise wird aus Martins Sicht kaum beschrieben – und wenn seine Bemerkungen geäußert werden, dienen sie dazu, die Differenz zwischen seiner und Franzas Einstellung zu zeigen. Für Martin ist die Reise oft ermüdend und frustrierend: Er kann die Hitze nicht ertragen, kommt nicht zur Entspannung und macht sich Sorgen um seine Schwester. Franza scheint sich dagegen in der Leere und Armut der Wüste sich wohler zu fühlen. Die Frau nähert sich der Wüste wie einer großen Heilanstalt und beide Geschwister scheinen überzeugt zu sein, dass sie hier wieder gesund werden kann. Franza glaubt, weit von der Welt der Weißen außer Gefahr zu sein, und zu ihrem Recht zu

---

<sup>258</sup> F., S. 234.

<sup>259</sup> Vgl. F., S. 230 f.: „Ich bin von niedriger Rasse. Oder müsste es nicht Klasse heißen, denn ich <bin> ausgebeutet, benutzt worden, genötigt, hörig gemacht, meine goldne gallizische Haut abgezogen, ich ausgeweidet, mit Wiener Stroh ausgestopft [...]. Er hat mir meine Güter genommen. Mein Lachen, meine Zärtlichkeit, mein Frauenkönnen, mein Mitleiden, Helfenkönnen, meine Animalität, mein Strahlen, er hat jedes einzelne Aufkommen von all dem ausgetreten, bis es nicht mehr aufgekommen ist. Aber warum tut das jemand, das versteh ich nicht, aber es ist ja auch nicht zu verstehen, warum die Weißen den Schwarzen die Güter genommen haben, nicht nur die Diamanten und die Nüsse, das Öl und die Datteln, sondern den Frieden, in dem die Güter wachsen, und die Gesundheit, ohne die man nicht leben kann [...]. Ich kann auch nicht mehr leben, weil er meine Gegenstände hat. [...] Ich bin eine Papua.“

<sup>260</sup> F., S. 233.

<sup>261</sup> F., S. 233 f..

kommen<sup>262</sup>. Martin beobachtet seine Schwester und sieht „etwas lebendig“ in ihr.<sup>263</sup> Franzas Besserung ist aber nur eine Täuschung. Schon in dem ersten Absatz wird klar, dass es keinen Ausweg aus dieser ‚Heilanstalt‘ gibt:

Sie sind in die Wüste gegangen. Das Licht erbrach sich über ihnen, der Auswurf des Himmels, von einem heißen, sauberen Geruch begleitet. Die große Heilanstalt, das große unverlässbare Purgatorium, obgleich nach allen Seiten offen: unverlässbar, arabisch, libysch in seinen Unterabteilungen, feinkörnig, steinig, Sandschliff am Stein, der Stein in der Bizarrerie, zusammengenommen alles saharisch. Sahara. Die Anstalt hatte sie aufgenommen.<sup>264</sup>

Die Heilanstalt hat Franza aufgenommen, es wird aber schon deutlich gemacht, dass sie nicht entlassen sein wird. Die Wüste ist ausweglos. Als Metapher für die Wüste wird nicht nur die Heilanstalt verwendet, sondern auch das Purgatorium. Die Idee von Heilung in Verbindung mit dem christlichen Reinigungsort der unreinen Seelen deutet auf ein Schuldgefühl seitens Franzas hin. Das Purgatorium trägt die Möglichkeit der Erlösung in sich. Wenn die Hölle ewige Verdammnis bedeutet, ist das Purgatorium ein schmerzhafter Weg zur Läuterung, auf dem die Seele sich von ihren Sünden befreien kann, um das Paradies zu betreten. Dass das Kapitel mit Franzas Einzug in die Wüste als Heilanstalt und Purgatorium beginnt, offenbart Franzas Gefühle zu sich selbst und ihrem Zustand. Zunächst ist es definitiv klar, dass sich die Frau ihrer Krankheit bewusst ist. Zweitens wird durch das Purgatorium indirekt das Schuldgefühl erwähnt, von dem sich die Frau nicht befreien kann. Sie fühlt sich selbst nicht für Sünden schuldig, die sie in die Hölle verurteilen würden, gleichzeitig fühlt sie sich jedoch nicht rein genug, um der Absolution würdig zu sein. Sie befindet sich also in einer Zwischenstellung, zwischen Opfer und Täter, und weiß, dass sie sich aus dieser Stellung nicht befreien kann: Das Purgatorium, das das Versprechen der Vergebung in sich tragen soll, wird für sie zu einem ewigen und unüberwindbaren Zustand. In Verbindung mit Franzas Gefühl der Unreinheit gibt es mehrere Stellen, die auf erlittene sexuelle Gewalt hinweisen. Vergewaltigungsoffer leiden oft an Schuld- oder Mitschuldgefühlen und dieses Gefühl scheint ein Subtext zu sein, der sich durch das gesamte Fragment zieht. Dass Franza Opfer von sexuellem Missbrauch wurde, wird bis zum Ende des Roman-Fragments nicht explizit erzählt, aber mehrfach angedeutet: „Dann jammerte sie übergangslos: mein Körper, er ist ganz beleidigt, an jeder Stelle beleidigt. Ich kann nicht so weiterleben. Ich kann das nicht. Wie

---

<sup>262</sup> Vgl. *Franza*, S. 264.

<sup>263</sup> *F.*, S. 264 f..

<sup>264</sup> *F.*, S. 248.

oft muss ich noch in den Nil tauchen, damit das abgewaschen wird von ihm“<sup>265</sup>. Diese vagen Anspielungen nehmen die Form von konkreten Erinnerungen am Ende ihres Lebens, als Franza noch einmal mit ihrem Trauma konfrontiert wird.

Die Handlung des Kapitels kann man als linearen Reisebericht lesen. Die Etappen können nachgezeichnet werden: „Kairo – Suez – Hurghada – Luxor – Wadi Halfa – Safaga – Kairo – Gizeh“<sup>266</sup>. Die Reise und alle Begegnungen dienen jedoch nur als Hintergrund zu Franzas Persönlichkeitskrise und zur mentalen Reise durch ihre Krankheit. Die Haupthandlungsebene besteht aus wiederholten Kreisen um das Leitmotiv des Opferseins. Franzas Traumata wirken sich auf ihre Persönlichkeit aus, ihr Ich ist gestört. Durch ihre Identitätskrise steigt die Sensibilität der Frau gegenüber anderen Opfern, die in ihr traumatische Ereignisse wieder wachrufen. Sie identifiziert sich aber nicht nur mit anderen Menschen, sondern auch mit der Wüste, mit Objekten und Tieren, mit denen sie in Kontakt kommt. Gleichzeitig erleidet Franza eine Persönlichkeitsspaltung, die sie nicht bewältigen kann:

Seit sie aus dem Bus herausgewankt war, hatte ein Kampf in ihr angefangen, in ihr gingen zwei Gegner aufeinander los, mit einer vehementen Entschlossenheit, ohne sich mehr zu sagen als: Ich oder Ich. Ich und die Wüste. Oder Ich und das andere. Und ausschließlich und nichts Halbes dulgend, fingen Ich und Ich an, gegeneinanderzugehen.<sup>267</sup>

Franzas Identitätsspaltung erinnert, wie die der Ich-Erzählerin in *Malina*, an das literarische Motiv des Doppelgängers, das in der Romantik besonders beliebt war. Das Motiv ist nicht nur in der Literatur bekannt, es wird auch in der Psychoanalyse verwendet. Neva Slibar weist auf Freuds und Otto Ranks Interpretationen hin, die die Ich-Doppelung als Reaktion des Subjekts auf Angst aufgefasst haben:

Die Angst wendet sich aggressiv und zerstörerisch nach innen und nicht mehr nach außen. Die Komplementärform zum Ich-Verlust ist die Ich-Doppelung bzw. Ich-Spaltung. Dies ‚Doppelgängermotiv‘, das besonders in der Literatur des Unheimlichen dominiert, wird als Schatten- und Spiegelbild des Ich nach Rank einer narzisstischen Fixierung auf sich selbst zugeordnet. Freud entwickelte auf dieser Basis die These, das gedoppelte Bild habe zunächst eine Schutzgeistfunktion gehabt, denn „die Verdoppelung des Ich garantiert einen Ausweg aus einem sonst

---

<sup>265</sup> F., S. 271.

<sup>266</sup> Weber, Hermann: „Zerbrochene Gottesvorstellungen: Orient und Religion in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Der Fall Franza*“ in: Göttsche, Dirk; Ohl, Hubert (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1993, S. 112.

<sup>267</sup> F., S. 251.

unlösbaren Dilemma: der Konfrontation von Todesgewissheit und Selbsterhaltungstrieb“.<sup>268</sup>

Die Schutzfunktion des Doppelgängers ist in *Malina* deutlich (vgl. Kapitel 2.4), während bei Franza der Identitätsverlust in seinen negativen und verwirrenden Aspekten hervorgehoben wird. Franza würde gerne die Spaltung bewältigen, sie hat Angst davor, aber sie kann nichts dagegen. Den Moment, in dem diese Persönlichkeitsspaltung am deutlichsten wird, erlebt Franza in einem Rausch, nachdem sie mit einer Gruppe von Männern Haschisch raucht. Sie nimmt an diesem „Zeremoniell“ teil, weil Martin davon überzeugt ist, dass die Erfahrung ihr helfen wird, und er drängt sie dazu. Tatsächlich kann ihre Situation während des Haschisch-Rausches, der Franza dazu bringt, sich noch mehr mit sich selbst zu beschäftigen, nur noch schlimmer werden.

Es geschieht, es geschah etwas, erst unmerklich, dann schneller, der Rauch fing an, in Schwaden durch den Körper zu ziehen, Franza fühlte ihn zuerst in den Schenkeln, er fing das Fleisch zu quälen an und niederzuhalten. Sie wollte aufstehen, in einer Panik. [...] Franza schloss die Augen und ließ sich hinunterstoßen. Wo hinunter? Sie wollte zurück vor Entsetzten, weil sie nicht mehr einen, sondern zwei Körper hatte, sie hatte sich verdoppelt, sie verschränkte die Hände über der Brust, aber da verschränkten sich ihre anderen riesigen Hände auf ihrem anderen Körper. Ich bin zwei geworden, einmal riesengroß und einmal von meiner Größe. Ihre beiden Körper, auf dem Rücken liegend, kamen in die Schwebe, die vier Füße gingen in die Höhe, die zwei Köpfe blieben auf dem Teppich, ich muss eins werden, sie dachte immerzu nur daran, dass sie wieder eins werden müsse.<sup>269</sup>

## Die Wüste

Die Wüste bildet den Hintergrund des gesamten Kapitels und nimmt symbolische Bedeutungen an. Franzas Beziehung zur Wüste kann man sowohl aus ihrer als auch aus Martins Sicht beobachten. Mit Erstaunen beobachtet er Franza während der Reise und merkt, dass es ihr besser geht, dass sie sich in den Widrigkeiten der Wüste wohler fühlt. Von Anfang an ist Martin überrascht, dass Franza sich in Ägypten und Sudan so behaglich fühlt:

Sie saß da, durchaus zu ertragen, vor dieser Bude, studierte keine Bevölkerung, wunderte sich über nichts, nicht über die Pyjamas auf den Straßen und die Kinderwolken, die mit den Fliegenwolken durch dieses Suez trieben. Als wäre sie immer hier gesessen. Er blätterte mit klebrigen Fingern in seinem Reiseführer.<sup>270</sup>

---

<sup>268</sup> Slibar, Neva: „Angst, Verbrechen, das Unheimliche- Genre- und Motivumwandlungen der Angstliteratur in Ingeborg Bachmanns Spätprosa“, in Götttsche, Dirk; Ohl, Hubert (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann Neue Beiträge zu ihrem Werk*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1993, S. 180 f..

<sup>269</sup> F., S. 282 f..

<sup>270</sup> F., S. 252.

Die Frau scheint sich dem neuen Kontinent mit absoluter Passivität zu nähern, so sehr, dass Martin glaubt, ihr scheinbares Desinteresse sei auf ein Zugehörigkeitsgefühl zurückzuführen. Unmittelbar nach dem passiven ruhigen Eindruck Franzas, den Martin beschreibt, wird auf seine wissenschaftlich-analytische Methode hingewiesen, um die gegensätzlichen Denkart der Geschwister zu zeigen. Er geht an Menschen und Gegenstände durch sein Buch heran. Der Unterschied zwischen dem vorherrschenden logisch-rationalen Denken und Franzas Bedürfnis nach einer anderen, magischen und gefühlsvollen Sprache ist ein grundlegendes Thema des Romans. Das rationale Denken wird vor allem durch Jordan symbolisiert, den Mann, der Franza zerstört hat. Er ist der „Prototyp des westlichen Analytikers allgemein“<sup>271</sup>, aber die positivistisch-rationale Gesellschaft wird auch durch Wien symbolisiert, die Großstadt, in der sich Franza zum ersten Mal verändern musste, indem sie sich den Regeln der Gesellschaft anpasste. Martin erinnert sich an die Jugend der Schwester mit ihren wilden Spielen in Galicien, ihrer magischen Weltansicht und ihrer Sprache, die von dem windischen Dialekt und von poetischen Färbungen geprägt war. In Wien wurde Franza zur Großstadtfrau und musste eine neue Sprache lernen und eine neue Rolle annehmen.<sup>272</sup> Franzas Veränderung ist nicht nur dem Eintritt der Frau ins Erwachsenenalter geschuldet. Nicht nur repräsentiert Galicien die Welt der Kindheit, während Wien für die Welt der Erwachsenen steht, sondern die beiden Ortschaften symbolisieren den Gegensatz zwischen Natur und Kultur. Ein Kontrast, der in Ägypten zwischen der Wüste und Kairo wiederkehrt. In der Natur können Menschen ihren Neigungen folgen und eine autonome Persönlichkeit entwickeln, denn es gibt keine Strukturen, die die Rollen bestimmen. In der Gesellschaft hingegen herrscht eine bestimmte Ordnung, die Männer und Frauen verpflichtet, sich nach bestimmten Rollen und vor allem bestimmten Hierarchien zu richten. Franza passt sich der Gesellschaftsordnung an, leidet aber unter dem Verlust des authentischsten Teils ihres Ichs, der während ihrer Ehe mit Jordan auf die Spitze getrieben wird. Der Ehemann, der

---

<sup>271</sup> Weber, Hermann: a.a.O., S. 108.

<sup>272</sup> F., S. 153: „Dass er das vergessen hatte! So hatte er sie doch genannt, mit dem windischen Namen für Mädchen, die »Gitsche«, die für ihn der Inbegriff aller Gitschen war, mit den schräg stehenden ausdruckslosen Augen. Aber dann war etwas dazwischengekommen, und obwohl sie eines Tages wirklich beide in Wien waren und er sie im Café Herrenhof wiedergetroffen hatte in seinem ersten Semester, da musste er das Wort »Gitsche« schon unterlassen haben, nur an Franza hielt er störrisch fest, auch wenn die Studenten um sie herum alle Franziska sagten, und als schon alles zerrissen war und sie einander nichts mehr zu sagen hatten, diese kleine Dame, die ihre Frisuren wechselte und mit ihrer Sprachbegabung akzentlos aus Galicien herausgefunden hatte, die durch die Herrengasse und über den Kohlmarkt ging, als wäre sie nie über die Zündhölzelbrücke gegangen.“

Arzt, das Symbol der sozialen Hierarchie, des Patriarchats, der Rationalität verletzt und misshandelt seine Frau: Er zielt bewusst auf die Zerstörung ihres Ichs. Die erlittenen Traumata führen bei Franza zu einer Persönlichkeitsspaltung, die auch die Rückkehr in die Heimat auf dem Land nicht mehr auflösen kann. Die Ankunft in der Wüste scheint gerade deshalb eine Möglichkeit der Heilung zu bieten, weil der Ort das Gegenteil von Wien ist. Hier sieht Franza keine weite leere Fläche, sondern einen Ort, an dem es weder Regeln noch Hierarchien gibt, wo die ‚Weißen‘ die Natur noch nicht verdorben haben und sie nicht mehr erreichen können. Kairo stellt dagegen wieder eine Bedrohung für Franza dar. In der Hauptstadt herrschen die gleichen sozialen Gesetze, Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten, die sie in Wien erlitten hat. Den fundamentalen Unterschied zwischen Wüste und Stadt identifiziert Simone Klapper mit der Festlegung durch Kategorisierung, die in der Stadt unvermeidbar ist, aber nicht in der Wüste:

Die ägyptische Wüste fungiert als Raum ohne Festlegung und Konnotation, in welchem sie sich frei vom analytischen Geist der Wiener Gesellschaft fühlt. In der Wüste, dem Ort des Todes, des Mangels, der kontinuierlichen Veränderlichkeit, verbessert sich ihr Zustand in erstaunlicher Weise. Aufgrund ihrer hartnäckigen Resistenz gegenüber jeglicher Kategorisierung ist die Wüste hier Metapher für eine Leerstelle, ein poetisches Zeichen, das sich einer endgültigen Bedeutungsfestlegung entzieht.<sup>273</sup>

Ein weiterer Vorteil der Wüste ist die Armut, die soziale Unterschiede beseitigen kann. So versteht Franza, als die Wasserreserve des Hotels knapp wird, warum sie gebeten wird, die Duschen nicht zu benutzen: Die wenigen Ressourcen müssen erhalten werden, um den Durst aller Bedürftigen zu stillen. Hier tritt „ein ungeschriebenes Gesetz“<sup>274</sup> in Kraft, das jeder Legislative überlegen ist. Das Wasser bedeutet Überleben und ist daher das Recht aller. Bei dieser Offenbarung ist Franza von Stolz und Vertrauen erfüllt und sagt zu ihrem Bruder: „Du siehst [...], es darf auch mir hier etwas nicht verweigert werden. Ich komme zu meinem Recht.“<sup>275</sup> Das Gerechtigkeitsgefühl, das Franza in der Wüste wahrnimmt, ist verbunden mit dem Sicherheits- und Freiheitsgefühl, das sie weit von den Weißen empfindet.

Ich werde nie mehr auf die Knie fallen, vor keinem Menschen, vor keinem Weißen. Die Weißen. Hier waren sie endlich nicht mehr. Hier musste sie sich nie mehr umdrehen und sie hinter sich gehen hören und fürchten, gewürgt zu werden, an eine Wand zu fallen vor Schreck, aus einem Auto in den Schnee gestoßen zu werden.

---

<sup>273</sup> Klapper, Simone: *„Sie war; sie wurde; sie wurde nichts.“ Weiblichkeit, Trauma und Suizid in Texten von Arthur Schnitzler, Ingeborg Bachmann und Peter Handke*, Königshäuser & Neumann, Würzburg 2020, S. 162.

<sup>274</sup> F., S. 264.

<sup>275</sup> F., S. 264.

Sie hörte auf, sich zu fürchten, von jemand angeschrien, belauert und gewürgt zu werden. Sie musste bei keinem Versuch mehr stillhalten. Ein anderer Versuch fing an, und den würde sie selber an sich vornehmen.<sup>276</sup>

Wenn Franza über die Weißen spricht, tut sie es in der dritten Person – sie schließt sich selbst nämlich nicht in die Gruppe ein, obwohl sie ein Teil davon ist. Tatsächlich symbolisieren die Weißen für sie die Unterdrücker der Geschichte, das Patriarchat, die Rationalität der westlichen Gesellschaft, die für Kriege, Kolonialisierung und Ausbeutung verantwortlich sind. In der Wüste geht es Franza besser, weil die äußeren Drohungen, die gerade aus der Welt der Weißen kommen, hier verschwinden. Doch die inneren Konflikte, die durch die erlittenen Traumata ausgelöst wurden und die Franza nicht überwinden kann, bleiben. Das Haupthindernis für die Heilung der Frau liegt in ihrer Identität, deren Integrität sie vergeblich wiederzugewinnen versucht. Franza ist sich dieser Schwierigkeiten bald bewusst, so dass sie zu weinen beginnt, als Martin ihr sagt, dass er sich freut, dass es ihr besser geht – wahrscheinlich, weil sie weiß, dass ihre Besserung nur oberflächlich ist. Und vielleicht hat sie aufgrund dieses Bewusstseins Angst, nach Kairo zu fahren.<sup>277</sup> Kairo hat als Hauptstadt wieder zu viel gemeinsam mit Wien und mit der Welt der Ordnung und der reinen Rationalität. In der Stadt kann Franza keinen Frieden finden. Nach wenigen Tagen muss Martin auch einsehen, dass Franzas Genesung nur eine Illusion war: „Ein paar Tage Wüste hatten ihn getäuscht, die Verwüstung ging weiter. Sie war todkrank“<sup>278</sup>.

### **Franzas Identifizierungsvermögen**

Auch wegen ihrer Krankheit identifiziert sich Franza mit allen Opfern, denen sie begegnet. Während der Reise findet sie sich mehrmals vor Szenen wieder, die ihre Traumata aufleben lassen. Diese ständige Wiederholung von Gewalt, Unterwerfungsbildern und Opfern unterstreicht einerseits die ständige Problematik, die Franza gedanklich erlebt und auf ihre Umgebung projiziert. Andererseits wird

---

<sup>276</sup> F., S. 255.

<sup>277</sup> Vgl. F., S. 265: „Martin, der wegen seines Sonnenbrands nicht mehr aufstehen konnte und hohes Fieber hatte, ein ohnmächtig gewordener Beschützer, sagte manchmal zu ihr: mir kommt vor, dass du hier wieder gesund wirst. Sie nickte, dann fing sie zu weinen an, aber so, dass er es nicht sah, sie drückte ihm den dampfenden Lappen aus dem das Wasser verdunstete, auf das Gesicht. Franza zeigte noch immer eine hartnäckige Abneigung, nach Kairo zurückzukehren, sie drückte sich nicht klar aus, entweder mochte sie die Stadt nicht oder sie wollte hier wirklich weiter, in die Wüste hinein oder hinunter, diese Wilde, die aufzuleben begann, wo ihm der Mut sank.“

<sup>278</sup> F., S. 272.

hervorgehoben, dass es keinen Ort gibt, der sich der Dynamik von Macht und Gewalt völlig entziehen kann. Die Figuren, mit denen sich Franza identifiziert, sind unterschiedlich, haben aber immer etwas gemeinsam. Diese sind in der Reihenfolge: Die Frau in Kairo, die Toten in den alten ägyptischen Gräbern, die Königin Hatschepsut und das geopferte Kamel. Die Frau in Kairo hatte Franza bei ihrer Ankunft gesehen und sie wurde von ihr so beeindruckt, dass Martin glaubt, sie will ihretwegen nicht zurück in die Stadt fahren.

Die Frau war auf den Knien gelegen, mit Stricken gefesselt, die Hände auf dem Rücken verschränkt, auf dem Rücken die Hände mit Schnüren gebunden, die Füße, nackt, schmutzig, auch zusammengebunden, das sah Franza zuerst: dann den Kopf der Frau, einen langen, schmalen, überdehnten Kopf, wie ihn die Töchter Echn Atons hatten, der Kopf war zurückgebogen, so dass die Frau in die Höhe schauen musste, so hoch, dass rundum nichts mehr in ihr Blickfeld kommen konnte, und zuletzt nahm Franza den großen Araber wahr, der die Haare der Frau, zusammengezwirbelt, nicht zu einem Zopf, sondern zu einem schwarzen festen Strick, gedreht hielt in der einen Hand, damit sie den Kopf unbeweglich halten musste, und mit der anderen Hand führte er sich genießerisch gelbe bohnen große Körner zum Mund, lächelnd.<sup>279</sup>

Franza sieht zuerst die Frau und ihr Leiden und erst dann den Mann, der ihr Leid zufügt. Die Frau ist gefesselt, daher jeglicher Bewegungsfreiheit beraubt. Es ist ein Bild von Gefangenschaft und Unterwerfung. Nicht nur wird die Unbeweglichkeit der Frau betont, ausgerechnet der Kopf wird als Teil des Körpers gewählt, der hauptsächlich der Gewalt ausgesetzt ist. Der Kopf, das Symbol des freien Denkens, wird physisch blockiert, was aber auch symbolisch eine seelische Gefangenschaft für die Frau mit sich bringt, die in eine Position und in eine Rolle gezwungen wird.

Franza sieht den Mann, der die Frau zu diesem Zustand gezwungen hat, erst später. Dies könnte eine Parallele zu ihrer Geschichte mit Jordan sein. Tatsächlich bemerkt Franza zunächst nicht die Gefahr, die sie durch ihre Ehe mit Jordan einget. Der Mann offenbart sich erst als Täter, als Franza bereits sein Opfer geworden ist. Bei privater Gewalt ist es besonders schwer, den Täter zu entlarven und wenn das passiert, ist es oft zu spät für das Opfer. Eine weitere Schwierigkeit, Gewalt im Privatleben zu erkennen, besteht darin, dass sie durch eine Umkehrung der Situation verdeckt werden kann. Sowohl die Frau in Kairo als auch Franza werden von ihren Ehemännern missbraucht. In beiden Fällen wird die Gewalt jedoch von den Männern gerechtfertigt, die behaupten, die Frauen seien krank und müssten so behandelt werden. Jordan studiert seine Frau, ihr

---

<sup>279</sup> F., S. 306 f..

Verhalten und ihre hysterischen Symptome (von Jordan selbst diagnostiziert). Er wirft ihr vor, sich wie verrückt zu benehmen, sich gehen zu lassen und typische weibliche Laster zu haben<sup>280</sup>. Die Folge ist, dass Franza wirklich krank wird – eine sich selbst erfüllende Prophezeiung. Die Frau am Bahnhof scheint ihr Schicksal zu teilen. Franza versucht, die Aufmerksamkeit der Umgebung auf die Szene zu lenken und weist auf den Mann hin, der die Frau so grausam behandelt, indem sie ihn als „wahnsinnig“ enthüllen will. Darauf antwortet aber ein Mann neben ihr: „Nicht er ist verrückt. Sie ist wahnsinnig“<sup>281</sup>. Mit diesem raschen Rollentausch ist das tragische Schicksal der Frau zugleich besiegelt und gerechtfertigt. Diese Antwort und diese Szene im Allgemeinen sind repräsentativ für das Problem in einer Gesellschaft, die zu oft die Opfer verurteilt. Entweder haben die Frauen als Wahnsinnige eine solche Behandlung gebraucht oder sogar verdient. Aber die Täter werden nicht mal als solche erkannt. So identifiziert sich Franza mit der Frau und mit ihrem Schicksal und versteht, dass auch sie eine Gefangene der ihr auferlegten Rolle ist: der Rolle der unterwürfigen Ehefrau, der erkrankten Frau, des Opfers. Als Franza wieder am Bahnhof vorbeigeht, ist die Frau nicht mehr da, aber sie hat sich so sehr in ihre Situation hineinversetzt, dass sie fühlt, sie hat nun ihren Platz eingenommen:

Immer wird hier die Frau sein, Franza nickte und ging, ich bin die Frau geworden, das ist es. Sie stieg in den Wagen und fuhr zum Hotel zurück. Ich liege dort an ihrer Statt. Und mein Haar wird, zu einem langen, langen Strick gedreht, von ihm in Wien gehalten. Ich bin gefesselt, ich komme nicht mehr los.<sup>282</sup>

Über die Identifizierung erkennt Franza ihre aussichtslose Situation. Eine ähnliche Episode betrifft Franzas Identifikation mit dem Kamel. Franza und Martin befinden sich auf einer Hochzeitsfeier, in einer festlichen Umgebung, in der sich die Frau nicht wohlfühlen kann. Beim Spazieren im Hof nähert sie sich einem Kamel und redet mit dem Tier, wie sie es in ihrer Jugend in Galicien mit Kühen und Pferden getan hat. Als sie kurz darauf mit ihrem Bruder an die Stelle zurückkehrt, sieht sie kein Kamel mehr, sondern nur noch blutbefleckten Sand:

Das Kamel war nicht mehr da. Einige Meter weiter, im Sand schon, blieb Franza stehen, sie war auf roten Sand getreten, aber der Sand war nicht nur rot, sie stand im Blut. Dann sah sie auf und zu der Stallaterne an der Wand. Dort lag jetzt das Kamel, und einige Männer standen darum herum, die Kehle war ihm durchschnitten, und Franza rührte sich nicht in dem blutigen Sand. Komm, sagte Martin. Ich kann nicht weiter. Die Männer hatten riesige Messer und schnitten in das Kamel, sie hatte es schon begriffen, ehe Ahmed und Sallah es ihr erklärten, aber

---

<sup>280</sup> Vgl. *F.*, S. 210 f..

<sup>281</sup> *F.*, S. 308.

<sup>282</sup> Ebd.

ich will nicht durch das Blut, durch diesen Sand, der von seinem Blut... [...] Es war ein Geschenk des Bräutigams, sagte Ahmed.<sup>283</sup>

Franza hatte sich schon beim ersten Treffen dem Kamel genähert und fühlte eine gewisse Affinität zu dem Tier. Aber erst als sie das Tier tot sieht, identifiziert sie sich wirklich mit ihm. Sie erfährt, dass das Töten des Kamels Teil des Hochzeitsrituals ist, dass sein Opfer zugleich ein Geschenk und ein Symbol für das Paar ist, aber sie kann darin keinen Trost finden. Franza findet sich im blutigen Sand wieder und kann sich nicht bewegen, sie beobachtet das Opfertier aus der Ferne und spürt das Bewusstsein, ihm ähnlich zu sein: „Das Kamel, sie hatten das Kamel getötet. Ich weiß, wie ich aussehe. Ich sehe aus wie das Kamel, das mich ansieht.“<sup>284</sup> Franza fühlt sich also schon tot, sie sieht das getötete Kamel an und erkennt sich selbst in seinen trüben Augen. Das Kamel stellt eine unschuldige und wehrlose Kreatur dar, die einen gewaltsamen Tod erleidet. Das Detail der Tötung durch Ritual verweist noch einmal auf das vielschichtige Thema des Opferseins.

Die Reise nach Ägypten ist von einer ständigen Verflechtung der Welt der Lebenden und der Toten geprägt. Bei den Besuchen der altägyptischen Gräber wiederholen sich Momente, in denen Franza ihre eigene Geschichte in der Vergangenheit widerspiegelt sieht. Die Identifikation mit dem Kamel ist nicht der einzige Moment, in dem Franza sich mit toten Wesen vergleicht. Beim Kamel stand der Moment des Tötens im Mittelpunkt, bei den Toten in den Gräbern geht es vor allem nicht um die Todesursache, sondern um das, was mit deren Leichen, deren Erinnerung und Ruhestätte passiert – vor allem steht die Störung der Ruhe in den Gräbern im Mittelpunkt. Es ist bekannt, dass Plünderer versteckte Reichtümer in den Gräbern suchten. Franza wird jedoch hauptsächlich von den Westlern gestört, die aus Studiengründen archäologische Ausgrabungen durchführen, die Ruhe der Gräber stören und oft Gegenstände und Mumien für ihre Zwecke mitnehmen.

Nein, nicht die Plünderer. Die Weißen. Sie haben die Gräber... Sie lassen nicht einmal die Toten liegen. Die Archäologen. Sie haben die Toten weggeschleppt. Sie starrte in das Tutanchamon-Grab und sagte, es ist eine Schande, das alles ist eine große Schande.<sup>285</sup>

---

<sup>283</sup> F., S. 279 f..

<sup>284</sup> F., S. 280.

<sup>285</sup> F., S. 274.

Hier wendet sich Franza an ihren Bruder und definiert das Verhalten der Weißen als ‚Schande‘, so wie sie auch ihre Ehe mit Jordan genannt hatte<sup>286</sup>. Die Parallelität ist offensichtlich zwischen den Archäologen, die die menschliche Seite der Toten ignorieren und sie für ihre Studien verwenden und missbrauchen, und dem Arzt Jordan, der die Wünsche und Gefühle seiner Frau ignoriert, um sie als ‚Fall‘ zu untersuchen. In ihrer Ehe mit Jordan kann sich Franza ihm nicht widersetzen und ihre Stimme erheben, aber todkrank drückt sie im Museum ihren Ekel und ihre Wut gegenüber den Weißen aus: „sie erbrach sich vor dem Mumienzimmer. Ein Gerinnsel von Tee und kleinen Brotbrocken war auf dem Boden, Franza war erleichtert, es würgte sich noch ein paarmal: ich habe euch, euch Leichenschändern wenigstens vor die Füße gespien.“<sup>287</sup>

Unter den Gräbern, die die Geschwister besuchen, ist der Tempel der Königin Hatschepsut, der Franzas Aufmerksamkeit am meisten auf sich zieht. Hatschepsut ist eine historische Figur, die im fünfzehnten Jahrhundert v. Chr. regierte. Nach ihrem Tod wurde ihr Name von zahlreichen Statuen und Reliefs durchgestrichen. Auch hier gibt es einen direkten Bezug zu Franzas Geschichte, deren Namen Jordan in dem gemeinsam erarbeiteten Buch weglässt:

[D]a sah ich, dass bei dem Dank an die Mitarbeiter [...] mein Name fehlte, es war nicht eigentlich das Fehlen des Namens, das ich bedauerte, nein, es war ein Signal für etwas anderes. Er wollte mich auslöschen, mein Name sollte verschwinden, damit ich danach wirklich verschwunden sein konnte.<sup>288</sup>

Franza sieht in der Tilgung von Zeichen und Gesichter auf den Wänden die gleiche Absicht, eine Frau und die Erinnerung an sie auszulöschen. Sie geht davon aus, dass der Thronfolger Tuthmosis III für diese Zerstörung verantwortlich war. Doch im Grab schaut Franza auf diese Zeichen und findet einen Aspekt, der sie tröstet, der ihr klarmacht, dass der Versuch, die Frau auszulöschen, erfolglos war: „er hat vergessen, dass an der Stelle, wo er sie getilgt hat, doch sie stehen geblieben ist. Sie ist abzulesen, weil da nichts ist, wo sie sein soll.“<sup>289</sup> Also sieht sie in der Leerstelle einen Beweis dafür, dass jemand dort gewesen war, den nicht komplett ausgelöscht werden konnte. Während ihr Bruder über Vergangenheit und Dynastien nachdenkt, kann Franza über nichts anderes sprechen: „sie

---

<sup>286</sup> Vgl. *F.*, S. 207: „Jeder Augenblick, den ich mit ihm gelebt habe, kommt mir wie eine Schande vor, jeder, sagte sie, das darf doch nicht wahr sein. Was für eine Schande. Das ist doch keine Schande, mit einem Schwein gelebt zu haben. Das sagst du, weil du nicht weißt, was das heißt.“

<sup>287</sup> *F.*, S. 290.

<sup>288</sup> *F.*, S. 208 f..

<sup>289</sup> *F.*, S. 274.

sagte nur: Er hat sie nicht zerstören können. Für sie hier war das nicht Stein und nicht Geschichte, sondern, als wär kein Tag vergangen, etwas, das sie beschäftigte.“<sup>290</sup>

Über die Bedeutung von Hieroglyphen, Symbolsprache im Allgemeinen und gestrichenen Zeichen reflektiert Simone Klapper, die in der Reise nach Ägypten eine Reise zum Ursprung der Schriftsprache sieht<sup>291</sup>. Die Hieroglyphen hatten die Funktion, die Welt der Lebenden und der Toten zu verbinden und Kommunikation zu ermöglichen. Daher wird diesen Zeichen ein hoher symbolischer Wert zugeschrieben. Darüber hinaus ist die Form dieses Schreibens besonders, weil es verschiedene Schriftsysteme kombiniert: Es war eine Bildschrift, der Phonogramme und grammatikalische Elemente hinzugefügt wurden. Aufgrund dieser Eigenschaften sind Hieroglyphen eine alternative Schriftform zu der westlichen. Anstelle der reinen Rationalität werden hier kreative, magische und mysteriöse Komponente der Sprache behalten. Inmitten dieser Schrift gewinnt die Leerstelle an Bedeutung, weil sie sich nicht interpretieren und bestimmen lässt, aber dabei kann sie die Besonderheit des Individuums bewahren. So fasst Klapper ihre überzeugende Interpretation zusammen:

Der zerstörte Text an der Tempelwand erscheint als Leerstelle inmitten des verbleibenden, fragmentierten Textes und somit als zentrale poetologische Metapher des literarischen Textes. Die Tempelwand-Inschrift fungiert als Metapher des Romans, wie auch der Literatur schlechthin. Das Individuum, bzw. das Besondere, das also positiv nicht zu bezeichnen ist, wird durch Leerzeichen erinnert. Kennzeichnend ist, dass diese Art von Leerstelle nur in der Umgebung von Schriftzeichen bestehen kann. Das Leerzeichen ist nur deshalb lesbar, weil vorher etwas an seiner Stelle stand. Das einstmalige Bezeichnete bleibt in ihm noch immer als Spur eingeschrieben und ‚aufgehoben‘. Nur dadurch, dass es in einem Kontext lesbarer Zeichen steht, kann das Leerzeichen wieder enträtselt werden. Die Leerstelle erscheint als Platzhalter des Individuums und seiner besonderen Geschichte und zeugt von seiner Zerstörung.<sup>292</sup>

---

<sup>290</sup> F., S. 275.

<sup>291</sup> Vgl. Klapper, Simone: a.a.O., S. 164 f.: „Hieroglyphen wurden als frühe Form des literarischen Schreibens betrachtet, da sie der Selbstdarstellung eines Individuums und der Kommunikation mit kommenden Zeitaltern dienen. Auch werden Hieroglyphen mit einem rätselhaften Text assoziiert, der sich seiner vollständigen Lesbarkeit widersetzt. Bachmann sucht nach einer Form des Schreibens, welche den enigmatischen Charakter des Dargestellten vor der Reduktion auf abstrakte Konzepte schützt. [...] Gleichzeitig wird jedoch auch über die Schwierigkeit reflektiert, den zerstörerischen Folgen des wissenschaftlichen Denkens zu entkommen, welches die Hieroglyphen ihrer Magie und Rätselhaftigkeit beraubt hat.“

<sup>292</sup> Klapper, Simone: a.a.O., S. 165 f.

## **Franzas Krankheitsverlauf**

Die obigen Beispiele zeigen, wie ausgeprägt Franzas Identifikationsfähigkeit ist. Solche Besonderheit wird in der Forschung häufig hysterisch erkrankten Frauen zugeschrieben. Stuber berichtet über eine Studie des Psychoanalytikers Sándor Ferenczi, der bei seinen hysterischen Patientinnen eine übertriebene Neigung zur Identifizierung feststellt<sup>293</sup>. Auch Klapper thematisiert den Zusammenhang zwischen Identifizierung und Hysterie und verweist auf die Theorie von Freud, der die Identifizierung als typische Mechanismus der Hysterie betrachtet<sup>294</sup>.

Das ist aber nicht das einzige Symptom der Krankheit Franzas. Diese manifestiert sich sowohl psychisch als auch physisch. Die Frau kann sich nicht ausdrücken, wie sie möchte und in bestimmten Momenten verliert sie jede Fähigkeit zu sprechen. In ihren Träumen tauchen verdrängte Erinnerungen wieder auf, aber sie manifestieren sich durch Symbole, Metaphern, Assoziationsketten und Verschiebungen. Ihre unkontrollierbare Emotionalität ist auch eine Folge der Krankheit, die dazu führt, dass sie Momente extremer Depression erlebt, die sie sogar zum Selbstmordversuch führen. Aber auch auf körperlicher Ebene manifestiert sich die Krankheit häufig: Sie hat Schmerzen, Krämpfe und leidet auch unter körperlichen Erstarrungen, Schwindel und Übelkeit.

Die Studien von Freud und Breuer haben zur Hysterie-Vorstellung Bachmanns viel beigetragen. Ihre Theorie besagt u.a., dass die Ursache der Krankheit eine oder mehrere traumatische Ereignissen sein können. Im Roman wird immer deutlich gemacht, dass Franzas Krankheit auf ihre Ehe mit Jordan zurückzuführen ist. Auch Bachmanns Universitätslehrer Viktor Frankl teilte die Überzeugung, dass Hysterie sich aus traumatischen Erfahrungen ergibt und eines seiner Zitate passt perfekt zu Franzas Fall: „[K]rank wird nur, wer sich kränkt. Eine Kränkung kann auch wirklich eine Krankheit herbeiführen“<sup>295</sup>.

Franzas Hysterie entsteht also einerseits durch die Belästigungen, die sie persönlich erlitten hat, andererseits spiegeln sich in ihr aber auch Traumata, die sie nicht direkt erlebt hat, die aber ihre Zeit geprägt haben. Durch die Identifikationen mit den Opfern und die historischen Bezüge wird nämlich deutlich, dass in Franzas Person individuelle und kollektive Traumata konvergieren. Sie identifiziert sich mit allen Opfern,

---

<sup>293</sup> Vgl. Stuber, Bettina: a.a.O., S. 111.

<sup>294</sup> Vgl. Klapper, Simone: a.a.O., S. 142.

<sup>295</sup> Frank, Viktor E.: *Theorie und Therapie der Neurosen. Einführung in die Logotherapie und Existenzanalyse*, 4. Erw. Aufl. München 1975, S. 83. Zitiert nach: Klapper, Simone: a.a.O., S. 139.

von dem Kamel bis zu den Holocaust-Opfern und verbindet so kleine individuelle Geschichten mit der großen Geschichte. Angesichts ihrer Neigung, sich mit den Opfern zu identifizieren, könnte man annehmen, dass Franza aus dieser Perspektive die Geschichte betrachtet. Die Position der Frau ist aber komplexer, weil sie ihre eigene Identität und ihre Bezugspunkte verloren hat. Sie findet sich allein ohne Gewissheit wieder, durch Schicksal und Sensibilität mit den Opfern verbunden, aber durch Herkunft und Ehe mit den Tätern verwandt.

Am Ende des ersten Teils des Kapitels gibt es eine Stelle, in der Franzas Desorientierung in einer Vision dargestellt wird. Nach dem Haschisch-Erlebnis ist die Persönlichkeitskrise von Franza offensichtlich. Dieser Vision folgt eine andere, die bei der Frau zu einer neuen hysterischen Krise, aber vielleicht auch zu einer neuen Erkenntnis führt. Angesichts der Komplexität der Szenesymbolik und der Syntax wird die Seite hier vollständig zitiert:

Dann stand sie, suchte sich eine Stelle zum Stehen aus, zwischen dem, was krallen, stechen, zustechen wollte, und die Sonne stand genau über ihr. Da sah sie das Bild, in dem roten Arabien. Nicht mehr die immer vorgestellten Bilder von der Frau in Kairo, nicht mehr die Blutlache, das abgestochene Kamel, nicht mehr den Kretin. Sie schaute fassungslos. Ich sehe. Und jetzt wieder. Ich sehe, was niemand je gesehen hat, ein Bild, sie ging ein paar Schritte, zu langsam, und das Bild zog sich zurück. Ihre Haut fing zu brennen an. Ich muss laufen, es wird schon deutlicher, er ist es, ich muss noch bis zu ihm, aber es war nicht Martin, der zurückwich, aber ist es ja, er in dem weißen Mantel, er steigt aus dem Bild, er ist gekommen aus Wien, in dem Trostmantel, um mich heimzuholen, nein, in dem schrecklichen Mantel, den er abwirft, aber er ist es nicht. Mein Vater. Ich habe meinen Vater gesehen. Er wirft seinen Mantel ab, seine viele Mäntel ab. Sie legte ihre Hände über den Kopf, damit ihr Kopf nicht in Feuer aufging. Aber es ist nicht er, es ist nicht mein Vater. Wer ist er denn? Sie begann schneller zu laufen, und schwarz und hochaufgerichtet kam das über den Strand und war über dem Sand und fasste wieder Fuß. Aber schwarz und finster und jetzt über den Strand kriechend, sich wälzend, kam es. Gott kommt auf mich zu, und ich komme auf Gott zu. Sie lief wieder und weinte, weinte, und weil kein Wort aus ihr herauskam, nur der Zigaretenschleim in ihrem Hals hochkam, spuckte sie in den Sand und lief weiter. Ich habe Gott gesehen. Zum Greifen nah, zwischen, wo bin ich? Safaga und, zwischen Safaga, kurz vor Safaga, schöne Berge um und über 2.000 Meter, im Zelt neben dem Militär-Posten, wo ist der Posten, die Phosphatgesellschaft, ehemaliger englischer Hafen, man muss zulassen, dass ich es noch erreiche. Die Phosphatgesellschaft kann Gott nicht verhindern.

Sie stürzte und kam auf die Knie zu liegen, und da lag Er vor ihr, ein schwarzer Strunk aus dem Wasser geschwemmt, eine Seewalze, ein zusammengeschrumpftes Ungeheuer, keine dreißig Zentimeter lang, in dem ein leises Leben war. Darauf war sie zugerannt. Sie weinte noch immer, griff nach dem Tier und schob es ins Wasser zurück, ließ es ins Meer schaukeln. Ich habe ein Bild gesehen. Sie blieb liegen, mit den Konvulsionen, wie auf dem Korridor in Wien, auf einem Parkettboden, einem Linoleumboden, in einem Spitalsbett, jetzt wieder im Sand, auf dem die Kamele

verbluteten, sie lachte und lachte und lachte – und in ihr Lachen, die Einfallstelle für die Dekomposition: wer bin ich, woher komme ich, was ist mit mir, was habe ich zu suchen in dieser Wüste [...] <sup>296</sup>

Mitten im glühenden Sand hat Franza eine Vision, die nichts mehr mit den bisher getroffenen Opfern zu tun hat. Sie scheint einen mysteriösen Mann in einem weißen Mantel zu sehen, der ihr als Martin, ihr Vater, Jordan und Gott erscheint. Sie sieht alle wichtigen männlichen Figuren in ihrem Leben, die ihre Entscheidungen, ihre Persönlichkeit und ihre Entwicklung beeinflusst haben. Offenbar erkennt sie in diesen Männern eine große Wichtigkeit, denn sie wendet sich sofort an sie. Der Vater, der Bruder, der Ehemann sind alle Symbole der Instanzen, die die Frau in ihrer Rolle prägen. Aber keiner dieser Männer ist wirklich das, was er zu sein scheint, und keiner von ihnen ist wirklich da. Die Vision ist verwirrt und Franza ändert ihre Meinung über das, was sie sieht, immer wieder. Einen Augenblick lang erscheint der weiße Mantel als Symbol des Trostes, aber gleich darauf wird er als schrecklich wahrgenommen. Die Männer wechseln viele Mäntel, aber ihre authentische Identität bleibt verborgen. Schließlich stellt sich Franza vor, nicht vor ihrem eigenen Vater zu stehen, sondern vor dem allmächtigen Vater, Gott selbst. Aber auch dies entpuppt sich als Illusion und als Franza sich wieder realistisch orientieren kann und genau erkennt, wo sie ist, schaut sie auf das Bild und sieht nur eine Seewalze. Franzas Zustand führt dazu, dass sie Visionen und Zustände geistiger Verwirrung erlebt. Auf die Entdeckung der Seewalze folgt eine hysterische Krise, die sie zum verzweifelten Lachen, zu Konvulsionen und zu einer neuen Identitätskrise führt. Gleichzeitig scheint die Sprache der Hysterie komplexe Zusammenhänge offenbaren zu können. In dieser Passage wird der Zusammenhang zwischen Franzas Identität und den männlichen Figuren in ihrem Leben deutlich. Franzas Dasein richtet sich nach den Regeln der patriarchalischen Gesellschaft, die die Ursache ihrer Krankheit gewesen ist. Jetzt, wo sie allein ist, weit weg von Wien und den Männern, die ihre Person bestimmt haben, sieht sie über die Rolle hinaus, die sie selbst in ihnen erkannt hatte. Alle diese Männer kommen in derselben Vision zusammen, weil sie dasselbe darstellen. Gott, der Vater, der Ehemann sind große männliche Figuren, an denen man sich orientieren kann, man kann sie anbeten und sich ihnen unterwerfen. Doch alles, was Franza sieht, entpuppt sich letztendlich als unbedeutendes kleines Tier. Als die Vertreter der patriarchalischen Ordnung verschwinden, bricht Franza in Gelächter aus, aber der endgültige Zerfall ihres Ichs beginnt. Sie kann Hierarchien und gesellschaftliche Konventionen als etwas Abstraktes

---

<sup>296</sup> F., S. 286 f..

erkennen, etwas, das die Menschen selbst imaginiert und produziert haben. Damit bezweifelt sie jedoch die Bedeutung dessen, was ihr Leben bestimmt hat. Sie weiß nicht, wer sie ist, außerhalb der beherrschenden Normen, die ihre Persönlichkeit geprägt haben.

Diese Krise schließt den ersten Teil des Kapitels ab und im zweiten Teil gibt es keine Hoffnung auf Besserung. Bereits im Restaurant mit Martin und einigen Bekannten merkt Franza, dass sie bald sterben wird: „[A]uf den Boden, ich will auf dem Boden liegen, ich glaube, ich sterbe, ich glaube, es fängt an.“<sup>297</sup> Auf diese kurze Episode folgt die Begegnung mit der Hauptfigur dieses zweiten Teils des Kapitels. Nach ihrem Unwohlsein weist eine amerikanische Frau Franza auf einen „Wunderdoktor“<sup>298</sup> hin, einen Deutschen, der heimlich in der Gegend arbeitet. Franza hat kein Interesse daran, sich von einem Arzt untersuchen zu lassen, bis sie versteht, wer der Arzt ist: „Sie hatte sich den ganzen Tag nicht recht erinnern können, ob Mrs. Holden von ihm als einem Doktor Karner oder Kernen gesprochen hatte, überdies hätte es auch ein falscher Name sein können, bis ihr vor dem Haus plötzlich eingefallen war, er könne Körner sein“<sup>299</sup>. Franza kennt Körners Namen aus dem Buch über die Versuche an weiblichen KZ-Häftlingen. Sie erinnert sich, dass der Mann in den Konzentrationslagern von Dachau und Hartheim medizinische Experimente durchgeführt hat. Er war für das Euthanasieprogramm verantwortlich. Die Frau wendet sich also an den Arzt, nicht um untersucht zu werden, sondern weil sie nicht mehr leben will. Da sie weiß, was der Mann gemacht hat, ist sie sich sicher, dass sie eine tödliche medizinische Dosis von ihm bekommen kann. Als sie vor ihm steht, kann sie sich jedoch nicht äußern, ihr Sprachproblem stellt sich erneut und sie kann ihm nur sagen, dass sie unheilbar krank ist. Der Arzt ist von Franzas Erscheinung und von der Tatsache, dass sie seine Vergangenheit kennt, äußerst verwirrt. Er befürchtet, dass die Frau ihn ausspionieren will. Er will mit ihr nicht weiter reden und zwingt sie, sein Zimmer zu verlassen. Franza gibt aber nicht beim ersten Versuch auf, zurück im Hotel nimmt sie 300 Dollar aus Martins Geldbeutel und kehrt zu Körner zurück, um ihm dieses Geld gegen eine Sterbehilfe anzubieten. Diesmal gelingt es ihr zu gestehen, dass sie nicht mehr leben möchte und sie bittet explizit um eine Spritze. Körner wundert sich über diese Bitte, er hält sie für eine „unerhörte Zumutung“<sup>300</sup> und fordert sie wieder zu gehen. Franza hinterlässt den Umschlag mit dem Geld in der Hoffnung, dass er sich eines Besseren besinnen wird. Doch als sie am folgenden Tag

---

<sup>297</sup> F., S. 294.

<sup>298</sup> F., S. 295.

<sup>299</sup> F., S. 298.

<sup>300</sup> F., S. 313.

zurückkommt, findet sie nicht den Arzt, sondern nur noch seinen Diener, der ihr das Geld zurückgibt und ihr mitteilt, dass Körner weggefahren ist.

Die Begegnung mit dem Arzt dient nicht nur der endgültigen Erklärung von Franzas Selbstmordentscheidung, die Figur von Körner verbindet die Kollektivgeschichte definitiv mit Franzas Privatgeschichte. In der Beschreibung von Körners Euthanasieprogramm wiederholt Franza typische Begriffe der nationalsozialistischen Dialektik, insbesondere das Konzept der Ausmerzung: „Davon bin ich auch krank geworden, dachte sie, und dann fiel ihr endlich ein: die Ausmerzung unerwünschten Volkstums, die Ausmerzung, ja, die direkte Ausmerzung unerwünschter Kranken, die Sterbehilfe, der Gnadentod. 2 ccm Morphinium-Scopolamin.“<sup>301</sup> Franza verinnerlicht das Konzept so sehr, dass sie sich ihren Tod eher als Ausmerzung denn als Selbstmord vorstellt, als könnte sie das Schicksal der Opfer der nationalsozialistischen Grausamkeit teilen<sup>302</sup>.

Vor dem SS-Hauptsturmführer Kurt Körner, deren grausame Verbrechen sie kennt, hat Franza erstaunlicherweise keine Angst. Sie findet sich vor einem Arzt wieder, der wie so viele andere aussieht, ohne besondere Kennzeichen.

Sie wich vor ihm zurück, das war unnötig, sie fühlte sich auch nicht bedroht, nichts war unheimlich. In diesem Zimmer war nur ein schlechter Geruch von der Nilfäulnis, aber keiner von Verbrechen. Der SS-Hauptsturmführer Dr. Kurt Körner strömte keinen besonderen Geruch aus.

Verzeihen Sie, sagte sie. Beide staden, er drängte sie jetzt nicht mehr, und sie rührte sich auch nicht.<sup>303</sup>

Körner wird als ein gewöhnlicher Mann beschrieben: Das spiegelt die Realität wider, dass Grausamkeit nicht außergewöhnlich ist, sondern häufiger vorkommt, als man denkt, und zwar auch in Menschen, die normal erscheinen<sup>304</sup>. Das Böse ist ein Teil des Menschen und der Gesellschaft, der in bestimmten historischen Momenten wie dem des Nationalsozialismus explodieren kann und in Zeiten wie die, in der Franza lebt, verborgen wird. Zu einer Zeit, als die Nazigesetze es erlaubten, hatte Körner keine Skrupel, unschuldige Menschen zu töten. Sobald sich die historischen Bedingungen ändern, weigert er sich, einer Frau, die darum bittet und dafür bezahlen will, eine Spritze zu geben.

---

<sup>301</sup> F., S. 302.

<sup>302</sup> Vgl. F., S. 313: „Wie konnte sie ihm bloß klarmachen, dass sie ausgemerzt werden wollte? Ja, ausgemerzt, das war es.“

<sup>303</sup> F., S. 304.

<sup>304</sup> 1963 erschien Arendts *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. Sowohl das Buch wie die Formulierung haben ein grosses Echo und haben Bachmanns Auseinandersetzung mit dem Prozess und ihre Interpretation des Bösen beeinflusst.

Diese Einstellung überrascht Franza zuerst, aber dann versteht sie, dass Jordan genauso reagiert hätte<sup>305</sup>. Der Vergleich zwischen Jordan und Körner signalisiert, dass das Böse viele Gesichter und unterschiedliche Schwere und Folgen hat, aber nicht verschwindet. Ein für das NS-Euthanasie-Programm verantwortlicher Arzt, der seiner Verurteilung entgangen ist, wird mit einem Arzt verglichen, der seine Experimente und deren Folgen studiert und währenddessen seine eigene Frau zerstört. Für verschiedene Verbrechen verantwortlich, bleiben beide Täter ungestraft. Aber in dem Text kann man noch etwas merken: Nicht nur entkommen die Täter ihren Strafen, sondern es findet eine Umkehrung zwischen Opfer und Täter statt. Franza wendet sich an den Arzt, den Verbrecher, und bittet ihn plötzlich um Verzeihung. Sie sagt ihm wortwörtlich „Verzeihen Sie“ und es fällt ihr auf, dass das nicht das erste Mal war, dass sie, als Opfer, ihrem Täter um Verzeihung bat: „Auf dem letzten Blatt, das sie Jordan hingelegt hatte, stand zuunterst: verzeih mir.“<sup>306</sup> Dieser Satz erinnert Franza an eine Stelle in dem Nürnberger Prozessbericht, die sie so berührte, dass sie sich daran hinderte, weiterzulesen. Der Zeuge B. hatte Gräueltaten wie Kastration und Verbrennungen erlitten und nahm am Prozess teil, gleichzeitig Opfer und Zeuge. Er war aber so erschüttert, dass er vor dem Anklagevertreter kaum noch sprechen konnte.

Anklagevertreter MacHaney, nachdem er auf seine Frage keine Antwort bekam:  
Zeuge, haben Sie keine Furcht!

Aber dann war wieder das Schweigen nach dieser protokollierten Zeile. Und dann Zeuge B., nachdem die Erde sich einmal um ihre Achse gedreht hatte, damit diese Seite beschrieben würde:

Verzeihen Sie, dass ich weine..<sup>307</sup>

Mit diesen Worten wird eine Verbindung zwischen Franza und dem Zeugen B. hergestellt. Der Emotionalität und dem Leiden der Opfer stehen die Kälte und die Ausreden der angeklagten Ärzte im Prozess gegenüber. Konfrontiert mit Fragen und Anklagen argumentieren die Vertreter des nationalsozialistischen Systems nur mit Rationalität und Gleichgültigkeit. Dies spiegelt sich auch in der Sprache und

---

<sup>305</sup> Vgl. F., S. 314 f.: „Franza dachte, ich bitte ihn um etwas, was er früher, freiwillig getan hat und ohne darum gebeten worden zu sein, und jetzt kommt jemand und darf nicht einmal betteln darum und zahlen dafür. Was ist das für eine Welt? [...] Vielleicht ging das gegen seine Mörderehre oder seine Arzthethere, diese Leute waren sicher alle sehr empfindlich, und plötzlich dachte sie an Jordan und nicht anders and ihn als an Körner. Jordan hätte die gleiche Entrüstung über eine solche Zumutung und eine Überzahlung des Honorarsatzes gezeigt, seine Berufsethere wie ein Banner vor einem Patienten aufgezozen.“

<sup>306</sup> F., S. 305.

<sup>307</sup> F., S. 306.

Ausdrucksfähigkeit wider: Wo der Zeuge B. stottern und weinen muss, zeigten die Ärzte keine emotionalen oder sprachlichen Schwierigkeiten:

Sonst war in den ganzen Protokollen kein »Verzeihen Sie« vorgekommen, und von den Ärzten lauter Sätze über Erlässe und was als rechtsverbindlich erscheinen musste, und: das konnte ich gar nicht beurteilen. Und: das weiß ich nicht. Und: darüber war mir nichts bekannt. Und: das kann meines Erachtens nicht so beurteilt werden. Immer war von Erachten die Rede, niemals brach ein Schweigen aus, nie kam etwas ins Stocken.<sup>308</sup>

Über die Begegnungen zwischen Franza und Körner schreibt Holger Gehle, der mit der Episode die „Spur“ abschließt, „die geschichtlich die Auslöschung Franzas vorbereitet und die im Fragment vom frühesten Ägypten bis zur NS-Vernichtungspolitik, von Tutmosis III. zu Körner sich erstreckt“.<sup>309</sup>

Kurz nach ihrem Besuch bei Körner findet die Frau tatsächlich ihren Tod. In den letzten Sequenzen, die zu Franzas Tod führen, werden zentrale symbolische Motive des Romans und des gesamten *Todesarten*-Projekts wiederholt. Martin will auf die große Pyramide in Gizeh steigen und Franza begleitet ihn, aber sie steigt nicht mit ihm, sondern entscheidet sich, um die Pyramide herumzugehen und den Bruder auf der anderen Seite zu treffen. Sie sieht einen Weißen auf sich zukommen, beachtet ihn aber kaum. Auch wenn er sehr nah kommt, ist sie in Gedanken versunken: „Als sie schon beinahe auf gleicher Höhe waren und sie dachte, er werde ausweichen, sie dachte aber an etwas anderes, an Ausweichen nur nebenbei mit dem Instinkt, geschah das.“ Mit dieser schlichten Formulierung und fast ohne Einleitung wird der Angriff auf Franza angesprochen, der zu ihrem Tod führt. Der Mann überfällt und belästigt Franza zuerst und kehrt dann zurück, um sie zu vergewaltigen. Nachdem sie seinen Schlag bekommen hat und von ihm belästigt wurde, sieht sie dem Mann wortlos zu, während er sich entfernt. Weder während des ersten Angriffs noch später kann Franza Widerstand leisten, weder physisch noch verbal. Vielmehr versucht sie zu verharmlosen, was passiert ist: Sie nennt den Mann einen armen Teufel, der sie nur erschrecken wollte und sogar nach der Vergewaltigung wiederholt sie: „Es ist nichts, nichts ist geschehen, und wenn auch.“<sup>310</sup> Plötzlich aber kehrt Franza nach dem Angriff mit den Gedanken zurück nach Wien, in die Bibliothek ihrer Wohnung. Traumatische Erinnerungen, die sie vergessen hatte,

---

<sup>308</sup> Ebd.

<sup>309</sup> Gehle, Holger: *NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann*, Wiesbaden, Deutscher Universitätsverlag 1995, S. 22.

<sup>310</sup> *F.*, S. 323.

werden durch die Aggression wieder wachgerufen und sie fühlt sich, als wäre sie wieder in dem Raum mit Jordan, der sie ebenfalls angegriffen hatte, um sie zu erschrecken.

Lass mich aus dem Zimmer gehen, und er hatte sie, als sie sich lösen wollte, wieder an die Bibliothek mit den harten Kanten gestoßen und das getan, nicht um diese Franziska zu umarmen, sie, die dort in Wien seine Frau war, wie hatte sie das so ganz vergessen können, den Stoß, vor allem das es darum gegangen war, sie zu erschrecken, tausend Volt Schrecken, die Wiederholung, vor dem Ermordetwerden.<sup>311</sup>

Die Erinnerung an die Vergewaltigung in Wien scheint schmerzlicher als den soeben erlittenen Angriff. Was Franza jetzt verfolgt, ist das Gefühl der Wiederholung, ihre Vergangenheit und ihre Traumata kehren immer wieder zurück. Franza steht am Fuße der Pyramide, aber mit ihren Gedanken befindet sie sich weiterhin in der Wohnung in Wien, so sehr, dass sie Elemente um sich herum mit Wiener Elementen vermischt. Sie bewegt sich und schaut sich um, aber sie sieht niemanden: „keine Kameltreiber da [...] und keine Frau Rosi war im Hinterzimmer, die schlief schon, die hatte Ausgang.“<sup>312</sup>

Als der Angreifer zurückkehrt, wird die Vergewaltigung in einem seltsam ruhigen Ton geschildert, mit einer Ambivalenz zwischen Gewalt und Taktgefühl.

Der Mann packte sie von hinten, *fast sanft*, wie sie noch merkte, sie fiel gegen die Steinwand, er hielt sie *mit schwachen Armen umklammert*, dann stieß er ihr noch einmal den Kopf gegen das Grab, und sie hörte keinen Laut aus sich kommen, aber etwas in sich sagen: Nein. Nein. Die Wiederholung. Die Stellvertretung.<sup>313</sup>

So wie die Vergewaltigung von Franza wahrgenommen wird, scheint der Mann sie nicht verletzen zu wollen, doch dann schlägt er ihren Kopf gegen die Pyramidenwand. Dass sich die Gewalt gerade auf den Kopf konzentriert, ist symbolisch dafür, dass Franzas Leiden primär seelisch ist. Die Frau kann wieder nicht sprechen, ihre Lautlosigkeit, die die ganze Geschichte prägt, wird in dieser letzten Episode noch einmal hervorgehoben. Nur in sich selbst kann sie zweimal ‚Nein‘ aussprechen, eine Andeutung von Widerstand, die niemand hören kann. Franza ist nun von der Welt getrennt und in sich selbst geschlossen. Als der Mann sich endlich entfernt, überlegt sie, ob sie Hilfe rufen sollte, aber alles, was sie als Antwort finden kann, ist: „wozu schreien, warum denn“. Auf die Entscheidung, keine Hilfe zu rufen, folgt unmittelbar der Selbstmord: „Ihr Denken riss ab, und dann schlug sie, schlug mit ganzer Kraft, ihren Kopf gegen die Wand in Wien und die Steinquader in Gizeh und sagte laut, und

---

<sup>311</sup> F., S. 321.

<sup>312</sup> Ebd.

<sup>313</sup> F., S. 322 [Hervorhebungen von mir].

da war ihre andre Stimme: Nein. Nein.“<sup>314</sup> Im Moment des Selbstmords entscheidet sich Franza, wieder ihren Kopf gegen die Wand zu schlagen. Sie wiederholt die Geste des Angreifers und wendet ihre Aggressivität gegen den Kopf, der symbolisch für das Zentrum von Gedanken, Sinneswahrnehmungen und Sprache steht.

Während in *Malina* die Zerstörung der Ich-Erzählerin als Mord definiert, aber als Selbstmord dargestellt wird, handelt es sich bei Franza eindeutig um einen Selbstmord. Man kann aber nicht übersehen, dass der Selbstmord keine spontane Entscheidung der Frau ist, sondern von einem versuchten Mord durch einen Dritten in Gang gesetzt wird. Franza hat nicht die Kraft, einen jener heroischen Selbstmorde zu begehen, die man aus Tragödien kennt. Ihr erster Selbstmordversuch in Galicien war bereits gescheitert. In Ägypten begreift sie, dass sie nicht mehr leben kann, aber sie kann sich auch nicht töten. Deswegen sucht sie Hilfe bei Dr. Körner, weil sie weiß, dass sie den Selbstmord allein nicht begehen könnte. Franzas Selbstmord ist sowohl als die Tat einer erschöpften Frau, die sich ihrem Schicksal ergibt, als auch als Moment des Widerstands und der Selbstbestimmung gelesen worden. Stuber interpretiert die Pyramidenszene als eine klare „Entscheidung des Freitods“<sup>315</sup>, in der ein anderer Teil der Persönlichkeit Franzas zum Ausdruck kommt. Klapper sieht in dem Suizid die einzige Möglichkeit für Franza, „ihrer totalen Zerstörung zu entkommen“ und „sich der Lesbarkeit und damit ihrer Zerlegung zu entziehen“<sup>316</sup>. In der von Klapper zitierten Forschung<sup>317</sup> wird Franzas Selbstmord oft als ein Zeichen des Protests gedeutet. Die Frau soll mit ihrem Selbstmord eine Art Mahnmal gegen die Gesellschaft darstellen, die sie und so viele andere Opfer zu diesem Schicksal geführt hat. In ihrer Todesart ist es meines Erachtens jedoch schwer, dieses großartige Streben nach Widerstand und Selbstbestimmung zu sehen. Franza fehlt eine starke Willenskraft, genauso wie ihr die Eigenschaften einer Heldin fehlen. Sie beschließt zwar allein sich umzubringen, aber sie tut dies, indem sie die erlittene Gewalt exakt wiederholt. Die Wiederholung und die Stellvertretung, die sie gequält hatten, setzen sich auch im Selbstmord fort. Außerdem reicht ihre Kraft nicht aus, um ihrem eigenen Leben sofort ein Ende zu setzen. Franza stirbt nicht auf der Stelle, sondern fällt in Ohnmacht und wird dann ins Hotel zu ihrem Bruder gebracht, wo sie an der von ihr verursachten Blutung langsam

---

<sup>314</sup> F., S. 323.

<sup>315</sup> Stuber, Bettina: a.a.O., S. 139.

<sup>316</sup> Klapper, Simone: a.a.O., S. 164.

<sup>317</sup> Unter den zitierten Autoren: Robert Pichl, Elisabeth Bronfen, Bernd Witte. Vgl. Klapper, Simone: a.a.O., S. 167 ff.

sterben wird. Auch dieses Merkmal der Todesart Franzas erinnert nicht gerade an einen heroischen Tod, der als Opposition gegen die Gesellschaftsordnung gelten sollte<sup>318</sup>. Das einzige Zeichen, das als Rebellion gedeutet werden kann, ist, dass Franza zum ersten Mal laut ‚Nein‘ sagen kann. Dieses Nein wird von einer anderen Stimme in ihr ausgesprochen und könnte ein Echo von all dem Nein sein, das Franza zuvor nicht zu Jordan oder dem Weißen sagen konnte, aber es könnte auch ein Versuch sein, sich dem Selbstmord zu widersetzen, von dem Persönlichkeitsteil Franzas ausgesprochen, der noch leben möchte. Jedenfalls können diese Worte niemanden erreichen und hallen in der Leere.

Von dem Schlag auf den Kopf bis zu ihrem Tod ist Franza wieder einmal zu dem verurteilt, was ihr Leben bisher geprägt hat: Schweigen. Martin ruft einen Arzt an, um seine sterbende Schwester zu besuchen und die Diagnose lautet: „Hirndrucksyndrom, ein freies Intervall zwischen Sturz und Bewusstlosigkeit, kam vor, kam oft vor, er zog sich eine Ventrikelblutung heraus, arteria cerebralis media, die Hauptarterie des Hirns, die Blutung, und es war also der Sturz gewesen.“<sup>319</sup> Franza stirbt an den Folgen einer inneren Blutung, verursacht durch die Wunde, die von anderen geöffnet und von ihr selbst verschlimmert wurde. Auch der betroffene Teil des Gehirns ist kein Zufall: Die Blutung befindet sich in dem Teil des Gehirns, der für die Sprache verantwortlich ist<sup>320</sup>, so wiederholt sich das Trauma ihres Lebens in ihrem Tod.

---

<sup>318</sup> In der Forschung wurde der Selbstmord teilweise als Widerstandsakt interpretiert. Vgl. Klapper, Simone: a.a.O., S. 166 f.: „Indem sie ihren Kopf mit voller Kraft gegen einen Steinquader an der Pyramide stößt, tötet sie den anderen Teil ihrer Persönlichkeit, die Verinnerlichung des ‚weißen‘ Denkens, und vollendet somit »das Zerstörungswerk an ihrer Person, um im Freitod frei zu werden«. Letztlich gelingt es der Protagonistin zumindest teilweise, sich im Akt ihrer Selbstzerstörung zu befreien.“

<sup>319</sup> F., S. 326.

<sup>320</sup> Vgl. Stuber, Bettina: a.a.O., S. 143: „Franzas Zerstörung des Sprachzentrums ist lediglich die Zuspitzung eines lebensgeschichtlich tief verankerten Sprachverbots“.

## 5. Von privaten und kollektiven Traumata

In diesem abschließenden Kapitel wird der These nachgegangen, dass es sich bei Franza wie bei der Ich-Erzählerin in *Malina* um literarische Verarbeitungen von persönlichen und kollektiven Traumata handelt. Die Frauen sind nicht nur Opfer einer Untat gewesen, sondern weisen die klassischen Merkmale und Symptome traumatisierter Menschen auf, und solche Charakterisierung impliziert eine bewusste Entscheidung seitens Ingeborg Bachmann, die sich an den damaligen Studien zu diesem Thema orientierte. Gleichzeitig geht es in den Romanen nicht nur um die persönlichen Traumata der Protagonisten, sondern diese dienen der Auseinandersetzung mit den kollektiven Traumata des 20. Jahrhunderts.

Um zu zeigen, wie genau die Symptome des Traumas bei den Frauen zu erkennen sind, ist es notwendig, einen kurzen Blick auf die Studien zu werfen, die im Laufe der Jahre im medizinischen und psychologischen Bereich durchgeführt worden sind. Lena Jelinek und anderen Neuropsychologen wie Menachem Ben-Ezra zufolge gehen die ersten Beschreibungen negativer Reaktionen auf traumatische Ereignisse auf die Antike, auf mehr als viertausend Jahre, zurück.<sup>321</sup> Sicherlich waren seelische Schwierigkeiten und Leiden als Folge schmerzhafter Ereignisse schon immer Teil der menschlichen Geschichte. Doch erst seit dem 20. Jahrhundert wird das Trauma gründlich erforscht, zum einen durch die Entstehung der Psychoanalyse, zum anderen durch die Reflexion über die großen kollektiven Traumata des Jahrhunderts. In dieser Zeit werden Begriffe wie Kriegstrauma und Kampfmüdigkeit geprägt, die sich mit den unmittelbaren Folgen von Krieg und Gefangenschaft für die Soldaten befassen. Mit dem Vietnamkrieg wurden auch die langfristigen Auswirkungen auf die amerikanischen Soldaten untersucht, was zur Theorie der sogenannten posttraumatischen Belastungsstörung (PTBS) führte. Zur gleichen Zeit wurde vor allem in Amerika das Trauma der Überlebenden der nationalsozialistischen Konzentrationslager untersucht und dabei wurden Begriffe wie Holocaust-Syndrom und Überlebensschuld-Syndrom geprägt. Aus dem Vergleich verschiedener spezifischer Studien ging hervor, dass Traumata unterschiedlichen Ursprungs grundlegende Merkmale gemeinsam haben: So wurde der Begriff des Traumas erweitert und auf verschiedene Kategorien angewendet<sup>322</sup>. Wissenschaftliche

---

<sup>321</sup> Vgl.: Jelinek, Lena: *Memory Fragmentation in Posttraumatic Stress Disorder: Content Specific or Generalised*, Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2007, S. 1.

<sup>322</sup> Vgl. ebd., S. 3 f.

Erklärungen des Traumas haben sich mit den Fortschritten der Neurologie weiter entwickelt, aber einige Merkmale des Traumas und des verletzten Geistes wurden bereits in den frühen Phasen der Psychoanalyse und in der Literatur vorweggenommen. Freud selbst hatte sich intensiv mit dem Thema befasst, immer von der Entdeckung des Unbewussten ausgehend. Aus einer Rede anlässlich seines 70. Geburtstags sticht ein Zitat hervor, in dem er anerkennt, dass die wissenschaftliche Methode dazu dient, Hypothesen zu untersuchen und zu beweisen, die bereits in der Philosophie und der Literatur aufgestellt wurden:

When, on the occasion of the celebration of his seventieth birthday, Freud was greeted as the 'discoverer of the unconscious,' he corrected the speaker and disclaimed the title. 'The poets and philosophers before me discovered the unconscious,' he said. 'What I discovered was the scientific method by which the unconscious can be studied.'<sup>323</sup>

In Ingeborg Bachmanns Romanen spielt das Unbewusste, insbesondere das Unbewusste von traumatisierten Menschen, eine zentrale Rolle. Die Autorin ist mit Freuds Theorien vertraut, und Konzepte wie die Verdrängung als Abwehrmechanismus sind grundlegend für die Konzeption ihrer Romane. Die Folgen des Traumas für die Protagonisten spiegeln nicht nur in mehrfacher Hinsicht Freuds psychoanalytische Theorien wider, sondern sind auch im Kontext der modernen Studien zur PTBS äußerst treffend.

Eine der meistuntersuchten Folgen von PTBS sind Gedächtnisstörungen. Klinischen Studien zufolge können Patienten sich nur an einige Aspekte des Traumas mit außergewöhnlicher Klarheit erinnern, aber die gesamte Gedächtnisstruktur ist oft verworren, Unsicherheiten in Bezug auf die Abfolge der Ereignisse treten hervor, und wichtige Aspekte des Traumas können überhaupt nicht erinnert werden. Traumatische Erinnerungen werden als bruchstückhaft und mit fehlenden Details beschrieben, wenn sie bewusst abgerufen werden, und als sehr lebendig und hoch emotional, wenn sie unfreiwillig wiedererlebt werden, zum Beispiel in einem Traum oder in einer Rückblende.<sup>324</sup>

Neben den Symptomen der Patienten untersucht die PTBS-Forschung natürlich auch die Ursachen, die zu dieser Störung führen. Zu den traumatischen Erlebnissen, die PTBS auslösen können, gehören eine Vielzahl von Ereignissen wie Unfälle, Naturkatastrophen,

---

<sup>323</sup> Berndt, Frauke; Goebel, Eckart (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Psychoanalyse*, De Gruyter, Berlin/Boston 2017, S. 3.

<sup>324</sup> Vgl.: Jelinek, Lena: a.a.O., S. 418.

Krieg, Folter, Übergriffe oder sexueller Missbrauch. Beim Vergleich verschiedener Studien stellte Jelinek einen großen Unterschied fest:

The risk to develop PTSD after traumatic experience like physical abuse, rape, or combat is estimated at 22-65%, whereas the risk after accidents, witnessing death or injury, as well as natural disasters with fire is estimated far lower at 9%.<sup>325</sup>

Ein traumatisches Ereignis wird immer als eine reale oder wahrgenommene Bedrohung der Integrität der eigenen Person definiert. Von den Studien kann aber geschlussfolgert werden, dass die Wahrscheinlichkeit, ein Trauma zu entwickeln, viel größer ist, wenn eine solche Bedrohung auf menschliches Handeln zurückzuführen ist. Diese Handlungen gefährden nicht nur das physische Überleben der Person, sondern sind auch unmittelbar als Angriff auf die Integrität der Psyche erkennbar.

Eine Erklärung dieses Phänomens findet sich in der Theorie des Konstruktivismus, die in der Identität des Menschen keine von Geburt an bestehende Entität, sondern eine sich ständig weiterentwickelnde, mit allen sozialen Normen, zwischenmenschlichen Beziehungen und Erfahrungen verknüpfte Struktur sehen. In ihrer Studie über die Auswirkungen von Traumata auf das Selbst führt Michele Crossley das Konzept der „narrativen Psychologie“<sup>326</sup> als Ausgangspunkt ein. Ausgehend von dieser besonderen Perspektive des Konstruktivismus geht Crossley davon aus, dass das menschliche Leben durch eine konstante narrative Struktur gekennzeichnet ist. Diese Struktur ist das Ergebnis eines Zusammenwirkens von persönlichen und kollektiven Narrationen und erfordert Sinn und Kohärenz. Unter diesen Narrativen spielt die Moral, die ebenfalls eine klare soziale Konstruktion ist, eine besondere Rolle. Crossley zitiert den Philosophen Charles Taylor, für den die Begriffe Moral und Identität untrennbar miteinander verbunden sind.<sup>327</sup> Wenn die Kohärenz der Narrative durch eine Traumatisierung gestört wird, werden neue Narrationen gebraucht, da das Individuum versucht, einen neuen Sinn für Ordnung und kohärente Identität zu rekonstruieren. Dass man seine eigene Geschichte erzählen kann, ist daher von grundlegender Bedeutung für

---

<sup>325</sup> Jelinek, Lena: a.a.O.: S. 6.

<sup>326</sup> Crossley Michele L.: „Narrative Psychology, Trauma and the Study of Self/Identity“ in *Theory & Psychology*, 2000, 10(4), S. 528.

<sup>327</sup> Vgl. Crossley Michele L.: a.a.O., S. 532: „It is Taylor’s main contention that concepts of self and morality are inextricably intertwined – we are selves only in that certain issues matter for us. What I am as a self, my identity, is essentially defined by the way things have significance for me. [...] My self-interpretation can only be defined in relation to other people, an ‘interchange of speakers’, who are crucial to my language of self-understanding.“

den Aufbau und die Wiederherstellung der Identität. Die Bedeutung dieses Prozesses ist von mehreren Autoren hervorgehoben worden:

Some authors, such as Kierkegaard (1987), have argued that it is through this process of autobiographical selection that we become ethical beings; in the telling of our life-stories, we become responsible for our lives. Literary theorist Paul Ricoeur makes such responsibility central to his concept of 'narrative identity', arguing that the self only comes into being in the process of telling a life-story (Ricoeur, 1986).<sup>328</sup>

Ingeborg Bachmanns Protagonisten erleiden Traumata, die das Fundament ihres Lebens zerstören. Die negativen Erfahrungen, die sie gemacht haben, stören ihre Wahrnehmung der Welt um sie herum, der Moral und des eigenen Selbst. Da sie nicht mehr auf die bisherigen Kategorien zurückgreifen können, gerät die Identität dieser Frauen in eine schwere Krise. Das Drama liegt jedoch in der Unmöglichkeit, die eigene Identität erzählend zu rekonstruieren, weil diese Frauen keine Stimme mehr haben.

Liest man die von der American Psychiatric Association vorgeschlagenen Kriterien für die Diagnose von Menschen, die an PTBS leiden, kann man feststellen, dass sie ziemlich genau auf Ingeborg Bachmanns Protagonisten zutreffen.

#### Diagnostic Criteria for PTSD According to the DSM-IV

Criterion A. The person has been exposed to a traumatic event in which both of the following were present:

1. The person experienced, witnessed, or was confronted with an event or events that involved actual or threatened death or a serious injury, or a threat to the physical integrity of self or others.
2. The person's response involved intense fear, helplessness, or horror.

Criterion B. The traumatic event is persistently re-experienced in one (or more) of the following ways:

1. Recurrent and intrusive distressing recollections of the event, including images, thoughts, or perceptions.
2. Recurrent distressing dreams of the event.
3. Acting or feeling as if the traumatic event were recurring (includes a sense of reliving the experience, illusions, hallucinations, and dissociative flashback episodes including those that occur on awaking or when intoxicated).
4. Intense psychological distress at exposure to internal or external cues that symbolize or resemble an aspect of the traumatic event.
5. Psychological reactivity to exposure to internal or external cues that symbolize or resemble an aspect of the traumatic event.

Criterion C. Persistent avoidance of stimuli associated with the trauma and numbing of general responsiveness (not present before the trauma), as indicated by three (or more) of the following:

1. Efforts to avoid thought, feelings, or conversations associated with the trauma.

---

<sup>328</sup> Crossley Michele L.: a.a.O., S. 535. Verweist auf den Text von Paul Ricoeur: "Life: A story in search of a narrator." In Doerer u. Kray (Hrsg.), *Facts and values*, Dordrecht, 1986.

2. Efforts to avoid activities, places, or people who arouse recollections of the trauma.
3. Inability to recall important aspect of trauma.
4. Markedly diminished interest or participation in significant activities.
5. Feeling of detachment or estrangement from others.
6. Restricted range of affect.
7. Sense of a foreshortened future (e.g., does not expect to have a career, marriage, children, or a normal life span).

Criterion D. Persistent symptoms of increased arousal (not present before the trauma), as indicated by two (or more) of the following:

1. Difficulty falling or staying asleep.
2. Irritability or outbursts of anger.
3. Difficulty concentrating.
4. Hypervigilance.
5. Exaggerated startle response.

Criterion E. Duration of the disturbance (symptoms in criteria B, C, and D) is more than 1 month

Criterion F. The disturbance causes clinically significant distress or impairment in social, occupational, or other important areas of functioning.<sup>329</sup>

Beim Durchlesen der Liste fällt es nicht schwer, jedes Kriterium mit einer oder mehreren Stellen aus den Büchern in Verbindung zu bringen. In ihrer Ehe mit Jordan erlebt Franza durchgehend traumatische Momente. Mehrmals fühlt sie sich sowohl körperlich als auch seelisch bedroht. Die gesamte Beziehung ist ein Trauma für die Frau, aber es gibt auch bestimmte Erfahrungen, die sie so sehr verstören, dass sie aus ihrem Bewusstsein verdrängt werden, wie die Vergewaltigung in der Bibliothek<sup>330</sup> (Kriterium A.1). Was die Reaktionen der Frau betrifft, so kann man auf die Angst<sup>331</sup> (Kriterium A.2) zurückgreifen, die ihre gesamte Beziehung zu Jordan nach der Anfangsphase dominiert und die sie auch nach ihrer Entfernung von dem Mann weiterhin verfolgt. Was das zweite Kriterium, die Wiederkehr des traumatischen Ereignisses, betrifft, leidet Franza sehr unter der Wiederholung von Erinnerungen, Träumen und Situationen, die das Trauma wieder aufleben lassen und in gewisser Weise ihre Erfahrung widerspiegeln, aber dies wird immer auf symbolische Weise kommuniziert. Dass ihre Erinnerungen belastend sind, zeigt sich daran, dass es ihr so schwer fällt, die Ereignisse zu erzählen. Diese Schwierigkeit beim Erzählen von den Geschehnissen kann Teil der Symptomatik sein, die zum Kriterium C gehört. Es fällt Franza nicht nur schwer, das Thema mit ihrem Bruder zu besprechen, sondern auch, überhaupt darüber nachzudenken. Obwohl es nicht viele Momente gibt, in denen die Erinnerungen, die Franza quälen, explizit erzählt

---

<sup>329</sup> Jelinek, Lena: a.a.O.: S. 7.

<sup>330</sup> Vgl. S. 89 dieser Arbeit.

<sup>331</sup> Vgl. S. 67 dieser Arbeit.

werden, vermittelt der gesamte Roman das ständige Leiden der Frau an einer Vergangenheit, wovon sie nicht abweichen kann.

Träume, die ein Trauma symbolisieren und die in *Malina* das gesamte zentrale Kapitel einnehmen, sind auch in Franza präsent [Kriterium B.1]. Anders als in *Malina* reflektiert die Frau hier offen über die wiederkehrenden Albträume vom Friedhof der ermordeten Töchter und von der Gaskammer. Durch diese Reflexion wird Franza bewusst, dass durch Träume eine „unverlautbare chaotische Wirklichkeit [...] sich zu artikulieren versucht“<sup>332</sup>. Als die Realität in ihren Träumen wieder auftaucht, ist Franza plötzlich in der Lage, Sachen wahrzunehmen, die sie aufgrund des Traumas aus ihrem Bewusstsein verbannt hatte. So werden in den Träumen die Gründe für ihre Ängste offenbart:

Plötzlich aber nimmt sich der Traum zusammen und tut den großen Wurf, ein Shakespeare hat ihm die Hand geliehen, ein Goya ihm die Bühnenbilder gemalt, plötzlich erhebt er sich aus den Niederungen deiner Banalität und zeigt dir dein großes Drama, deinen Vater und einen Gesellen, der Jordan heißt, in einer Person, und ebenbürtig einer großen Figur fängt der Hymnus an, die ersten unterirdischen Querverbindungen, die Alten sind immer dabei, deine Mutter an die du nie denkst, lehnt an jeder Wand, deine flottierende Angst, für die du keinen Grund weißt, spielt dir eine Geschichte vor, dass dir Hören und Sehen, vergeht, jetzt erst weißt du, warum du dich ängstigtest [...].<sup>333</sup>

Der Traum ist in den Romanen also nicht nur ein Symptom des Traumas, sondern auch ein Mittel, um darüber zu reflektieren und die Vergangenheit und ihre Folgen zu erzählen. Der folgende Punkt betrifft die Frage der Wiederholung (Kriterium B.3). Auch hier erfüllt Franzas Erfahrung die oben genannten Kriterien vollständig, da die Frau ihr Trauma immer wieder durchlebt, sowohl an sich selbst als auch durch die Identifikation mit anderen Personen. Das Thema der Wiederholung ist so zentral, dass diese im Moment ihres Todes zum Schlüsselwort wird<sup>334</sup>.

Eine überspitzte Reaktivität bei der Begegnung mit äußeren Reizen (Kriterium B.5), die das traumatische Ereignis ähneln, ist in Franzas Identifikationsvermögen zu finden. Angesichts von Szenen oder Ereignissen, an denen andere völlig unbemerkt vorbeigehen würden, bleibt die Frau nicht gleichgültig, wie im Fall vom Grab der Königin Hatschepsut und von dem Kamelopfer (vgl. S. 80-82). Auf diese Reaktivität folgt meist eine starke körperliche und geistige Belastung (Kriterium B.4). Nach der Tötung des Kamels ist

---

<sup>332</sup> F., S. 229.

<sup>333</sup> Ebd.

<sup>334</sup> Vgl. F., S. 322: „Der Mann packte sie von hinten, fast sanft, wie sie noch merkte, sie fiel gegen die Steinwand, er hielt sie mit schwachen Armen umklammert, dann stieß er ihr noch einmal den Kopf gegen das Grab, und sie hörte keinen Laut aus sich kommen, aber etwas in sich sagen: Nein. Nein. Die Wiederholung. Die Stellvertretung.“

Franza so erschüttert, dass sie sich nicht mehr bewegen kann, und nach der Begegnung mit der gefesselten Frau auf dem Bahnhof in Kairo, mit der sie sich vollkommen identifiziert, hat sie sogar Angst, in die Stadt zurückzukehren. Damit kann man den nächsten Punkt verbinden, nämlich die Vermeidung solcher schmerzhaften Reize (Kriterium C). Natürlich vermeidet Franza ihren Ehemann, sowohl persönlich wie auch in den Gedanken. Aber sie vermeidet auch die Orte, die mit traumatischen Momenten verbunden sind (C.2), wie Wien und Kairo. Gespräche über das Trauma und damit verbundene Gedanken vermeidet Franza auch immer wieder (C.1). Es herrscht Schweigen darüber, bis sie von dem Bruder gedrängt wird, etwas über ihre Beziehung mit Jordan und über den Grund ihrer Lage zu erzählen. Wenn sie dann versucht, darüber zu berichten, fällt ihr das Erzählen schwer und am Ende wird auch klar, dass sie so traumatisiert ist, dass sie wichtige Aspekte ihres Traumas vergessen hatte (C.3). Dass Jordan sie damals an die Bibliothek gestoßen und vergewaltigt hatte, hatte Franza verdrängt, und die Erinnerung wird erst wieder wachgerufen, als sie von dem Fremden bei den Pyramiden missbraucht wird: „wie hatte sie das so ganz vergessen können, den Stoß, vor allem dass es darum gegangen war, sie zu erschrecken, tausend Volt Schrecken, die Wiederholung, vor dem Ermordetwerden“<sup>335</sup>.

Der größte Teil der Geschichte und die Gedanken der Protagonisten spielen sich im Präsens ab: Dies ist jedoch immer ein Spiegelbild der Vergangenheit. Franza denkt gerne an die Vergangenheit ihrer Jugend und sucht darin Zuflucht, während sie an die Traumata der näheren Vergangenheit nicht denken will, aber von ihnen verfolgt wird. Woran sie überhaupt nicht denken kann, ist die Zukunft. Besonders über ihre eigene Zukunft spricht Franza nie, was wiederum typisch für PTBS-Betroffene ist (C.7). In der Tat kann die Frau nur ihren eigenen Tod als Zukunft vorhersehen:

Sie war nicht nach Luxor gekommen, sondern an einen Punkt der Krankheit, nicht durch die Wüste, sondern durch eine Krankheit. Am Abend hatte sie diesen Zusammenbruch. Ich habe gewusst, wie tot ich sein werde, sagte sie. Im Schlamm habe ich es gewusst.<sup>336</sup>

Schließlich können noch einige Beispiele genannt werden, die das Kriterium D erfüllen, nämlich Schlaflosigkeit oder Schlafstörung, Reizbarkeit oder Wutausbrüche und übermäßige Schreckreaktionen. Die wiederkehrenden Alpträume sind die Hauptmanifestation von Franzas Schlafproblemen, die auch die Ich-Erzählerin in *Malina* teilt, die ausdrücklich zu Schlaftabletten greifen muss. Franzas Reizbarkeit ist zu

---

<sup>335</sup> F., S. 321.

<sup>336</sup> F., S. 269.

verschiedenen Zeiten zu erkennen, oft wenn sie Menschen und Situationen erkennt, die ihrer eigenen Geschichte ähnlich sind, aber sie kann nur selten diese Irritation äußern. Auch für Wutausbrüche ist sie zu müde und zu passiv, auch wenn sie von Zeit zu Zeit das Bedürfnis hätte, ihrer unterdrückten Wut durch Schreien Ausdruck zu verleihen: „Sie taumelte ins Wasser mit tränenden Augen, spuckte den Sand aus, tauchte in den Nil. Ich wollte ja schreien, immer wollte ich schreien. Aber ich habe ja nie schreien können.“<sup>337</sup> Was die Angst betrifft, so ist Franza eindeutig von der Angst vor Jordan und vor ihrer Vergangenheit durchdrungen, aber in bestimmten Momenten wird sie auch von einer symptomatischen, scheinbar irrationalen Angst vor harmlosen Menschen überwältigt, wie vor den arabischen Kindern und dem „Kretin“ auf der Hochzeit<sup>338</sup>.

### 5.1 Die Traumata in *Malina*

Wie oben ausgeführt, entspricht Franzas körperlicher und geistiger Zustand genau der klinischen Symptomatik von Menschen, die an PTBS leiden. Dasselbe gilt auch für die Ich-Erzählerin in *Malina*. Für beide Geschichten ist jedoch auch ein zweiter Aspekt von Bedeutung, nämlich die Verflechtung von persönlichen und kollektiv-historischen Ereignissen. Auf den ersten Blick scheinen die Geschichten der beiden Frauen sehr privat zu sein, mit dem Familienleben verbunden, aber nicht mit historischen und sozialen Ereignissen. Auf die eine oder andere Weise lassen die Handlungen jedoch historische Zusammenhänge erkennen.

Insbesondere *Malina* beginnt und scheint in einer ewigen Gegenwart zu spielen, die bereits von den Zeit- und Ortsangaben am Anfang festgelegt wird: „Zeit Heute / Ort Wien“<sup>339</sup>. Die Erzählerin lebt in der österreichischen Hauptstadt, aber sie beschränkt ihre Existenz so weit wie möglich auf das „Ungargasseland“, eine imaginäre Heimat, die sie um ihren Wohnsitz herum aufgebaut hat. Obwohl die Frau mitten in der Stadt lebt, erinnert ihr isoliertes Dasein, das sie in ihrer Wahlheimat führt, fast an das Leben eines Eremiten in den Bergen oder eines Schiffbrüchigen auf einer einsamen Insel. Es ist also

---

<sup>337</sup> F., S. 271.

<sup>338</sup> Vgl.: F., S. 276: „Das sind doch gar keine Kinder, wiederholte Franza immer wieder. Sie fing zu weinen an und wiederholte den Satz ein paarmal.“ u. S., 280 f.: „Er ist ein heiliger Mann, sagten sie. Schau doch, befahl Martin, aber sie sah starr an dem Kretin vorbei, sie hatte trotzdem sein Grinsen noch im Vorbeischaun gesehen, sie wollte nicht einmal bis zum Boden blicken [...] wenn ich aufstehen muss, dann werde ich ihn sehen müssen, ganz; einmal kam sein verkrüppelter Fuß bis zu ihrer Sandale, sie sagte, Martin!“

<sup>339</sup> *Malina*, S. 276.

passend, dass Reika Hane das Umfeld von *Malina* mit dem des Hörspiels *Die Zikaden* vergleicht:

Das »Ungargassenland« in *Malina* erscheint wie eine Variante des Inseltopos. *Die Zikaden* konstruiert die namenlose Insel als einen im wörtlichen Sinne utopischen, auf der Welt nicht existierenden Ort; der Erzähler des Hörspiels sagt: »Die Insel und die Personen, von denen ich erzählte, gibt es nicht. Aber es gibt andere Inseln und viele Menschen, die versuchen, auf Inseln zu leben.« (1/267) Im Unterschied dazu versieht Bachmann in *Malina* den Ort des Vergessens und des Schweigens mit einem Namen, der sich auf die Topographie einer realen Stadt bezieht. So thematisiert sie das Begehren nach dem Vergessen und dem Schweigen im Zusammenhang mit der Geschichte der Stadt Wien.<sup>340</sup>

Diese Identifizierung der Stadt Wien als Ort des Vergessens ist sehr passend. Bereits in *Unter Mördern und Irren* thematisierte Bachmann die Weigerung, sich der Vergangenheit zu stellen, die sich in einem kollektiven Verschweigen widerspiegelt. Die Reflexion über das komplexe Verhältnis zur jüngeren und früheren Vergangenheit der österreichischen Nation ist so aktuell und für die Autorin so relevant, dass sie sich durch ihr gesamtes Werk der letzten Jahre zieht. Der österreichische Zustand jener Jahre wird auch von der Ich-Erzählerin in *Malina* direkt ausgesprochen. In ihrem Interview mit Herrn Mühlbauer gesteht die Frau: „Ich bin einverstanden mit dieser Stadt und ihrer verschwindend kleinen Umgebung, die aus der Geschichte ausgetreten sind.“<sup>341</sup> In den folgenden Absätzen scheint es einerseits, dass das sogenannte „Haus Österreich“ nun aus der Geschichte heraus ist, weil es nicht mehr die politische Relevanz der Vergangenheit genießt, aber dieser Ausstieg aus der Geschichte scheint auch eine bewusste Entscheidung der Bevölkerung zu sein, sich nicht mit den Ereignissen von gestern und heute auseinanderzusetzen. Dieser Zustand der Entfremdung von den umgebenden Ereignissen scheint von der Protagonistin positiv bewertet zu werden:

Dass es unter der Sonne nichts Neues gibt, nein, das würde ich niemals sagen, das Neue gibt es, das gibt es, verlassen Sie sich darauf, nur, Herr Mühlbauer, von hier aus gesehen, wo nichts mehr geschieht, und das ist auch gut so, muss man die Vergangenheit ganz ableiden, Ihre und meine ist es ja nicht, aber wer fragt danach, man muss die Dinge ableiden [...]<sup>342</sup>

Die Frau spricht von einer Vergangenheit, die nicht direkt ihre eigene ist, aber trotzdem die ganze Gesellschaft betrifft – und es ist dabei unmöglich, nicht an den Krieg und den Nationalsozialismus zu denken. Die besagte Vergangenheit ist schmerzhaft und trägt in

---

<sup>340</sup> Hane, Reika: *Gewalt des Schweigens. Verletzendes Nichtsprechen bei Thomas Bernhard, Kōbō Abe, Ingeborg Bachmann und Kenzaburō Ōe*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH 2014, S. 174.

<sup>341</sup> *Malina*, S. 391.

<sup>342</sup> *Malina*, S. 393.

sich auch eine Schuld, die gesühnt werden muss. Das Verb „ableiden“ kann im Sinne von „abbüßen“ interpretiert werden, auch im Anbetracht des darauffolgenden Satzes: „Ich werde Ihnen ein furchtbares Geheimnis verraten: die Sprache ist die Strafe. In sie müssen alle Dinge eingehen und in ihr müssen sie wieder vergehen nach ihrer Schuld und dem Ausmaß ihrer Schuld“. Die Sprache trägt die Spuren der Vergangenheit, und es ist kein Zufall, dass Bachmann immer auf der verzweifelten Suche nach einer neuen Sprache war.

Die Sprache kann aber nicht beliebig neu erfunden werden und die Vergangenheit kann nicht ignoriert oder entfernt werden. So wie historische Traumata in der Sprache eingepreßt bleiben, ist es auch auf persönlicher Ebene unmöglich, Geschichte und Trauma vollständig aus dem Gedächtnis zu entfernen. Genau das ist der Fall bei der Ich-Erzählerin, die in dem ersten, an Ivan gewidmeten Kapitel versucht, nur in der Gegenwart zu leben, aber dann in ihren Träumen, in denen ihr Unbewusstes an die Oberfläche kommt, von der Vergangenheit gequält wird. Im ersten Kapitel wird zwar nichts über die Vergangenheit der Frau verraten, aber ihr labiler Zustand, den sie selbst als Krankheit bezeichnet, wird offensichtlich. Die Ursachen für diese Krankheit sollten in den Träumen des mittleren Kapitels zu erkennen sein, dem einzigen, in dem ihre Vergangenheit auftaucht. Die Hintergründe der Träume zu verstehen ist jedoch aufgrund der Gestaltung der Texte kompliziert. Laut Christine Steinhoff, die der Form und Funktion der Träume in Bachmanns Werk ein ganzes Buch gewidmet hat, „[gehören] die Traumdichtungen zu den dunkelsten Texten Bachmanns.“<sup>343</sup> Eines der Merkmale, die das Verständnis von den Träumen erschweren, besteht darin, dass sie nicht rückblickend und überlegt erzählt werden, sondern direkt vermittelt, als ob der Leser den Moment des Traums selbst miterleben würde.

## 5.2 Trauma im Traum

Wenn man sich einem literarischen Text des 20. Jahrhunderts nähert, der sich mit Träumen beschäftigt, ist die erste Verbindung immer die zu Freud und seinem Werk *Die Traumdeutung*. Bachmann orientiert sich bei der Konstruktion der literarischen Träume stark am Freud'schen Modell, aber sowohl sie als auch Freud greifen auf eine frühere Tradition zurück. Es ist praktisch unmöglich, den Beginn der Beziehung zwischen Träumen und Literatur zu bestimmen, weil sie wahrscheinlich so alt ist, wie die Literatur

---

<sup>343</sup> Steinhoff, Christine: *Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes*, Würzburg: Königshäuser & Neumann 2008, S. 12

selbst. Bachmann knüpfte auch an die bereits im 18. Jahrhundert weit verbreitete Tradition des so genannten ‚psychologischen Realismus‘ an, der die Träume der Figuren nutzte, um einen realistischen Einblick in ihre Seelen zu geben.<sup>344</sup> Autoren wie Stendhal verbanden die historische Kulisse mit der psychologischen Analyse der Figuren. Die Literatur jener Zeit hat bereits den Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft hervorgehoben und thematisiert, indem sie sich auf die Probleme des Einzelnen konzentrierte und die innere Welt der Figuren untersuchte, aber zugleich den Einfluss der Massen und der Gesellschaft auf das Privatleben erkannte.

Freud selbst geht in seinen Theorien oft von der Literatur aus. Für die Theorie der psychosexuellen Entwicklungsstufen und Abwehrmechanismen setzt er bei einer Analyse des Textes von Sophokles Tragödie *König Ödipus* an. Die dargelegten Grundlagen werden dann auch auf Shakespeares Tragödie *Hamlet* angewandt. Die Traumdeutung und die psychoanalytische Literaturdeutung beginnen offensichtlich parallel, und es ist klar, dass Freud einige der wichtigsten Elemente seines gesamten psychoanalytischen Modells in literarischen Werken fand. In Freuds späterem Werk verändert sich die Rolle des Schriftstellers und des Dichters, der nicht mehr ein fast gleichberechtigter Partner des Psychoanalytikers ist, sondern fast die Position eines analysierten Subjekts einnimmt, als ob die literarische Produktion ein zu untersuchendes Symptom wäre<sup>345</sup>. Diese Auffassung, dass Schriftsteller an psychologischen Pathologien leiden würden, wird auch von anderen Wissenschaftlern aufgegriffen. Insbesondere Wilhelm Stekel spricht von dem Dichter als einem Neurotiker, der auch dank seiner psychischen Störungen Kunst produziert: „Wir lernen aber aus dem herrlichen Werke, wieviel wir der Neurose des Dichters zu verdanken haben. Hätte Grillparzer seine Werke schaffen können, wenn er ein fern von allen seelischen Konflikten dahinlebender, gesunder Mensch gewesen wäre? Nein und nimmermehr!“<sup>346</sup> Eine ähnliche Verwirrung findet sich immer noch in psychoanalytischen Textanalysen, da diese Art von Texten oft nicht als literarische Konstruktionen, sondern als tatsächliche Träume analysiert werden, auf die psychoanalytische Theorien angewendet werden können<sup>347</sup>. Bei der Analyse von

---

<sup>344</sup> Vgl. Ebd., S. 113 f.

<sup>345</sup> Vgl. Berndt, Frauke; Goebel, Eckart (Hrsg.): Handbuch Literatur & Psychoanalyse, De Gruyter 2017, S. 16 f.

<sup>346</sup> Stekel, Wilhelm, 1973. Zitiert aus: Berndt, Frauke; Goebel, Eckart (Hrsg.): a.a.O., S. 18.

<sup>347</sup> Vgl. Steinhoff, Christine: a.a.O., S. 27 f.: „Die Frage nach angemessenen Untersuchungskriterien und -methoden stellt sich vor allem für die mimetischen Erscheinungsformen des literarischen Traumes, d.h. für den eingebetteten Figurentraum und die Traumanalogie. Insbesondere bei ersterem liegt die Möglichkeit nahe, ihn wie einen realen Traum zu behandeln. Brüns kündigt ihre Deutung des Traumkapitels in Bachmanns Roman „Malina“ mit den Worten an: „Interpretation wird hier buchstäblich

Träumen muss man, wie bei anderen literarischen Texten auch, zwischen dem Erzähler und dem Autor unterscheiden. Außer wenn ein Autor in seinem Roman tatsächlich seine eigenen Träume erzählt, ohne sie zu überarbeiten, ist keine Deutung der zu literarischen Zwecken produzierten Träume möglich – auch wenn sie sehr realistisch erscheinen mögen.

Die Träume in den Romanen von Ingeborg Bachmann haben klare Funktionen. Zunächst kann man feststellen, dass das literarische Mittel des Traums in ihrer gesamten literarischen Produktion sehr präsent ist. Der Traum erscheint bereits als Nebenmotiv in Bachmanns Lyrik, aber vor allem in ihrer Prosa gewinnt er an Bedeutung. Steinhoff identifiziert insbesondere fünf Texte, in denen das Traummotiv konstitutiv ist: die Erzählung *Der Kommandant*, die Erzählung und das gleichnamige Hörspiel *Ein Geschäft mit Träumen*, die Rede *Ein Ort für Zufälle* und der Roman *Malina*<sup>348</sup>. Die verschiedenen Texte erforschen unterschiedliche Arten der Traumdarstellung und nutzen das Medium auch mit unterschiedlichen Funktionen, aber bewahren jedoch gemeinsame Merkmale. Im Fall von *Der Kommandant* handelt es sich um eine Traumparabel, in der der Traumzustand nicht explizit gemacht wird, aber die einzige Möglichkeit darstellt, die mit dem Beginn und der Entwicklung der Geschichte vereinbar ist. Die Handlung entwickelt sich in traditioneller Weise und die einzigen Merkmale, die auf den Traumzustand hinweisen, sind die Irrationalität, die Wiederholung, die Zeitlosigkeit und das Fehlen von kausalen Zusammenhängen. In *Ein Geschäft mit Träumen* findet der Ich-Erzähler einen Laden, in dem Träume in Paketen verkauft werden. Hier werden die Träume jedoch nicht mit Geld, sondern mit Zeit bezahlt. In der Geschichte werden verschiedene Träume vorgestellt. Ein Ort für *Zufälle* kann auch als ein Traumtext betrachtet werden. Hier wird der Leser Zeuge einer traumhaften Verzerrung der Realität, ohne dass eine Traumfigur eingeführt wird. Das Thema des Textes ist „ein Berlin“, das „nicht von einer Person besucht wird, sondern [...] von schlechten Träumen.“<sup>349</sup>

Die Traumsprache dieser Schriften unterscheidet sich von der in *Malina* und *Das Buch Franza*, wo zum ersten Mal die Träume der Protagonisten in der ersten Person erzählt und kommentiert werden. Die Träume in den früheren Schriften haben einen viel allgemeineren Charakter und sind als Gleichnisse für die Gesellschaft gedacht. Bachmann

---

zur Traumdeutung“. Diese Äußerung ist charakteristisch für den Umgang vieler Interpreten mit Figurenträumen. [...] Auch nach Schönaus Auffassung hängt die Deutung literarischer Träume methodisch von den realen Träumen ab.“

<sup>348</sup> Vgl. Steinhoff, Christine: a.a.O., S. 31.

<sup>349</sup> Bachmann, Ingeborg: KA, 1, 181. Zitiert nach: Steinhoff, Christine: a.a.O., S. 93.

sucht nach einer anderen Sprache, um zu vermitteln, was in der Alltagssprache unbeschreiblich scheint. Obwohl sich die Texte und die Funktion der Träume selbst wesentlich von denen in *Malina* unterscheiden, lassen sich einige Gemeinsamkeiten erkennen, insbesondere mit *Der Kommandant* und *Ein Ort für Zufälle*. In diesen beiden Texten wie auch in *Malina* werden ähnliche Mittel eingesetzt, um den Traum glaubhaft zu machen. Erstens findet ein Prozess der Entfremdung und eine Verzerrung der bestehenden Ordnung statt. Zweitens fallen die Irrationalität und das Fehlen von Kausalzusammenhängen auf, die die Geschichte auf ungewöhnliche Weise vorantreiben.

*Der Kommandant* beschreibt ein absurdes totalitäres Herrschaftssystem, in dem der Protagonist plötzlich zum Anführer wird. Dieser Traum verbindet eine Identitätskrise mit der Suche nach einer Rolle in der Gesellschaft, die sowohl das anonymste Individuum als auch das oberste Mitglied der Gemeinschaft betrifft. So finden wir in diesem Text bereits eine für das *Todesarten*-Projekt typische Auseinandersetzung mit der Krise des Ichs in einer repressiven Gesellschaft. Neben der absurden Irrationalität der totalitären Macht wird auch ihre Gewalt hervorgehoben, die hier ebenfalls eine zentrale Rolle spielt.

In *Ein Ort für Zufälle* verbinden sich Traum und Wirklichkeit, indem historische Ereignisse und reale Schauplätze verzerrt und überarbeitet werden. Durch die Verknüpfung verschiedener historischer Elemente wird die Kontinuität von Gewalt in der Gesellschaft, ein weiteres zentrales Thema des *Todesarten*-Projekts, sichtbar gemacht. Die historischen Bezugnahmen sind manchmal kurz und unübersehbar und manchmal werden sie durch Schlüsselwörter plötzlich deutlich gemacht. Traumatische Ereignisse der deutschen Geschichte werden durch Hinweise auf wichtige Orte oder Persönlichkeiten sowie durch Anspielungen auf die Bombardierung und Zerstörung der Stadt hervorgerufen. Ein Satz, der besonders geeignet ist, diesen literarischen Prozess zu erklären, lautet: „Am Knie der Koenigsallee fallen, jetzt ganz gedämpft, die Schüsse auf Rathenau. In Plötzensee wird gehenkt. In der Telefonzelle rollen die Pfennigstücke – alle umsonst eingeworfen – unten wieder heraus. Es kommt keine Verbindung zustande.“<sup>350</sup> In diesem kurzen Abschnitt werden drei verschiedene historische Momente miteinander kombiniert. Steinhoff analysiert in ihrem Buch das Zitat ausführlich und erkennt die historischen Zusammenhänge. Verwiesen wird auf die Erschießung des Reichsaußenministers Rathenau, auf die Zeit des Nationalsozialismus (in der der Plötzensee als Hinrichtungsstätte genutzt wurde), und auf den neueren Zeitpunkt im Jahr 1952, als die SED-Führung alle Telefonverbindungen zwischen Ost- und West-Berlin

---

<sup>350</sup> Bachmann, Ingeborg: *Todesarten-Projekt*. Kritische Ausgabe, Band 1, S. 219.

unterbrach<sup>351</sup>. In dieser Traumrealität tauchen Momente auf, die gewalttätige und traumatische Ereignisse der Vergangenheit darstellen. Hier besteht eine perfekte Parallele zu *Malina* und *Das Buch Franza*, in denen der Traum genau den Moment darstellt, in dem verdrängte Traumata wieder an die Oberfläche kommen. Die Traumerzählungen bringen die verdrängte Vergangenheit zum Vorschein, die in Form von mentalen und körperlichen Symptomen in die Gegenwart zwar zurückkehrt, aber nicht als Geschichte erzählt werden kann.

Im zweiten Kapitel von *Malina* wird eine kritische Untersuchung des Vergessens und der Verdrängung von Gewalt durch die literarische Traumsprache fortgesetzt. Bachmann hat die Träume in klarer Anlehnung an Freuds Theorien gestaltet. Es gibt mehrere Motive, die mit denen übereinstimmen, die Freud in *Die Traumdeutung* analysiert hat. Beispiele dafür sind Träume, die das Fliegen, Fallen, den Zahnausfall oder die Nacktheit in der Öffentlichkeit beinhalten.<sup>352</sup> Bachmann wurde von Freuds Theorien nicht nur thematisch inspiriert, sie entnahm auch einige Darstellungsmethoden. Ein Beispiel ist das Gestaltungsmittel der ‚Literalisierung‘, eine Traumtechnik, wodurch bildliche Ausdrücke in ihrer buchstäblichen Bedeutung dargestellt werden. Von größerer Bedeutung für die Träume in *Malina* ist die Technik der ‚Verdichtung‘. Die Verdichtung bezeichnet bei Freud ein Mechanismus der Traumarbeit: Latente Traumgedanken werden verkürzt bzw. verdichtet in manifeste Traumbilder. Ein von Freud genanntes Beispiel ist die so genannte „Sammelperson“, die im Traum Züge und Eigenschaften verschiedener Personen in einer einzigen Figur vereint<sup>353</sup>. Diese von Freud untersuchten Merkmale des Traums sind für ihn Abwehrmechanismen, die den latenten Inhalt des Traums in einen neuen manifesten Inhalt verwandeln. Die Trennung zwischen manifesten und latenten Inhalten wird von Bachmann beibehalten. Die Träume der Protagonistin nehmen durch das Auftauchen latenter Inhalte eine erklärende Funktion. In ihnen sind die Gründe für die Krankheit der Erzählerin zu finden, aber diese werden nicht direkt offenbart, sondern in symbolischen Traumbildern verborgen. Freuds Auffassung der Latenz wurde von Bachmann wahrscheinlich nicht ganz übernommen: Laut Freud stehen dahinter unterdrückte beziehungsweise verdrängte, verbotene Wünsche. Obwohl man auch in den Träumen in *Malina* manchmal Hinweise auf verdrängte Wünsche finden kann, ist die Verdrängung von traumatischen Ereignissen vorherrschend.

---

<sup>351</sup> Vgl. Steinhoff, Christine: a.a.O., S. 103 f..

<sup>352</sup> Vgl. ebd., S. 121.

<sup>353</sup> Vgl. Berndt, Frauke; Goebel, Eckart (Hrsg.): a.a.O., S. 33.

Die zentrale Figur des Traumkapitels ist die Figur des Vaters, die ein perfektes Beispiel von Sammelfigur ist. Der Mann nimmt in den verschiedenen Träumen unterschiedliche Rollen ein: Er ist Vater und Mörder, Regisseur und KZ-Wächter, er ist ein Symbol des Bösen, der Gewalt und der Macht, aber nimmt auch die Gestalt eines Krokodils und das Gesicht der Mutter an. Die Erscheinungen der Vater-Figur in den Träumen wechseln sich ab, und die Hauptfrage, die in den Dialogen zwischen der Erzählerin und Malina immer wieder auftaucht, betrifft die Identität dieser geheimnisvollen Figur. Zu Beginn des Kapitels war es nur Malina, der immer wieder fragte, wer die Figur wirklich darstellte<sup>354</sup>, aber im Laufe des Kapitels beginnt auch das erzählende Ich daran zu zweifeln und sie versucht, sowohl im Traum als auch im Wachzustand, die wahre Identität zu entdecken.

Mein Vater hat diesmal auch das Gesicht meiner Mutter, ich weiß nie genau, wann er mein Vater und wann er meine Mutter ist, dann verdichtet sich der Verdacht, und ich weiß, dass er keiner von beiden ist, sondern etwas Drittes, und so warte ich, zwischen den anderen Leuten, in höchster Erregung, unser Zusammentreffen ab. Er leitet ein Unternehmen oder eine Regierung, er inszeniert an einem Theater, er hat Tochterrechte und Tochtergesellschaften, er gibt dauernd Befehle, spricht über mehrere Telefone, und deswegen kann ich mich noch nicht hörbar machen [...]. Ich glaube, ich weiß es bald, wer du bist, und noch heute nacht, ehe die Nacht um ist, werde ich es dir selber sagen. [...] Mein Vater legt zuerst die Kleider meiner Mutter ab, er steht so weit weg, dass ich nicht weiß, welches Kostüm er darunter anhat, er wechselt in einem fort die Kostüme, er trägt den blutbefleckten weißen Schlächterschurz, vor einem Schlachthaus im Morgengrauen, er trägt den roten Henkersmantel und steigt die Stufen hinauf, er trägt Silber und Schwarz mit schwarzen Stiefeln von einem elektrisch geladenen Stacheldraht, vor einer Verladerampe, auf einem Wachturm [...].<sup>355</sup>

Die Figur des Vaters spielt sicherlich eine Hauptrolle, aber er ist nicht die einzige Figur, die in den Träumen der Ich-Erzählerin vorkommt. Sie selbst ist eigentlich die Einzige, die in allen Träumen anwesend ist. Andere Figuren, die eine Nebenrolle spielen, sind ihre Mutter, ihre Schwester Eleonore und Melanie, die Gefährtin des Vaters in den meisten Träumen. Die Vater-Figur ist also die einzige relevante männliche Rolle in dem Kapitel, während alle weiblichen Figuren eine Rolle übernehmen, die in erster Linie mit ihm zusammenhängt.

In dem Kapitel sind 35 Träume aufgeführt. In den ersten vier Träumen ist die Erzählerin die einzige Protagonistin, die der schrecklichen Gewalt ihres Vaters überlassen ist. Im fünften Traum erscheint zum ersten Mal die Figur der Mutter, aber sie bleibt

---

<sup>354</sup> Vgl. *Malina*, S. 507: "warum sagst du immer ‚mein Vater‘? [...] Ich: Warum bist du draufgekommen, dass mein Vater nicht mein Vater ist. Malina: Wer ist dein Vater?"

<sup>355</sup> Ebd., S. 565 f..

stumm und machtlos neben dem Vater. Im siebten Traum wird erwähnt, dass der Vater die Mutter verlassen will, und er kommt aus Amerika mit einer jungen Frau an seiner Seite, Melanie, zurück. Hier wird sie als Schulkameradin der Erzählerin beschrieben, dann im 21. Traum erscheint sie als russische Zarin und im 29. Traum nimmt sie zusammen mit dem Vater sogar die Gestalt eines Krokodils an. Melanie ist also auch eine Figur, die in den verschiedenen Träumen verschiedene Rollen einnimmt und dabei immer der Figur des Vaters folgt. Für solche zweideutige Position Melanies werden verschiedene Interpretationen vorgeschlagen. Nach Steinhoffs Auffassung ist Melanie ein Symbol für die Mittäterschaft: „In den verschiedenen Figurationen des Vaters und Melanies werden als durchgehende, personenübergreifende Konstanten die Prinzipien der Gewalt bzw. der Mittäterschaft sichtbar.“<sup>356</sup> Für Stuber hingegen steht die junge Frau für den Inzest zwischen Tochter und Vater<sup>357</sup>. Ein direkter Kontrast zwischen der Erzählerin und Melanie wird von Steyer vorgeschlagen, der in den beiden Frauenfiguren zwei unterschiedliche weibliche Stereotypen sieht: „Die beiden Frauenfiguren repräsentieren auch die zwei gegensätzlichen Frauenbilder, welche zur Wahl stehen: die der passiven, magersüchtigen, depressiven Frau (= Ich-Figur), oder der starken Frau, der Verführerin, die allerdings in der Rolle der *femme fatale* wiederum Gefangene des männlichen Weiblichkeitsbildes wird (= Melanie).“<sup>358</sup>

In 23. Traum wird auch die Schwester Eleonore, mit der ihr Vater jetzt zusammenlebt, als Figur eingeführt und scheint dazu bestimmt zu sein, ebenfalls sein Opfer zu werden, ohne dass die Erzählerin etwas dagegen tun kann: „Es geht mir ein Licht auf, warum er alles mögliche vorschiebt, denn er lebt jetzt mit meiner Schwester. Ich kann nichts mehr tun für Eleonore, sie schickt mir einen Zettel zu: Bete für mich, bitte für mich!“<sup>359</sup> Angesichts der Verzweiflung ihrer Schwester ist die Ich-Erzählerin genauso machtlos und stumm, wie es ihre Mutter bei ihr gewesen war.

Die letzten Figuren, die in den letzten Träumen kurz auftauchen, sind ein namenloses Kind, das die Erzählerin als ihren und seines Vaters Sohn erkennt und das sie Animus

---

<sup>356</sup> Steinhoff, Christine: a.a.O., S. 120.

<sup>357</sup> Zu diesem Schluss kommt Stuber durch die Analyse von Träumen über Melanies Schwangerschaft und über das Kind Animus, das die Erzählerin als ihr eigenes erkennt, aber auch durch die Analyse ihrer Namen. Vgl. Stuber, Bettina: a.a.O., S. 198: „Das gemeinsame Kind mit dem Vater, das sie schützen möchte, verweist über den Namen Animus auf ihre Ratio. Da offensichtlich die Figur Melanie dieses Kind ausgetragen hat (vgl. Traum 27), ist es als unmittelbares Resultat der inzestuösen Verführung anzusehen. Melanie und Anima bilden jeweils Teilanagramme von Malina: Melanie, deren Name den Inzest symbolisiert, führt über die Anima zu Malina bzw. zu Animus, der die Ratio des Ichs symbolisiert.“

<sup>358</sup> Steyer, Brigitte: a.a.O., S. 292.

<sup>359</sup> Malina, S. 541.

nennt, und eine mysteriöse neue Frau des Vaters, die nur Masseurin genannt wird und das Kind erschießt (Traum 31).

Gewalt und Inzest sind die Themen, um die sich die Träume drehen, während in den Gefühlen der Erzählerin ein ständiger Wechsel zwischen Hass und Zuneigung, Angst und Hingabe herrscht. Der Traum, der die Gewaltsequenzen gegenüber der Protagonistin eröffnet, ist der Gaskammer-Traum (Traum 2). Die Frau findet sich in einem „groß[en], dunkl[en]“ Raum eingesperrt, ohne sofort zu verstehen, wo sie sich befindet, und hält den Ort für ein „Hohenstaufenschloss in Apulien“<sup>360</sup>. Als sie sich umschaute, stellt sie mit Schrecken fest, dass sie in einer Gaskammer eingesperrt ist, aus der es keinen Ausweg gibt. Sie versucht, dem Vater zu folgen, damit er ihr eine Tür zeigen kann, aber als er sich entfernt, zieht er einfach die Schläuche aus den Wänden und lässt das Gas heraus, bis er verschwindet und die Erzählerin dem Tod überlässt. Die dem Gas überlassene Frau hat keine abwehrenden Impulse, sie fühlt sich nur verlassen von der Person, die sie nie verraten hätte: „Mein Vater, sage ich ihm, der nicht mehr da ist, ich hätte dich nicht verraten, ich hätte es niemand gesagt.“<sup>361</sup>

Die Gaskammer ist der eklatanteste Hinweis auf den Nationalsozialismus und bietet als einleitender Traum einen historischen Ansatz für die folgenden Traumbilder. Die „Metallplättchen auf dem abasierten Kopf“ und der Elektroschock im folgenden Traum beziehen sich nun eindeutig auf die Experimente, die an Gefangenen in den NS-Lagern durchgeführt wurden. Das Eintreffen des Vaters mit seinen Männern im Haus der Erzählerin und die Zerstörung ihrer Bücherregale (Traum 6) erinnert an die Bücherverbrennung. Auch wenn die Ich-Erzählerin sich fragt, „ob ich deswegen die Todesstrafe zu erwarten habe oder nur in ein Lager komme“ (Traum 14), und wenn sie sich als „abgemagert bis auf die Knochen“ (Traum 17) beschreibt, lassen die Worte sofort an den Nationalsozialismus und den Holocaust denken. Mit diesen Verweisen auf den Nationalsozialismus im Hintergrund erhält die zeitlose Dimension des Traums plötzlich eine neue, eng mit der Geschichte verbundene Bedeutung.

Die Vater-Tochter-Beziehung ist von dieser historischen Verflechtung nicht ausgenommen. Bei der Beschreibung ihrer Beziehung verwendet die Erzählerin das Wort „Blutschande“, noch bevor sie den Inzest zwischen ihnen ausdrücklich erwähnt. Dieses Wort erinnert an die nationalsozialistischen Gesetze zur Verteidigung der Reinheit der arischen Rasse. In den Nürnberger Gesetzen von 1935 wurde unter anderem das Gesetz

---

<sup>360</sup> Ebd. S. 502.

<sup>361</sup> Ebd. S. 503.

zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre, das sogenannte ‚Blutschutzgesetz‘, verfasst, das Ehe und sexuelle Beziehungen mit Juden verbot. Verstöße gegen das Gesetz wurden als Rassenschande bezeichnet, womit das Tabu der Blutschande aus dem familiären in den nationalen Bereich übertragen wurde: Es war jetzt das reine Blut der deutschen Nation, das nicht befleckt werden durfte. Die Kombination von Inzest und Nationalsozialismus ist nicht nur in diesem Roman zu finden. Konstanze Hanitzsch untersucht das Thema und erkennt es als ein Merkmal der Nachkriegsliteratur:

Die Verdrängung der Shoah in den privaten Bereich ist ein Stück deutscher Nachkriegsgeschichte. Dagmar von Hoff schreibt über die Bedeutung des Inzests in der Literatur, dass »v.a. in den deutschsprachigen literarischen Texten nach dem zweiten Weltkrieg die Inzestmetaphorik an das Unbegriffene des Nationalsozialismus gebunden ist«<sup>362</sup>

Hinter dem Inzest im Traum verbergen sich also die Shoah und die Auseinandersetzung mit ihr im kollektiven Gedächtnis. Die Beziehung zwischen Vater und Tochter ist vielschichtig aufgebaut. Die Tochter ist eindeutig ein Opfer der extremen Gewalttätigkeit ihres Vaters, aber sie ist auch emotional mit ihm verbunden. Obwohl die Erzählerin wiederholt ihren Hass auf ihren Vater zum Ausdruck bringt und sich gegen seine Misshandlungen auflehnen möchte, gibt es ebenso viele Momente, in denen sie sich stillschweigend auf seine Seite begibt oder ihn sogar verteidigt. In einem der ersten Momente, in denen die Frau ihren Hass auf ihren Vater herausschreit, werden bereits Widersprüche deutlich. In den Schreien kommen die Stimmen der Erzählerin und des Vaters durcheinander:

Ich schreie: Ich hasse dich, ich hasse dich, ich hasse dich mehr als mein Leben, und ich habe mir geschworen, dich zu töten! [...] ich war es also doch nicht, sondern er hat geschrien, es war seine Stimme, nicht die meine: Ich habe mich geschworen, dich zu töten! Aber ich habe geschrien: Ich hasse dich mehr als mein Leben!<sup>363</sup>

Sie verwechselt nicht nur ihre eigene Stimme mit der ihres Vaters, sondern hinterfragt kurz darauf auch, was sie als ihre eigenen Worte erkannt hat: „Warum habe ich das gesagt, warum? Mehr als mein Leben. Ich habe ein gutes Leben.“ Im 30. Traum gibt es wieder eine ähnliche Verwirrung der Gefühle. Der Traum beginnt mit dem Satz: „Mein Vater kommt ins Zimmer, er pfeift und singt, er steht da in den Pyjamahosen, ich hasse ihn, ich

---

<sup>362</sup> Hanitzsch, Konstanze: „Der Inzest als Symptom der Shoah: Zur Wiederkehr des Verdrängten in Max Frischs *Homo faber* und Ingeborg Bachmanns *Malina*“ in: Frietsch, Ute; Hanitzsch, Konstanze; John, Jennifer u. Michaelis, Beatrice (Hrsg.): *Geschlecht als Tabu: Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht*, Bielefeld: 2015, S. 157.

<sup>363</sup> *Malina*, S. 520.

kann ihn nicht ansehen“, aber offenbart auch die Zuneigung der Frau, die, nachdem sie die mörderischen Absichten des Mannes erkannt hat, sagt: „Mein geliebter Vater, du hast mir das Herz gebrochen.“<sup>364</sup>

Nicht nur die Worte und Gefühle der Frau sind widersprüchlich, auch ihre Handlungen bestätigen die Komplexität der Situation. Als die Polizei nach einem gewalttätigen und lauten Vorfall eintrifft (Traum 19), nutzt sie den Moment nicht, um sich von der Gewalt ihres Vaters zu befreien. Stattdessen beruhigt Malina die Polizisten, indem er ihnen sagt, dass es sich nur um den Lärm eines Festes gehandelt habe und lässt sie gehen. Inzwischen ist die Erzählerin schon dabei, alle Spuren zu verwischen. Als sie ihren Vater auf dem Boden schlafen sieht, legt sie sich neben ihn, weil sie fühlt, dass dies ihr Platz ist<sup>365</sup>. Im 23. Traum gibt es eine weitere interessante Enthüllung der Erzählerin, als sie preisgibt, dass sie das Miteinanderschlafen mit ihrem Vater als eine Pflicht empfindet. In dem Traum ist von einem „internationalen Parlamentär“ die Rede, der von der Mutter und der Schwester geschickt wurde, um zu überprüfen, ob sie „»nach« diesem Vorfall bereit wäre, mit [ihrem] Vater die Beziehungen weiterzuführen.“ In dieser Situation entscheidet sie sich, wieder mit dem Vater zu schlafen, aber „nur den anderen zuliebe [...] und damit kein internationales Aufsehen erregt wird.“ Mit diesen Worten erhält Hanitzschs Theorie, dass der Inzest zwischen Vater und Tochter die verdrängte Shoah als „Familiengeheimnis“<sup>366</sup> darstellt, eine treffende Grundlage. Sowohl der Holocaust als auch der Inzest werden im Familienkreis verschwiegen, zum einen aus Schamgefühl, zum anderen aus Pflichtgefühl und Loyalität gegenüber der Familie oder der Gemeinschaft:

Da der Inzest innerhalb der Familie situiert ist, verbleibt die Auseinandersetzung auch in der Familie, im Privaten. Die Shoah wird innerhalb der Familie in den Inzest ›verdrängt‹. Mit dem Inzest ist ein Sprechverbot verbunden: Wer seine Familie eines Verbrechens anklagt, ist ein ›Nestbesmutzer‹. Eine Aufhebung dieses Sprechverbots kann nur erfolgen, wenn der Inzest aus der privaten Sphäre gelöst wird. Dies geschieht, indem z.B. von Gewalt gegen Frauen in Familie und Ehe öffentlich gesprochen wird, d.h. das Private als Politisches anerkannt wird. Das Sprechverbot über den Inzest kommt in gewissem Sinn dem über die Shoah gleich. Die eigene Familie eines Verbrechens zu beschuldigen, ist ebenso ein Tabu, wie die eigene Nation eines Verbrechens anzuklagen.<sup>367</sup>

---

<sup>364</sup> Ebd., S. 553 f.

<sup>365</sup> Ebd., S. 534: „[M]ein Vater ist auf dem Boden eingeschlafen, inmitten der Verwüstung, alles ist zerstört, verwüstet, ich lege mich neben meinen Vater, in die Verwüstung, denn hier ist mein Platz, neben ihm, der schlaff und traurig und alt schläft.“

<sup>366</sup> Vgl. Hanitzsch, Konstanze: a.a.O., S. 156: „*Homo faber* wie *Malina* sind keine deutschen Werke und doch ist die verdrängte Shoah als ›Familiengeheimnis‹ der Kern beider Geschichten.

<sup>367</sup> Ebd., S. 159.

Dieses Sprechverbot ist in *Malina* gut zu erkennen. Unzählige Male wird in dem Kapitel darauf hingewiesen, dass das Ich keine Stimme hat, dass der Vater ihr die Zunge herausschneidet oder ihr jede Möglichkeit nimmt, mit jemandem Kontakt aufzunehmen<sup>368</sup>. Aber das Schweigen, zu dem die Frau gezwungen wird, ist nicht nur ein Hinweis auf dieses Sprechverbot: Wie aus den obigen Beispielen hervorgeht, ist es oft sie selbst, die sich entscheidet, zu schweigen und sich auf die Seite ihres Vaters zu stellen. Es ist kein Zufall, dass Malina sie in den Dialogen dazu auffordert, über ihr Einverständnis zu überlegen:

Ich: Das seltsamste war, dass ich es wusste, die ganze Zeit, dass er mit Mordgedanken um mich herumging, ich wusste nur nicht, auf welche Art er mich beseitigen wollte. [...]

Malina: Gewusst hast du es vielleicht nicht, aber du warst einverstanden.<sup>369</sup>

Dieses „einverstanden“ bezieht sich auf die Passivität der Frau, die es hinnimmt, zum Opfer zu werden, die sich nicht wehrt und nicht versucht, eine andere Rolle in der Familie wie auch in der Gesellschaft zu übernehmen. Indem sie angesichts von Verbrechen, die an ihr selbst und an anderen begangen werden, passiv bleibt, macht sich die Frau ebenfalls schuldig. Ein Thema, das sich durch das gesamte Kapitel zieht, ist das der Mitschuld. Wenn die Figur des Vaters zweifelsohne immer die Figur des Täters bleibt, sind die weiblichen Figuren nicht immer mit dem unschuldigen Opfer gleichzusetzen.

Das gesamte Kapitel ist nach einem bestimmten Muster aufgebaut, das eine fortschreitende Entwicklung im Verständnis der Geheimnisse der Träume der Protagonistin widerspiegelt. Rhythmus und Struktur, aber gleichzeitig auch Klarheit verleihen dem Kapitel eine Reihe von Kontroll-Dialogen, in denen Malina und das Ich regelmäßig über die Bedeutung der Träume diskutieren, sowie eine Gruppe von drei Träumen, die das gleiche Grundmotiv mit einigen Variationen wiederholen.<sup>370</sup> Wie erwähnt, dienen die Dialoge mit Malina vor allem dazu, die wahre Beziehung zwischen der Erzählerin und der Figur, die im Traum als ihr Vater erscheint, zu untersuchen. Dazu gibt es noch eine weitere Erkenntnis, die Malina der Frau begreiflich machen will: den Zustand des ewigen Krieges. Diese Grundbotschaft findet sich auch in den drei wiederkehrenden Träumen wieder, die nicht umsonst eine bedeutende Position innerhalb

---

<sup>368</sup> Vgl. *Malina*, S. 504 „mein Vater [langt] nach meiner Zunge und [will] sie mir ausreißen, damit auch hier niemand mein Nein hört“; S. 509: „ich schreie, aber es hört mich ja niemand, es ist nicht zu hören, es ist nur mein Mund aufgerissen, er hat mir auch die Stimme genommen“; S. 557: „Mein Vater steckt dahinter, er hat einen Teil der Akten verschwinden lassen, es verschwinden immer mehr für mich günstige Akten, und zuletzt stellt sich heraus, dass Schreiben für mich nicht zugelassen ist.“

<sup>369</sup> Ebd., S. 550 f.

<sup>370</sup> Vgl. Anhang 2.

des Kapitels einnehmen. Es handelt sich um die Träume, in denen die Ich-Erzählerin den Friedhof der ermordeten Töchter vom Fenster sieht. Diese unheimliche Vision ist der erste Traum, der das Kapitel eröffnet. Die Regelmäßigkeit, mit der sich dieser Traum wiederholt, ist aus der anhängenden Tabelle ersichtlich: Das gleiche Traumbild kehrt im 20. Absatz, in der Mitte des Kapitels, und im 37. Absatz, kurz vor dem Ende, wieder (Vgl. Anhang 2). Programmatisch ist auch der erste Satz des Traums, der mit den Worten beginnt: „Ein großes Fenster geht auf“. Das Fenster, das sich zur Einleitung des Traumkapitels öffnet, kann durchaus die Vorstellung vom Traum als Fenster zum Unbewussten symbolisieren.

Im ersten der Träume über den Friedhof der ermordeten Töchter schaut die Frau konfus aus dem Fenster, sie sieht einen See, ist sich aber nicht sicher, welcher es ist; dann erkennt sie in der Dunkelheit einen Friedhof, aber „die Gräber, die Tafeln mit den Inschriften sind kaum zu erkennen“<sup>371</sup>. Es ist der Totengräber, der sich ihr nähert, während ihr Vater schweigend neben ihr steht, und ihr offenbart, dass dies der Friedhof der ermordeten Töchter ist. Wenn der Friedhofstraum sich erneut manifestiert, ist die Situation etwas anders, weil die Erzählerin des Friedhofs schon bewusst ist: „Es ist finster vor dem Fenster, ich kann es nicht öffnen und drücke das Gesicht an die Scheibe, es ist fast nichts zu sehen. [...] aber ich weiß schon, was ich nicht wissen soll: am Seeufer liegt der Friedhof der ermordeten Töchter.“<sup>372</sup> Im dritten und letzten Traum der Serie öffnet sich das Fenster wieder, und dieses Mal sind die Gräber sogar „genau zu erkennen“. Obwohl der Vater versucht, die Frau davon zu überzeugen, dass es sich um eine Vorstellung handelt, sieht sie die ganze Szene deutlich und wird Zeuge des Moments, in dem die Frauen kurz über ihre Gräber aufstehen, alle ohne Ringfinger, bevor sie für immer verschwinden. Die deutlichere Vision symbolisiert ein besseres Verständnis der Bedeutung des Traums.

In späteren Träumen bestätigt die Frau mehrmals, dass sie nun alles verstanden hat, und ihr Erwachen wird mit den Worten kommentiert: „Ich bin erwacht. Es regnet. Malina steht am offenen Fenster.“<sup>373</sup> Wach und beim offenen Fenster scheinen Malina und die Ich-Erzählerin am Ende des Kapitels Schlussfolgerungen gezogen zu haben. Diese lassen sich in wenigen Sätzen zusammenfassen, die die Erzählerin zu Malina sagt:

1. „ich bin vernichtet worden“<sup>374</sup>.

---

<sup>371</sup> *Malina*, S. 502.

<sup>372</sup> Ebd., S. 527 f..

<sup>373</sup> Ebd., S. 561.

<sup>374</sup> Ebd.

2. „Es ist nicht mein Vater. Es ist mein Mörder.“<sup>375</sup>
3. „Es ist der ewige Krieg.“<sup>376</sup>

Die letzte These greift Bachmanns Leitgedanke von der Kontinuität der Gewalt in der Geschichte wieder auf. Das Bild des ewigen Krieges ermöglicht es, die Figur des tyrannischen Vaters als Symbol für die Verbrechen nicht nur des Nationalsozialismus, sondern auch der Nachkriegszeit und der privaten Gewalt im Allgemein zu lesen. Die Thesen verschiedener Forscher zur Identität des Vaters können daher in einer multiplen Identität der Figur zusammengeführt werden. Stuber und Steyer sehen die Vater-Figur als literarische Darstellung eines realen Vaters, der tatsächlich für Inzest verantwortlich ist. Häufiger jedoch wird die väterliche Aggression im Traum als „symbolische Vergewaltigung“ verstanden<sup>377</sup>. Nach Auffassung Gehles ist „Der Vater der deutsche Nachkrieg überhaupt“<sup>378</sup> und ein Symbol für Macht und Wohlstand. Für Atkinson ist der Vater eine Repräsentation des patriarchalen Diskurses von Macht und Missbrauch, Folter und Zerstörung<sup>379</sup>. Steinhoff erklärt die Figur als Projektion der verschiedenen Männer, die der Erzählerin Schmerzen bereiten, darunter auch Ivan (seine Projektion würde sich vor allem im 4. Traum manifestieren, als die Frau vergeblich auf eine Antwort am Telefon wartet)<sup>380</sup>. Steinhoff schlägt eine umfassende Lesart nicht nur der Vater-Figur, sondern des gesamten Kapitels vor, das auf einer kollektiven Ebene zu interpretieren ist:

Die erklärende Funktion des Traumkapitels ist zugleich eine generalisierende. Die Erzählerin schlussfolgert aus den Träumen einen grundsätzlichen, über ihre persönlichen Erlebnisse hinausreichenden gesellschaftlichen Kriegszustand: „Es ist immer Krieg. Hier ist immer Gewalt. Hier ist immer Kampf. Es ist der ewige Krieg.“ Der Grund für die Leiden des Ichs wird mit diesem prinzipiellen Fazit auf eine überindividuelle Ebene gehoben.<sup>381</sup>

Das gesamte Kapitel scheint der Intimität der Träume und der Geschichte der Protagonistin eine historische und kollektive Tragweite zu verleihen. Durch die Träume wird das Trauma der Erzählerin aufgedeckt, das aus ihrer persönlichen Geschichte zu stammen scheint und sich jedoch als ein gemeinsames Trauma herausstellt.

---

<sup>375</sup> Ebd., S. 564.

<sup>376</sup> Ebd., S. 565.

<sup>377</sup> Vgl. Steinhoff, Christine: a.a.O., S. 16.

<sup>378</sup> Gehle, Holger: *NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann*, Wiesbaden, Deutscher Universitätsverlag 1995, S. 264.

<sup>379</sup> Vgl. Atkinson, Douglas: „Death Styles: The Language of Trauma and the Trauma of Language in Ingeborg Bachmann's *Malina*“ in: *Twentieth Century Literature*, Hofstra University, N. 66 (1), März 2020, S.119.

<sup>380</sup> Vgl. Steinhoff, Christine: a.a.O., S. 115 f..

<sup>381</sup> Ebd., S. 114.

Insbesondere lassen sich in den Schicksalen aller Frauen, die in den Träumen vorkommen, Gemeinsamkeiten feststellen, so dass eine kollektive Opferschaft erkennbar wird. Die Erzählerin, ihre Schwester Eleonore und sogar Melanie werden alle von der Vater-Figur missbraucht. Ein Detail, das in der missbräuchlichen Beziehung zwischen dem Vater und all diesen Frauen wiederkehrt, ist das Geschenk und die nachträgliche Wegnahme eines Rings durch den Mann. Die Ich-Erzählerin hatte sich den Ring gewünscht, weil sie „ein Zeichen wollte“<sup>382</sup>. Was für ein Zeichen sich hinter dem Ring verbirgt, wird immer deutlicher. Was traditionell ein Symbol für Liebe und Treue ist, wird in diesem Fall zum exakten Gegenteil. Der Ring wird von dem Vater an jede seiner Frauen weiterverschenkt, aber als Symbol für Gefangenschaft, Angst und Tod. Die Ich-Erzählerin hatte den Ring, bis sie plötzlich ihn auf dem Finger von Melanie sieht<sup>383</sup>, später erfährt sie, dass Melanie von dem Vater „abgesetzt“ wurde und dass er jetzt den Ring für Eleonore erfordert: „Mein Vater hält meine Schwester gefangen, er lässt nichts durchblicken, er verlangt von mir meinen Ring für sie, denn meine Schwester soll diesen Ring tragen, er zieht mir den Ring vom Finger.“<sup>384</sup> Das Wegnehmen des Rings ist jedoch nicht gleichbedeutend mit der Befreiung von den Ketten, sondern eher mit dem Verlassen der Frau nach ihrem Missbrauch. Die Weitergabe des Rings an eine neue Frau bringt ein neues Opfer mit sich, ändert aber nichts an der Situation des Ersten. Durch das Erscheinen der Frauen im Friedhofstraum, die alle keinen Ringfinger haben, bekommt der Ring eine noch klarere kollektive Bedeutung.

### 5.3 Franza und Die Wiederholung der Geschichte

Die Wiederholung von Gewalterfahrungen und die Identifikation mit anderen Opfer-Figuren sind grundlegende Aspekte auch in Franzas Geschichte. Während ihrer Reise nach Nordafrika erlebt Franza ihr eigenes Trauma wieder, aber sie erfährt auch kollektive Traumata auf unterschiedlichen Weisen. Auch hier liegen persönliche und kollektive Geschichte eng beieinander und sind kaum zu trennen. Bei der Eröffnung des Assuan-Staudamms denkt Franza über die Relevanz des Tages nach und fragt sich, was davon Geschichte werden wird: „Die Geschichte wird den Wassertag verzeichnen. Und ich war lebendig begraben. Meine Geschichte und die Geschichte aller, die doch die große Geschichte ausmachen, wo kommen die mit der großen zusammen. Immer an einem

---

<sup>382</sup> *Malina*, S. 5. 506.

<sup>383</sup> Vgl. *Malina*, S. 514: „Melanie trägt jetzt den Ring, den mir mein Vater geschenkt hat.“

<sup>384</sup> Ebd., S. 543.

Straßenrand?“<sup>385</sup> Diese rhetorische Frage verdeutlicht das Interesse an der großen Geschichte und an all den persönlichen Geschichten, die von der Historie nicht erfasst werden, die aber Teil davon sind und sie widerspiegeln und in sich tragen. Diese Betrachtung knüpft an Brechts Gedicht „Fragen eines lesenden Arbeiters“ an, das die traditionelle Geschichtsschreibung aus der Sicht der Mächtigen hinterfragt.

Bereits in ihren Frankfurter Vorlesungen spricht Ingeborg Bachmann über das Subjekt und seine Verbindung mit der Geschichte und kommt zu der Schlussfolgerung: „daß es sich nicht mehr in der Geschichte aufhält, sondern daß sich neuerdings die Geschichte im Ich aufhält.“<sup>386</sup> In der Vorlesung erwähnt Bachmann mehrere literarische Werke, darunter Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Wenn Bachmann über das Ich in Prousts Roman und seine Erfahrung mit den Erinnerungen spricht, scheint eine Analogie zu *Das Buch Franza* erkennbar zu sein.

Wenn Proust sein Ich einsetzt und auf die Suche schickt [...], so vertraut er ihm nicht als Person oder gar als Handlungsträger die Hauptrolle an, sondern [wegen] der Begabung des Ich zur Erinnerung – dieser einzigen Qualität wegen und keiner anderen. [...] Er [war] an allen Tatorten und [wird] von dem Mörder Zeit zum Weitergehen und Vergessen gezwungen und [kann] die Zeit nur aufheben, wenn ein Geruch, ein Geschmack, ein Wort, ein Klang das Vergangene - Orte und Gestalten - zurückbringt. [...] Doch ist es das Ich, das einsteigt, das den Einstieg in die Zeit übernimmt und eine bisher unbetretene memoriale Tiefe erobert.<sup>387</sup>

Franzas Figur ist nicht dasselbe, aber sie übernimmt irgendwie die gleiche Funktion als Gedächtnisforscherin. Ihre Erinnerungen sind verworren und vor allem weigert sie sich, sich mit ihnen und der Vergangenheit auseinanderzusetzen. Sie trägt als Ich die Geschichte in sich, doch zugleich gerät das Ich der Moderne in eine Krise (Bachmann erklärt es für „aufgelöst“<sup>388</sup>), nicht zuletzt wegen der kollektiven Geschichte.

Karen Remmler hat die in Bachmanns *Todesarten*-Projekt dargestellten Strukturen der persönlichen Erfahrung und des kollektiven Gedächtnisses mit Walter Benjamins Konzept von Eingedenken in Verbindung gebracht, einem Prozess, durch den die Vergangenheit als Wiederkehr des verdrängten Traumas in die Gegenwart wahrgenommen wird.<sup>389</sup> Liest man Franzas Reise vor diesem Hintergrund, bekommt sie

---

<sup>385</sup> *Franza*, S. 270.

<sup>386</sup> Bachmann, Ingeborg: *Frankfurter Vorlesungen*, Piper, München 1982, S. 67.

<sup>387</sup> Ebd., S. 68.

<sup>388</sup> Ebd.

<sup>389</sup> Vgl. Remmler, Karen: *Waking the dead: correspondences between Walter Benjamin's Concept of remembrance and Ingeborg Bachmann's Ways of dying*, Ariadne Press, Riverside 1996. Zit. In: Wegener, Tessa: "Blurred Spaces and Belated Shock: The Poetics of Multidirectional Memory in Ingeborg Bachmann's *The Book of Franza*", *Women in German Yearbook*, Band 30, 2014, S. 3.

eine neue Bedeutung. Die Erfahrung der Frau in der Wüste wird als eine Reise durch ihre Krankheit beschrieben, aber diese Krankheit ist eng mit ihrer Erinnerung verbunden. Es kann also als eine Reise durch eine traumatisierte Erinnerung formuliert werden, oder in der Formulierung Weigels als eine „Reise durch die Gedächtnisspuren ihrer Vorzeit“<sup>390</sup>.

Das Trauma, die Angst und die Verfassung, in die Franziska nach ihrer Erfahrung mit Jordan geraten ist, haben zu einer tiefen Krise in ihrer Identität geführt. In diesem Zustand kann sie nicht mit ihren eigenen Traumata umgehen, geschweige denn mit den kollektiven. Aber in Afrika, weit weg von Jordan und von Wien, wird sie mit einer Reihe von wiederkehrenden traumatischen Erlebnissen konfrontiert. Ihre Erfahrung, ihre Geschichte, ist in der Tat mit der vieler verschiedener Figuren verknüpft, denen sie begegnet, und alle weisen Verbindungen zu wichtigen historischen Ereignissen auf. Göttsche bringt den Prozess der Erinnerung mit Franziskas Krise in Verbindung:

Das [...] Leitmotiv des Ringens um die «verschwiegen[e] Erinnerung» [...] zielt nicht auf die anekdotischen Erinnerungen eines sich seiner Geschichte und seiner geschichtlichen Erfahrung sicheren Subjekts, sondern vielmehr auf die schwierige Annäherung an den verborgenen ‘Grund’ eines exemplarischen Ich, das sich um so deutlicher als abgründig erfährt, je tiefer es sich erinnernd zu begründen sucht, indem es in seiner Geschichte die «Geschichte im Ich» erkennt.<sup>391</sup>

Die Wiederkehr bestimmter Erfahrungen und ihre Identifikation mit den Figuren zwingen sie jedoch zu einer Konfrontation mit ihrer Erinnerung. Wie im Kapitel 3.3.2 beschrieben, führt Franziskas Identifikationsfähigkeit dazu, dass sie sich in den Erfahrungen anderer wiedererkennt. Dieses Gefühl der Zugehörigkeit funktioniert in beide Richtungen: die eigene Erfahrung wird auf andere projiziert, so wie die der anderen von ihr verinnerlicht wird. Am Beispiel des Grabes von Königin Hatschepsut wird dieses Phänomen deutlich. So wie zur Zeit der Pharaonin ein Mann versucht hatte, ihr Andenken zu streichen, so hat auch in der Gegenwart Franziskas Ehemann versucht, ihren Namen auszulöschen. Dieser und viele andere Momente führen einerseits zu der Erkenntnis der Kontinuität der Gewalt in der Geschichte und andererseits zu Franziskas Identifikation mit einem Kollektiv von Opfern.

Diese undifferenzierte Identifikation des Protagonisten mit den Opfern verschiedener Ereignisse kann als problematisch empfunden werden. Es kann sicherlich befremdlich

---

<sup>390</sup> Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 1999, S. 501: „Das Wüsten-Projekt [entwirft] die Topographie einer Geschichte der *longue durée*, eine Art Archäologie der abendländischen Kultur, die auch als Genese einer problematischen weiblichen Subjektgeschichte lesbar ist. Die Reise Franziskas durch die Wüste [...] wird derart zu einer Reise durch die Gedächtnisspuren ihrer Vorzeit.“

<sup>391</sup> Göttsche, Dirk: „Erinnerung und Zeitkritik bei Ingeborg Bachmann, Gert Hofmann und Botho Strauß“ in: *Germanica*, CeGes Université Charles-de-Gaulle Lille-III, Nr. 13, 1993, S. 81.

sein, dass sich eine junge weiße österreichische Frau mit einem Zeugen der Konzentrationslager oder mit einer schwarzen Frau identifiziert.

Die Debatte darüber, wie die Beziehung zwischen Geschichte und Trauma zu betrachten ist, dauert bis heute an.<sup>392</sup> Es ist klar, dass bestimmte historische Ereignisse wie Kriege oder auch der Nationalsozialismus bei den Überlebenden Traumata hinterlassen. Im Laufe der Jahre hat es jedoch Entwicklungen in der Forschung gegeben, die neben diesem direkten Trauma auch die Begriffe von indirekten oder kollektiven Traumata einführen. Es wurde auch über das Konzept von Tätertrauma debattiert. In mehreren Fällen warnen die Forscher vor der Gefahr, den Trauma-Begriff zu sehr zu verallgemeinern und damit seine Bedeutung zu missachten oder völlig unterschiedliche Erfahrungen gleichzusetzen. Dazu äußert sich beispielsweise der Historiker Dominick LaCapra: „Historical trauma is specific and not everyone is subject to it or entitled to the subject-position associated with it. It is dubious to identify with the victim to the point of making oneself a surrogate victim who has a right to the victim’s voice or subject position.“<sup>393</sup>

In *Das Buch Franza* gibt es zwar mehrere Momente, in denen Ähnlichkeiten zwischen Franza und anderen Opfern festgestellt werden, aber in keinem Fall hat die Frau die Absicht, sich ihre Stimmen anzueignen oder sich auf der gleichen Ebene zu stellen. Als Franza davon träumt, dass sie von Jordan in einer Gaskammer eingesperrt wird, wacht sie sehr verstört auf. Das liegt nicht nur an der Brutalität des Traums, sondern auch an der Tatsache, dass sie sich selbst in einer solchen Lage geträumt hat und sich, wenn auch unbewusst, in die Lage der Opfer der nationalsozialistischen Konzentrationslager versetzt hat. Ihr Kommentar „wie kann ich sowas träumen, wie kann ich nur [...] gleich möchte man um Verzeihung bitten“<sup>394</sup> offenbart ihr Schuldgefühl hinsichtlich ihres eigenen Unterbewusstseins.

Außerdem ist die Figur der Franza so gezeichnet, dass sie nicht nur ein Opfer ist, sondern in einer Position zwischen Opfer und Täter steckt. Die Passivität, mit der sie die Vorgaben der patriarchalischen Gesellschaft akzeptiert, wird kritisiert. Sie hat sich von ihrer Natur abgewandt, um sich der Wiener Gesellschaft anzupassen und sich in eine untergeordnete Rolle, die der Ehefrau, zu begeben. In ihrer Rolle als Ehefrau bleibt sie

---

<sup>392</sup> Vgl. Berndt, Frauke; Goebel, Eckart (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Psychoanalyse*, De Gruyter, Berlin/Boston 2017, Kapitel IV.13. „Traumaliteratur“.

<sup>393</sup> LaCapra, Dominik (1999) zit. nach: Berndt, Frauke; Goebel, Eckart (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Psychoanalyse*, De Gruyter, Berlin/Boston 2017, S. 591.

<sup>394</sup> *Franza*, S. 215.

genauso passiv, bis hin zu dem Punkt, dass sie ihren Mann alles entscheiden lässt. In ihrer Mitarbeit an Jordans Buch „Über die Versuche an weiblichen Häftlingen. Über die Spätschäden“, wird ihre Mittäterschaft symbolisiert.

Die Auseinandersetzung mit der vielschichtigen Beziehung zwischen Tätern, Opfern und Mittätern und der Wiederholung und Abwechslung dieser Rollen in der Geschichte wird in dem Roman auf vielfältigere Weise thematisiert, als es beim ersten Lesen den Anschein haben mag. Unter Berücksichtigung des historischen Kontextes werden komplexe Verflechtungen aufgedeckt. Auf den ersten Blick scheint es gegensätzliche Gruppen zu geben, die ‚die Bösen‘ und ‚die Guten‘ repräsentieren, und diese würden mit Weißen und Nicht-Weißen übereinstimmen. Diese Unterscheidung wird jedoch von Franza getroffen, die selbst eine weiße Frau ist und zur ersten Kategorie gehört. Sie sieht den weißen Mann als ihren Unterdrücker und eröffnet damit eine zweite Unterteilung, nämlich die zwischen Männern und Frauen. Die Konnotation von Frauen als Opfer des westlichen Patriarchats bedeutet nicht, dass die Gruppe der ‚weißen Frauen‘ mit der Gruppe der ‚Nicht-Weißen‘ gleichzusetzen ist. Vielmehr bedeutet es das Anerkennen, Opfer der gleichen Gewalt zu sein. Diese Gewalt wird in erster Linie mit der europäischen Geschichte identifiziert, die, wie Lennox feststellt, von Bachmann „durch eine Tendenz zur Herrschaftszunahme charakterisiert ist, die insbesondere durch die Ausrottung des qualitativ Verschiedenen, des Anderen verwirklicht wird.“<sup>395</sup> Die Formulierung der Vernichtung des Anderen ist eine gelungene Synthese, die einen gemeinsamen Nenner von der Unterwerfung der Frauen in der Gesellschaft, über den Rassismus und den Kolonialismus bis hin zum Holocaust erkennen lässt. Indem sie Jordans Motive für seine Gehässigkeit ihr gegenüber hinterfragt, erkennt Franza an, dass das, was er an ihr hasste, „das andere in mir“<sup>396</sup> war. Frauen wird das Recht auf Anderssein verwehrt, sie müssen die ihnen von der Gesellschaft zugewiesene Rolle akzeptieren und sie so gut wie möglich erfüllen. Für Bachmann wird dieser Zwang hauptsächlich durch die Sprache repräsentiert. Franza sieht sich gezwungen, die bunte, dialektale Sprache ihrer Jugend aufzugeben und zu lernen, sich im Wiener Dialekt auszudrücken; als sie dann im bürgerlichen Wien keine Rolle mehr spielen kann, fühlt sie sich ihrer Stimme beraubt.

---

<sup>395</sup> Lennox, Sara: „Geschlecht, Rasse und Geschichte in Der Fall Franza“ in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.), *Ingeborg Bachmann*, Edition Text + Kritik, München 1984, S. 153.

<sup>396</sup> Vgl. Franza, S. 214: „Er mochte die Frauen nicht, und er musste immer eine Frau haben, um sich den Gegenstand seines Hasses zu verschaffen. Warum bin ich so gehasst worden? Nein, nicht ich, das andere in mir.“

Für diese Verleugnung von Andersartigkeit durch die westliche Gesellschaft findet Lennox ein philosophisches Vorbild in Horkheimer und Adorno, die Webers Idee der „Entzauberung der Welt“ folgen. Die moderne Welt braucht keine Magie, sie braucht Ordnung: „Um Menschen zu schaffen, die Agenten und Objekte [der] Herrschaft sind, muss auch der menschlichen Psyche Gewalt angetan werden [...]. Auch die Sprache hat Teil an der Herrschaft, ordnet das Einzelne der Herrschaft des Begriffs unter.“<sup>397</sup>

Die Sprache ist ein Symbol für alles, was Franza verloren hat. Sie hat das Gefühl, dass ihr viel mehr genommen wurde und bringt ihre Verluste mit dem Kolonialismus in Verbindung.

Er hat meine Güter genommen. Mein Lachen, meine Zärtlichkeit, mein Freuenkönnen, mein Mitleiden, Helfenkönnen, meine Animalität, mein Strahlen, er hat jedes einzelne Aufkommen von all dem ausgetreten, bis er nicht mehr aufgekommen ist. Aber warum tut das jemand, das verstehe ich nicht, aber es ist ja auch nicht zu verstehen, warum die Weißen den Schwarzen die Güter genommen haben, nicht nur die Diamanten und die Nüsse, das Öl und die Datteln, sondern den Frieden, in dem die Güter wachsen, und die Gesundheit, ohne die man nicht leben kann [...].<sup>398</sup>

Der westliche Imperialismus expandiert auf Kosten der einheimischen Bevölkerung, die nicht nur ihre Freiheit und ihren Vermögen verliert, sondern auch von dem System und der Mentalität des Westens infiziert wird. Die Realitäten, in denen es ein anderes System als das europäische gab, das oft als magisch und im Einklang mit der Natur romantisiert wurde, kommen mit der weißen Lebensweise in Berührung und verinnerlichen sie schließlich – so wie die Frau in der patriarchalischen Gesellschaft.

Die Erwähnung der Einweihung des Assuan-Staudamms im Roman ist ein Detail, das auf diese Expansion des westlichen Imperialismus und das, was sie umfasst, verweist. Sowohl Uerlings als auch Lennox erinnern an die historische Situation, in der der Damm gebaut wurde, und nutzen sie als Ausgangspunkt für Gedanken über den Schauplatz des Romans, das Ägypten der 1960er Jahre.

Am 14. Mai 1964 findet sich Franza in Begleitung ihres Bruders Martin in Luxor in Ägypten wieder. Sie waren, so erfahren wir, *in ein historisches Ereignis hineingereist*. An jenem Tag standen Chruschtschow, Nasser und drei andere arabische Präsidenten, Ahmed Ben Bella aus Algerien, Abdel Salam Arif aus dem Iraq und Abdullah al-Salal aus dem Yemen *auf einer Granitklippe hoch über der Baustelle des Assuan Staudammes und drückten einen Knopf, mit dem eine Dynamitladung gezündet wurde. (...) Die Explosion markierte die Vollendung der ersten Stufe des Milliarden Dollar Energie- und Bewässerungsprojekts, das*

---

<sup>397</sup> Lennox, Sara: a.a.O., S. 158.

<sup>398</sup> Franza, S. 231.

*entworfen worden war, um das Gesicht dieses alten und unterentwickelten Landes neu zu gestalten. (Titelseite "New York Times" 15.5.64)<sup>399</sup>*

Aus westlicher Sicht, die in dem Artikel der *New York Times* vertreten wird, bedeutet der Staudamm einen grundlegenden Schritt eines unterentwickelten Landes hin zum modernen Fortschritt, der durch die Zusammenarbeit mit den imperialistischen Mächten ermöglicht wurde. Aus der Sicht der Sowjetunion war es „ein Symbol friedlicher Kooperation“ und bewiese, „dass Fortschritt durch Sozialismus möglich ist“.<sup>400</sup> Lennox sieht die Öffnung des Staudamms als Symbol für die Mentalität des expandierenden Westens, eine Folge der Entzauberung, die der Technologie zugute kommt und auf Kosten der ursprünglichen Natur und Harmonie geht. Eine konkrete Auswirkung des Staudamms, die im Roman erwähnt wird, ist das Verschwinden von Wadi Halfa, einer sudanesischen Stadt, die am Ufer des Nils lag und durch den Damm überflutet wird. Wadi Halfa und seine Überflutung scheinen Lennox' Theorie zu bekräftigen, wonach der Westen magische Orte der Harmonie im Namen des Fortschritts zerstört. Dies wird insbesondere durch die Bedeutung der Stadt für Franza bestätigt, die während ihres Besuchs einen utopischen Moment erlebt, als sie mit einigen der Einheimischen eine Mahlzeit teilt. Im Sterben erinnert sich Franza bei ihrer letzten Mahlzeit noch an den Moment und sie „aß ein Stück mit den Fingern, wie in Wadi Halfa, aus jener Schüssel, sie lachte und sagte, wie in Wadi Halfa, das war das beste Essen, so gut kann nie mehr eines sein.“<sup>401</sup>

Der Bau des Staudamms und die Verhandlungen über seine Finanzierung sind auch ein Hinweis auf die aktive Rolle Ägyptens in jenen Jahren, das in dieser Interpretation ein passives Opfer des westlichen Imperialismus und Expansionismus zu sein scheint. Heutzutage sind diese historischen Bezüge nicht mehr offensichtlich, weshalb es wichtig ist, sie in den Fokus zu rücken, aber für die Leser der damaligen Zeit waren sie bekannte Ereignisse im Kontext des kalten Krieges. Die Finanzierung des Assuan-Staudamms ist ein Beispiel für Nassers Politik im Verhältnis zu den USA und der UdSSR. Er versuchte, die zwei Mächte zu nutzen, damit Ägypten die politische Unabhängigkeit erreichen und von technologischer Unterstützung profitieren würde.

Die Erkenntnis, dass Ägypten einerseits eine antike Welt voller Symbole und Magie darstellt, andererseits aber auch ein Land voller Widersprüche ist, das in vielerlei

---

<sup>399</sup> Lennox, Sara: a.a.O., S. 159.

<sup>400</sup> Nikita Sergejewitsch Chruschtschow während des Staatsbesuches am 14. Mai 1964, zit. nach: Lennox, Sara: a.a.O., S. 160.

<sup>401</sup> *Franza*, S 324.

Hinsicht eine ähnliche Politik verfolgt wie der Westen, ist ein wesentlicher Aspekt zum Verständnis des Standorts der Figuren. Wie Uerlings festhält, „begegnet [Franza] in Ägypten einem Land, das die schlichte Trennung in ‚Weiße‘ und ‚Nicht-Weiße‘, Kolonialherren und Kolonisierte, (glückliche) Vergangenheit und (zerstörerische) Gegenwart etc. nicht erlaubt.“<sup>402</sup> Ägypten vereint viele Bedeutungen, sowohl metaphorisch als auch historisch.

Franza zieht weg von Wien und Europa und weg von der Grenze des europäischen Denkens fühlt sie sich sicherer: „Die Weißen. Hier waren sie endlich nicht mehr. Hier musste sie sich nie mehr umdrehen und sie hinter sich gehen hören und fürchten, gewürgt zu werden“<sup>403</sup> Sie kann hier versuchen, die Wüste auf der Suche nach einer Offenbarung zu bereisen und ihre Geschichte zu erzählen. Doch in Ägypten angekommen, erkennt sie ihre Erfahrung in vielen Opfern wieder, sowohl in der Geschichte als auch in der Gegenwart. Die Offenbarung, die Franza erfährt, ist, dass die Gewalt, vor der sie flieht, sich hier wiederholt (vgl. die gefesselte Frau am Bahnhof), genauso wie sie sich in der Geschichte wiederholt hat (vgl. das Grab der Hatschepsut). So erkennt Franza ihre eigene Geschichte als die gleiche Erfahrung, die anderen Menschen erleben. Aus einer introspektiven Reise durch die eigene Verfassung werden also kollektive Schlussfolgerungen gezogen. Und nicht nur Franzas persönliche Geschichte spiegelt sich in den Geschichten anderer Individuen wider, sondern auch die gesamte kollektive Geschichte hinter ihren Erfahrungen findet Parallelen in Ägypten.

Eine Verbindung zwischen Franzas Familiengeschichte und der großen Geschichte, die in Ägypten stattfindet, wird angedeutet, als das junge Mädchen in Villach mit Captain Percy über ihre Eltern spricht:

Sie holte ihm mit den Augen die Worte vom Mund, wo ihr Vater und ihre Mutter seien, und sie entschloss sich, zuerst die einfachere Frage zu beantworten mit El Alamein, und damit er nicht denke, sie wisse nicht, dass El Alamein schon weit im Krieg zurücklag, fügte sie hinzu, dass er wahrscheinlich tot sei.<sup>404</sup>

In El Alamein fanden zwischen Juli und November 1942 zwei große Schlachten zwischen den Truppen der italienisch-deutschen Achse und der britischen Armee statt. Die Niederlage der Achsenmächte markierte einen entscheidenden Wendepunkt in dem Krieg in Nordafrika und führte zur Kapitulation der Achsenmächte. Kurz nach Kriegsende

---

<sup>402</sup> Uerlings, Herbert: „*Ich bin von niedriger Rasse*“ (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur, Böhlau, Bonn 2006, S. 133.

<sup>403</sup> Franza, S. 255.

<sup>404</sup> Franza, S. 181.

wurde das Schlachtfeld von El Alamein als kultureller Erinnerungsort angelegt. 1959 wurde hier eine Kriegsgräberstätte für die rund 4000 hier gestorbenen deutschen Soldaten errichtet.<sup>405</sup> Obwohl der Vater in der Schlacht gefallen sein soll, gehen die Geschwister den Ort nicht besuchen. Es könnte eine Weigerung sein, sich direkt mit dem Trauma des Krieges und dem Verlust des Vaters auseinanderzusetzen, oder eine Unfähigkeit, sich der Vergangenheit zu stellen. Der Große Krieg scheint lange vorbei zu sein, ebenso wie andere Konflikte, die, obwohl sie in noch jüngerer Zeit stattfanden, keine Spuren hinterlassen haben. Dies ist der Fall bei dem Suez-Krieg, der 1956 zwischen Ägypten auf der einen Seite und Großbritannien, Frankreich und Israel auf der anderen Seite stattfand. Einige Jahre später kommentiert Franza beiläufig ihre Durchfahrt in der Nähe von Suez und wundert sich, dass es keine offensichtlichen Anzeichen des Konflikts gibt: „Der Bus ratterte nach Suez hinein und hielt [...]. Erstaunen über Suez, wo kein stattgefundenes Drama in die Augen sprang, keine Spur von einem vergangenen Kampf.“<sup>406</sup>

Die Tatsache, dass Konflikte nicht auffallen, bedeutet nicht, dass sie nicht stattgefunden haben und dass sie nicht weiterhin stattfinden. Die Suezkrise stand in engem Zusammenhang mit den arabisch-israelischen Konflikten, die, wie bekannt, in den 1960er Jahren noch lange nicht beendet waren. Weniger bekannt sind heute jedoch die politischen Skandale jener Jahre, die bestimmte Verbindungen zwischen Ägypten und Deutschland betrafen. Uerlings veranschaulicht diese Angelegenheiten und ihre Widerspiegelung in *Das Buch Franza* durch umfangreiche Recherchen über die Figur von Dr. Körner. Uerlings hat nämlich die These aufgestellt, dass Dr. Körners Charakter lose an Dr. Hans Eisele angelehnt ist, einem ehemaligen deutschen SS-Hauptmann und verurteilten Kriegsverbrecher, der in Kairo lebte und den Bachmann angeblich durch einen gemeinsamen Bekannten kennengelernt hatte. Dass ein Nazi-Verbrecher hier ruhig leben und als Arzt praktizieren kann, ist bereits ein Zeichen der Duldung oder zumindest eines fragwürdigen Schweigens seitens Ägyptens. Uerlings zitiert einen Artikel im *Spiegel* von 1963, in dem unter anderem Dr. Eisele erwähnt wird. In dem Artikel wird die israelische Außenministerin Golda Meir zitiert, die die deutsche Regierung des Schweigens beschuldigt, während einige ihrer Bürger in Ägypten an der Aggression gegen den Staat Israel mitwirken.<sup>407</sup> Der Artikel enthält auch Fakten und Zahlen: Seit

---

<sup>405</sup> Vgl. Uerlings, Herbert: a.a.O., S. 135 f..

<sup>406</sup> *Franza*, S. 250.

<sup>407</sup> Vgl. Uerlings: a.a.O., S. 141: „Die deutsche Regierung kann nicht untätig bleiben, wenn 18 Jahre nach dem Sturz des Hitler-Regimes, das Millionen von Juden vernichtete, wieder einmal Angehörige dieses Volkes für Handlungen verantwortlich sind, die der Zerstörung des Staates Israel dienen.“

1950 hatte eine Zusammenarbeit zwischen etwa hundert ehemaligen SS-Angehörigen, Wehrmachtsoffizieren und Rüstungsexperten und der Regierung Nassers begonnen. 1960 waren 500 deutsche Spezialisten mit der Entwicklung von Flugzeugen und Raketen für die ägyptische Armee beschäftigt. Im arabischen Kampf gegen Israel konnten sich antisemitische Gefühle entladen, die mit dem Zusammenbruch des Nazi-Regimes nicht ausgelöscht wurden. Eisele selbst, der Mann hinter der Figur des Dr. Körner, wird als einer derjenigen beschrieben, die Ägypten nicht nur wegen der Arbeit, sondern auch aus „ideologischen Gründen“ gewählt haben. Es ist klar, dass „eine Minderheit in Nasser den Mann [erblickt], der Hitlers Kampf gegen die Juden fortsetzt.“<sup>408</sup> Bachmann macht aus dem deutschen Arzt im Roman einen Wiener. Damit unterstreicht sie erneut die Mitverantwortung Österreichs und ihres Volkes am Nationalsozialismus.

In Ägypten findet Franza keinen Ausweg von der Gewalt, die ihre Traumata verursacht hat, sondern wird vielmehr mit der Wiederholung der Geschichte konfrontiert, die ihr Ende bestimmt. Sie entfernt sich von der Welt der Weißen, aber inzwischen sind die Weißen auch hier: Nazis, die in Ägypten Zuflucht finden, Wissenschaftler, die das Land im Namen der Forschung ausrauben. Das nordafrikanische Land nimmt diese Menschen nicht nur auf, sondern macht sich selbst zum Täter. Nicht nur die arabisch-israelischen Kriege bilden den Hintergrund für den Schauplatz des Romans, sondern auch die zweideutigen Beziehungen zu den europäischen, russischen und amerikanischen Mächten während des Kalten Krieges, die Verfolgung wirtschaftlicher Interessen auf Kosten der Umwelt und Teil der Bevölkerung.

Die Symptome derselben Gewalt verflechten sich im Individuum und im Kollektiv, was sowohl bei den Opfern als auch bei den Tätern zu erkennen ist. Man erkennt auch die Schwierigkeit, die beiden Kategorien von Opfern und Tätern immer klar voneinander zu trennen. Besonders schwierig ist die Lage für diejenigen, die sich in der Mitte befinden, wie Franza. Es wurde bereits erwähnt, dass sie teilweise mit den Tätern verwickelt ist. Uerlings macht darauf aufmerksam, dass Franzas Name ihre Mitverantwortung für die „friedliche Eroberung der Welt“ durch den Westen symbolisieren soll.<sup>409</sup> Wie Martin mit Champollion verglichen wird, der seine Studien während der ägyptischen Expedition Napoleons durchführte, so wird Franza (Franziska) mit Franz (Franziskus) von Assisi assoziiert. Er reiste 1219 nach Ägypten und Palästina,

---

<sup>408</sup> Ebd.

<sup>409</sup> Vgl. Uerlings: a.a.O., S. 137 f..

während des Fünften Kreuzzugs, und war bei der Belagerung der ägyptischen Stadt Damiette durch die Kreuzfahrer anwesend.

Franza gehört nicht nur aufgrund ihres Namens und ihrer Herkunft unweigerlich zur Gruppe der Weißen, sie ist auch die Tochter eines Soldaten der Nazi-Armee und die Frau eines missbrauchenden Mannes, der die faschistische und patriarchalische Ordnung repräsentiert. Die Frau ist doppelt schuldig, auch wenn nicht aktiv. Schuldig gegenüber den anderen Opfern, weil sie nicht rebelliert und stattdessen den Mann unterstützt hat, und schuldig gegenüber sich selbst, weil sie die bestehende Ordnung akzeptiert und verinnerlicht hat. Und es ist genau der Konflikt zwischen der Ordnung, deren Teil sie ist, und ihrer Unfähigkeit, in ihr zu existieren, der zu ihrem Tod führt. Slibar kommt zu dem Schluss, dass die Frau die Gewalt, die sie erlitten hat, auch verinnerlicht, indem sie sie gegen sich selbst richtet: „Tatsächlich werden die Morde an den Frauen im Todesarten-Zyklus doppelt, dreifach begangen: Die bewusst-unbewussten Tötungsabsichten werden von den Opfern derart internalisiert, dass der Mord zum ebenfalls bewusst-unbewussten Selbstmord wird.“<sup>410</sup> Im Moment des Todes findet sich Franza wieder einmal als Opfer und zugleich als Täter. Die sterbende Franza gesteht, dass jetzt „alle Vorstellungen zerbrochen“ sind und zeigt ihre Wut auf die Unterdrücker: „Die Weißen, sie sollen. Sie sollen verflucht sein. Er soll.“<sup>411</sup> Jordan und die Weißen, Täter und Mittäter, Franza und die Opfer des Kolonialismus und des Holocausts sind alle in einer Dynamik privater und kollektiver Gewalt verwoben, die sich immer wiederholte und sich immer wiederholen wird.

---

<sup>410</sup> Neva Slibar: „Angst, Verbrechen, das Unheimliche – Genre- und Motivumwandlungen der Angstliteratur in Ingeborg Bachmanns Spätprosa“ in: Dirk Göttsche; Hubert Ohl (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1993, S. 177.

<sup>411</sup> *Franza*, S. 325.

## 6. Fazit

„Er ist nicht mein Vater!“ gestand sie in der Hölle ihres Herzens, „er ist nicht mein Vater!“ schlugen ihre Gedanken darüber zusammen. „Ich habe mich betrogen, ich habe ihm gedient, ich habe ihm mein Blut verkauft für eine Gebärde verwerflicher Zugehörigkeit, ich bin auf seiner Seite durch die Feste der Finsternis gegangen und über die Leichen ihm Verschuldeter.“<sup>412</sup>

Diese Zeilen, die aus Malinas Traumkapitel stammen könnten, sind Teil des abgebrochenen Anna-Fragments, das zum Text *Stadt ohne Namen* hätte gehören sollte, an dem Bachmann bereits um 1950 gearbeitet hat. In den vorbereitenden Texten für den Todesarten-Zyklus fällt die Wiederholung von Begriffen und Themen auf, die in *Malina* und *Das Buch Franza* eindringlich wiederkehren werden. Diese sind offensichtlich Kernpunkte der Prosa, die das Projekt im Allgemeinen in Gang gesetzt haben. Die Vaterfigur als Ursprung des Traumas der Protagonistin kommt bereits in den Entwürfen der Autorin zwanzig Jahre vor der Veröffentlichung von *Malina* vor.

Auch das Thema der Blutschande und das Motiv des Stimmverlusts sind schon in den frühen Entwürfen zur Figur Fanny vorhanden:

Fanny weiß, dass Toni mit ihr Blutschande begeht, Blutschande, mein Bruder, Blutschande, Blutschande sag ich, Schande, sag ich, ich sage Schande, und Fanny versucht zu reden und zu trennen, sie will die Personen trennen, und darum spricht sie, aber sie hat keine Stimme im Traum [...].<sup>413</sup>

Sexuelle Gewalt und Inzest sind die Auslöser für die Traumata mehrerer Protagonistinnen in den Entwürfen. In *Zeit* wird Justine wiederholt vergewaltigt und wagt es nicht, sich zu wehren. Die Verzweiflung und Angst nach einem Telefonanruf des Mannes treiben die Frau in einen Selbstmordversuch durch Ertränkung, was an die Szene in *Das Buch Franza* erinnert:

Justine [versuchte], in der Nähe von Klosterneuburg, in die Donau zu springen; weil das nicht möglich war, versuchte sie mit großer Anstrengung, vom Ufer aus ins Wasser zu gehen. Es war seicht, und sie tauchte unter, damit das kalte Wasser sie tötete. Sie trieb eine kurze Strecke erstarrt und bewusstlos im Strom und wurde wieder angeschwemmt. Ein Mann, der auf einem Spaziergang war, fand sie gleich darauf, holte Hilfe und brachte sie ins Krankenhaus.<sup>414</sup>

Alle Frauen, die in den Entwürfen der Vorgeschichte des *Todesarten*-Projekts als Hauptfiguren auftreten, sind Opfer eines Mannes. Vergewaltigung, Betrug, Verspottung

---

<sup>412</sup> Bachmann, Ingeborg: *Todesarten*, B.1, S. 14.

<sup>413</sup> Ebd., B. 1, S. 127.

<sup>414</sup> Ebd., B. 1, S. 68.

und Trennung sind Gewalttaten, die diese Frauen erleben und die sie alle in mehr oder weniger schwere Krisen stürzen. Das Trauma und die Krise der Frau in der patriarchalischen Gesellschaft stehen im Mittelpunkt dieser Entwürfe. Hier sind die Bezüge zur nationalsozialistischen Vergangenheit und zum kollektiven Trauma noch sehr gering. Angesichts der kollektiven Bedeutungsebene der Vater-Figur in *Malina* und der Vergewaltigungs- und Inzestthematik in *Malina* wie auch in *Das Buch Franza* gewinnen die Hinweise auf diese Themen in den frühen Entwürfen an Bedeutung. In den beiden von uns analysierten Romanen sind die Verbindungen zwischen den privaten Erfahrungen der Protagonistinnen und der großen Geschichte unübersehbar. In der Krise des weiblichen Subjekts treffen private und kollektive Traumata aufeinander.

Das Verhältnis zu ihrem Vater und das Bewusstsein seiner Nazi-Vergangenheit, die Scham und die Schwierigkeit, sich mit dem Thema auseinanderzusetzen, die Schuldgefühle, sich zwischen Opfer und Täter zu befinden, sind persönliche Lebensumstände, die Bachmann verarbeiten musste. Die Autorin verarbeitet ihre eigenen Traumata in den privaten Geschichten mehrerer Frauen, die eine Krise erleben, die zwar privat ist, aber offensichtlich von anderen geteilt wird. Die Geschichte und die Sensibilität jeder Frau sind individuell, aber die traumatische Erfahrung wird von einer ganzen Generation geteilt. Indem sie die Geschichten und Todesarten dieser Frauen in einen Zyklus einordnet, bringt Bachmann die individuellen Erfahrungen auf eine kollektive Ebene. Da er nie vollendet wurde, kann der *Todesarten*-Zyklus nicht in seiner Gesamtheit analysiert werden, aber bestimmte Absichten scheinen erkennbar zu sein. Dazu gehören die Reflexion über Gewalt als historisches Kontinuum und die Verbindung von privater und kollektiver Dimension.

Das exemplarische Zentrum dieser Überlegungen ist die Auffassung vom privaten Faschismus, die Bachmann in diesen Romanen vertritt. Der Ursprung des Faschismus in der Beziehung zwischen Mann und Frau berührt all diese Themen. Der Faschismus wird, losgelöst von seiner historischen Definition, zu einem Symbol für die Gewalt und Unterdrückung, die sich in der Geschichte der Menschheit stets wiederholt. In der ungewöhnlichen Verwendung des Begriffs Faschismus im Zusammenhang mit einer Liebesbeziehung werden die private und die kollektive, die historische und die gegenwärtige Dimension miteinander verbunden. In dieser Erfahrung des ahistorischen Faschismus sieht Gehle den Ursprung der Gewalt, die Bachmann gesucht hat:

In der Erinnerung wie in der Liebe stößt man auf die epochale faschistische Gewalterfahrung als eine Grundsicht, ein Erfahrungskontinuum, das die Innervationen der Subjekte durchdringt und immer wieder schluckt. „Der

Faschismus“, in einer noch undifferenzierten Form, die den spezifisch nationalsozialistischen Faschismus offenbar einschließen soll, ist das Erste, der Anfang, und damit immer wieder gegenwärtig im Prozess einer geschichtlichen Recherche nach individuellen emotionalen Prägungen.<sup>415</sup>

Gehle hat die Hinweise auf die nationalsozialistische Vergangenheit in Bachmanns Werk ausführlich analysiert<sup>416</sup>, aber wie wir vor allem in Bezug auf *Das Buch Franza* festgestellt haben, wird nicht nur das Trauma des Nationalsozialismus thematisiert, sondern vor allem die Fortdauer der Gewalt nach und trotz der nationalsozialistischen Erfahrung, in privaten Beziehungen, im Kolonialismus und in neuen Kriegen.

Das Trauma der nationalsozialistischen Massenvernichtungen wirft mehrere Fragen auf. Wie kam man zur organisierten Ausrottung von Millionen von Menschen, ohne dass die Bevölkerung darauf aufmerksam wurde und rebellierte? Wie erkennt man die Anzeichen einer solchen Entwicklung und wie kann man verhindern, dass sie sich wiederholt? Während Fragen dieser Art im Gewissen widerhallen, ohne eine Antwort zu finden, wird die Welt Zeuge der Prozesse über die NS-Verbrechen, in denen die Täter vor und auch dank der Zeugenaussagen der Opfer identifiziert und verurteilt werden. Neben Opfern und Schuldigen gibt es eine weitere Gruppe von Menschen, die sich nun mit der Vergangenheit auseinandersetzen müssen, die der Mittäter. Die Scham, die Weigerung, offen über die Vergangenheit zu sprechen, die Unsicherheit über die Rolle der eigenen Familie führen dazu, dass sich die zweite Generation fragt, welcher Gruppe sie angehört. Die Grenzen zwischen Opfer und Mittäter sind oft schwammiger als gedacht, was sich in den Ereignissen in *Malina* und in *Das Buch Franza* widerspiegelt. Franza und die Ich-Erzählerin in *Malina* sind einerseits Opfer von Gewalt durch Männer, andererseits können sie sich nicht mit unschuldigen Opfern vergleichen, weil sie zum Teil Mitverantwortung tragen. Frauen sind Opfer einer patriarchalischen Gesellschaft, aber sie sind schuld daran, sie und die eigene Rolle darin ohne Widerstand akzeptiert zu haben. Die Position Franzas und der Ich-Erzählerin in *Malina* ist also weniger eindeutig als es scheint. Auch ihre Todesarten sind Mord und Selbstmord zusammen, wie Uerlings deutet:

Die in die Konzentrationslager getriebenen Juden und als ‚Zigeuner‘ stigmatisierte Personen waren, wie die Kolonialisierte, Opfer eines „Denken, das zum Verbrechen

---

<sup>415</sup> Gehle, Holger: NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann, Wiesbaden, Deutscher Universitätsverlag 1995, S. 35.

<sup>416</sup> Vgl. Gehle, Holger: „Auschwitz in der Prosa Ingeborg Bachmanns“ in Braese, Stephan; Gehle, Holger; Kiesel, Doron; Loewy, Hanno (Hrsg): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, Campus Verlag, Frankfurt/New York 1998 und Gehle, Holger: *NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann*, Wiesbaden, Deutscher Universitätsverlag 1995.

führt“. Franza hingegen ist darüber hinaus Opfer eines „Denken, das zum Sterben“ führt; sie hat den Vernichtungswunsch internalisiert.<sup>417</sup>

In den Schicksalen der beiden Frauen spiegelt Bachmann die Schwierigkeit wider, sich in einer problematischen Position zwischen Opfer und Täter zu befinden. Durch die Sprache des Traumas gelingt es Bachmann, das Schicksal dieser Frauen zu erzählen und die Verbindung ihrer persönlichen Geschichten mit der großen Geschichte deutlich zu machen. Damit schließt sich ein Kreis, der mit dem Ursprung des Faschismus in der Beziehung zwischen Mann und Frau beginnt und mit der Feststellung der Folgen des nationalsozialistischen Traumas für das Individuum endet.

---

<sup>417</sup> Uerlings, Herbert: *„Ich bin von niedriger Rasse“ (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur*, Böhlau, Bonn 2006, S. 144.

## Literaturverzeichnis

Bachmann, Ingeborg; Henze, Hans Werner; Höller, Hans: *Briefe einer Freundschaft*, München u.a.: Piper Verlag 2004.

Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr: Erzählungen*, München: Piper, 2001

Bachmann, Ingeborg: *Frankfurter Vorlesungen*, Piper, München 1982

Bachmann, Ingeborg; Celan, Paul: *Herzzeit: Ingeborg Bachmann - Paul Celan: Der Briefwechsel; mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch, sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange*, Hrsg. von: Max Frisch, Gisèle Celan-Lestrange und Bertrand Badiou, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008.

Bachmann, Ingeborg: *Kriegstagebuch*. Mit Briefen von Jack Hamesh an Ingeborg Bachmann. Hrsg. von Hans Höller. Berlin: Suhrkamp 2010

Bachmann, Ingeborg: *Malina*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1971 (27. Auflage 2019)

Bachmann, Ingeborg: *Simultan: neue Erzählungen*, Berlin: Aufbau-Verlag 1973.

Bachmann, Ingeborg: *Todesarten-Projekt*. Kritische Ausgabe. 4 Bände in 5 Bänden. Unter Leitung von Robert Pichl hrsg. von: Monika Albrecht und Dirk Götsche, München u. Zürich: Piper Verlag 1995

Bachmann, Ingeborg: *Werke*, in 4 Bänden Hrsg. von: Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, München: Piper Verlag 1993 (2. Auflage 2010)

Bachmann, Ingeborg: *Wir müssen wahre Sätze finden*. Gespräche und Interviews. Hrsg. von: Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, München u. Zürich: Piper Verlag 1983

Albrecht, Monika; Götsche, Dirk (Hrsg.): *Bachmann-Handbuch Leben – Werk – Wirkung* Sonderausgabe, Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2013

Atkinson, Douglas: "Death Styles: The Language of Trauma and the Trauma of Language in Ingeborg Bachmann's *Malina*" in: *Twentieth Century Literature*, Hofstra University, N. 66 (1), März 2020, S.103-124

Bartsch, Kurt: „Ein Ort für Zufälle Bachmanns Büchnerpreisrede, als poetischer Text gelesen“ in: *Modern Austrian Literature*, Band. 18, N. 3/4, 1985 S. 135-145

Bèhar, Pierre (Hrsg.): *Klangfarben: Stimmen zu Ingeborg Bachmann*. Internationales Symposium Universität des Saarlandes 7. Und 8. November 1996, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2000

Benay, Jeanne (Hrsg.): „Und wir werden frei sein, freier als je von jeder Freiheit...“ Die Autorin Ingeborg Bachmann, Wien: Edition Praesens 2005

Berndt, Frauke; Goebel, Eckart (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Psychoanalyse*, De Gruyter 2017

Bohleber, Werner; Drews, Jörg (Hrsg.): „Gift, das du unbewusst eintrinkst...“ *Der Nationalsozialismus und die deutsche Sprache*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 1994

Bossinade, Johanna: *Kranke Welt bei Ingeborg Bachmann: über literarische Wirklichkeit und psychoanalytische Interpretation* Rombach Verlag 2004

Blöcker, Günther: „Auf der Suche nach dem Vater“ in: *Merkur* 6, 1971, S. 395-398

Braese, Stephan; Gehle, Holger; Kiesel, Doron; Loewy, Hanno (Hrsg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, Campus Verlag, Frankfurt/New York 1998

Braese, Stephan: *In der Sprache der Täter*, Westdeutscher Verlag, Opladen/Wiesbaden 1998

Broser, Patricia: *Ein Tag wird kommen...: Utopiekonzepte im Werk Ingeborg Bachmanns*, Praesens Verlag, Wieg 2009

Campana, Alexandra: Traum/a-Lektüren. Psychisches Trauma und literarischer Traumtext bei Heiner Müller, Ingeborg Bachmann, Franz Kafka und anderen in: *The German Quarterly*, Nr. 86/1, 2013, S. 4-24

Falconi, Francesca: „Ingeborg Bachmann. Non conosco alcun mondo migliore“, in: *Studia austriaca* XII 2004 S. 125-135

Fritz, Walter Helmut; Heissenbüttel, Helmut: „Über Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*“ in: *Text + Kritik Zeitschrift für Literatur*, Heft 6, zweite Auflage, Juni 1971, S. 21-28

Gehle, Holger: *NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann*, Wiesbaden, Deutscher Universitätsverlag 1995

Göttsche, Dirk: „Erinnerung und Zeitkritik bei Ingeborg Bachmann, Gert Hofmann und Botho Strauß“ in: *Germanica*, CeGes Université Charles-de-Gaulle Lille-III, Nr. 13, 1993, S. 79-95

Göttsche, Dirk; Ohl, Hubert (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann Neue Beiträge zu ihrem Werk*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993

Göttsche, Dirk: „Intertextualität, Leitmotivik und Textgenese in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt und in dessen kritischer Edition“ in: *Editio* Nr. 10, 1996, S. 116-123

Hane, Reika: *Gewalt des Schweigens. Verletzendes Nichtsprechen bei Thomas Bernhard, Kōbō Abe, Ingeborg Bachmann und Kenzaburō Ōe*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH 2014

Hartwig, Ina: *Wer war Ingeborg Bachmann? Eine Biographie in Bruchstücken*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag 2017

Heidelberger-Leonard, Irene; Höller, Hans: *Jean Améry im Dialog mit der zeitgenössischen Literatur: Essays*, Stuttgart, Heinz, Akad. Verl. 2002.

Hildesheim, Doris: *Ingeborg Bachmann: Todesbilder. Todessehnsucht und Sprachverlust in „Malina“ und „Antigone“*, Berlin, Weißensee-Verlag 2000

Höllner, Hans: *Ingeborg Bachmann / dargestellt von Hans Höllner*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag 1999.

von Jagow, Bettina: *Ästhetik des Mythischen: Poetologien des Erinnerens im Werk von Ingeborg Bachmann*, Köln u.a., Böhlau Verlag 2003.

Jelinek, Lena: *Memory Fragmentation in Posttraumatic Stress Disorder: Content Specific or Generalised*, Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2007.

Kanz, Christine: *Angst und Geschlechterdifferenzen. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur*, Stuttgart; Weimar, J. B. Metzler Verlag 1999

Komar, Kathleen L.: “The Murder of Ingeborg Bachmann at the Hands of an Alter Ego” in: *Modern Austrian Literature*, 27, N. 2 1994, S. 91-112

Kurmann, Alexandra: “What Is Malina?: Decoding Ingeborg Bachmann's Poetics of Secrecy” in: *Lincoln: University of Nebraska Press, Women in German yearbook*, 2016, Vol.32, S.76

Kühner, Angela: *Kollektive Traumata. Annahmen, Argumente, Konzepte. Eine Bestandsaufnahme nach dem 11. September*, Berlin, Berghof, 2002

Kratochvil, Alexander: *Posttraumatisches Erzählen*, Kulturverlag Kadmos Berlin, 2019

Minden, Michael: „Modernism’s Struggle for the Soul: Rainer Maria Rilke’s *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* and Ingeborg Bachmann’s *Malina*“, in: *German Life and Letters* Nr. 67,3, Juli 2014, S. 320-340

Otto, Gabriele E.: *Weibliches Erzählen? Entwicklung der Erzählverfahren in Ingeborg Bachmanns Prosa* / Würzburg: Königshausen & Neumann 2009

Pichl, Robert; Stillmark, Alexander (Hrsg.): *Kritische Wege der Landnahme: Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre*, Wien: Hora, 1994.

Reitani, Luigi: „Edieren, Lesen, Interpretieren, Re-Edieren. Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt als paradigmatisches Beispiel für den editorisch-hermeneutischen Zirkel“ in: *Editio: Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft*, 2015, Band 29, S. 1-10

Revesz, Eva B.: „Viennese Noir: The Third Man in Ingeborg Bachmann's *Malina*“, in: *Journal of Austrian studies*, Band 46 (3), 1.10.2013, S.109-132

Revesz, Eva B.: „Poetry after Auschwitz: Tracing Trauma in Ingeborg Bachmann's Lyric Work“ in: *Monatshefte*, University of Wisconsin Press, Sommer 2007, Band 99 (2) S. 194-216

Scheifele, Sigrid: „...nichts Halbes duldend, fingen Ich und Ich an, gegeneinanderzugehen“. Weibliche Lebensentwürfe in *Das Buch Franza* von Ingeborg Bachmann, in: Würker, Achim / Scheifele, Sigrid / Karlson, Martin (Hrsg.): *Grenzgänge – Literatur und Unbewusstes: zu H. v. Kleist, E.T.A. Hoffmann, A. Andersch, I. Bachmann und M. Frisch*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 101-125

Schmitz-Burgard, Sylvia: „Märtyrerin-Triptychon. Ingeborg Bachmann, *Malina*“ in: Schmitz-Burgard, Sylvia: *Gewaltiges Schreiben gegen Gewalt*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S.49-85

Spencer, Malcolm: *In the Shadow of Empire: Austrian Experiences of Modernity in the Writings of Musil, Roth, and Bachmann*, Camden House 2018

Steinhoff, Christine: *Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008

Stuber, Bettina: *Zu Ingeborg Bachmann „Der Fall Franza“ und „Malina“*, Berlin: Schäuble Verlag 1994 (Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft 24)

Tzaneva, Magdalena (Hrsg): *Hände voll Lilien: 80 Stimmen zum Werk von Ingeborg Bachmann: Gedenkbuch zum 80. Geburtstag von Ingeborg Bachmann 25.06.1926 - 17.10.1973* Berlin: LiDi Verlag 2006.

Wandruszka, Marie Luise: „Ingeborg Bachmann und Hannah Arendt unter Mördern und Irren“ in: *Sprachkunst*, Band 38 (1) 2008, S. 55-66.

Wegener, Tessa: „Blurred Spaces and Belated Shock: The Poetics of Multidirectional Memory in Ingeborg Bachmann's *The Book of Franza*“ in: *Women in German Yearbook*, Band 30, 2014, S. 1-22.

Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 1999.

Zsuzsa, Bognár: „*Ihr Worte*“: *ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann*, Wien: Praesens-Verlag 2008

Arendt, Hanna: *Sulla violenza*, Milano: Ugo Guanda Editore 2017

Basaglia, Franco: *L'istituzione negata*, Torino: Einaudi 1968

Faitelson, Alex: *The truth and nothing but the truth. Jewish Resistance in Lithuania*, Gefen Publishing House, Jerusalem 2006

Frisch, Max: *Mein Name sei Gantenbein*, Suhrkamp 2009

Herman, Judith: *Die Narben der Gewalt*, Junfermann Verlag, Paderborn 2003

Mitscherlich, Alexander; Mielke, Fred (Hrsg.): *Medizin ohne Menschlichkeit. Dokumente des Nürnberger Ärzteprozesses*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1978

Weigel, Hans: *Unvollendete Symphonie*. Hrsg. von Alexander Kluy, Wien: Atelier 2015

## Media

Theodor W. Adorno: *Aufarbeitung der Vergangenheit*. Originalaufnahmen aus den Jahren 1955 bis 1969, Hörbuch: Gelesen vom Autor, Der HörVerlag, 2006

Die Geträumten: Ingeborg Bachmann und Paul Celan, ein Film von Ruth Beckermann  
<https://www.austriacult.roma.it/evento/die-getraumten/>

„Stenogramm der Zeit“ Artikel vom 18.08.1954

<https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/28957234> (18.11.2020)

## Anhang 1

Absatz	Inhalt	Formales	Seitenzahl
1	Ivan morgens		299/28
2	Ivans Wohnung		299/28
3	Gegenstände, Besitz Ivan		301/30
4	Ich durchdrungen von Ivan		302/30
5	Ivan heilt		303/32
6	Ivan versteht		305/33
7	In Ivan versunken		307/35
8	Ivan versteht falsch, wo Malina verstehen würde		308/35
9	Ivan und ich		308/36
10	In Harmonie mit Ivan		309/36
11	Sätze mit Ivan		311/38
12	Sätze (zu 11)	Dialog	311/38
13	Freunde trennen		313/39
14	<i>Zum Beispiel</i>	Dialog	315/40
15	Lehrsätze von Ivan		316/40
16	Telefonanruf (Ivan?)		317/41
17	Ivan am Telefon		317/42
18	Telefonat mit Ivan (gestörte Kommunikation 1)	Dialog	317/42
19	Ivan im Telefon		318/42
20	<i>Nett</i> (Telefon mit Ivan)	Dialog	319/43
21	Haltung vor dem Telefon		319/43
22	Telefonat mit Ivan (gestörte Kommunikation 2)	Dialog	319/43
23	Am Telefon auserwählt von Ivan		320/43
24	Telefonat mit Ivan	Dialog	320/44
25	Abbruch des Telefonats mit Ivan <i>Wien schweigt</i>		320/44
26	<i>Ich denke</i> an Ivan	Monolog	322/45
27	Schach mit Ivan		323/45
28	Befindlichkeit, Einschätzung durch Ivan		325/47
29	<i>Wir haben das Leben</i> (Ivan)		326/48
30	Orte und Worte (Ivan, Malina)		327/49
31	Ungargassenland		328/49
32	Diktate mit Jelinek		329/50
33	Verabredung mit Ivan am Telefon	Dialog	332/53
34	<i>Todesarten</i> (als Begriff erwähnt)		332/55
35	Das wunderbare Buch		335/56
36	Ivan abwesend		337/58
37	Glücklich mit Ivan / glücklich in Wien		340/58
38	Glücklich	Dialog	342/58
39	Glücklich mit Ivan, <i>Freudenmauer</i>	Teilweise Dialog	345/61
40	Mit Malina im Bad		346/61
41	Schreibpult und Inkunabel		347/62

42	<i>Die Prinzessin von Kagran</i>	Märchen (Text)	348/62
43	Briefe schreiben	Briefe	357/70
44	Brief (ablehnend)	Briefe	359/71
45	Telegramm (ablehnend)		360/73
46	Abwesenheit und Anruf von Ivan		360/73
47	<i>Zu Tod erschöpft</i>	Dialog	361/73
48	Müdigkeitssätze		362/74
49	Verzweiflung und Gedanken an Mord		363/74
50	Vortrag im Institut Français		368/78
51	Gespräch darüber mit Ivan	Dialog	369/79
52	<i>Der Tod wird kommen</i>		369/79
53	Brief (Ablehnung und Annäherung)	Briefe	370/79
54	Lektüre und Schreibprojekt		370/80
55	Kochen für Ivan		373/82
56	<i>Spiel</i>	Dialog	377/84
57	Über Schimpfsätze		377/85
58	Schimpfsätze	Monolog (Ivan)	378/85
59	Gesetz		378/86
60	Namensgebung: Ivan, Malina, Ich		379/86
61	Malina wird beschrieben		380/87
62	Interview	(teilweise Dialog)	381/88
63	Telefon, verlorener Nachmittag	Dialog	400/101
64	Ivan ist böse		400/102
65	Hände, Haut, Verteidigung	Dialog	400/102
66	<i>Gewonnen. Ivan greift an</i>		401/102
67	Alte Kleider	Dialog	401/102
68	Aufwachen (Ivan und Ich)		401/103
69	<i>Ich erfinde</i>	Dialog	402/103
70	Ivan geht		402/103
71	<i>Ich erfinde, Weltverbesserung</i>	Dialog	402/103
72	Ivan und Ich, zwei Wesen		403/103
73	Brief an Ganz	Brief	404/105
74	Brief über <i>Du</i>	Brief	406/106
75	Brief über Geburtstag	Brief	408/107
76	Schnorrer		410/109
77	Bulgare, Morbus Buerger, versäumter Flug, Katzen		414/112
78	Abhängig von Lina		423/119
79	Utopie	Utopie (Text)	426/121
80	Lina lehnt Sätze ab		427/121
81	Utopie	Utopie (Text)	427/121
82	Ivan und Kinder im Auto, Kommunikation		428/122
83	Ivan ist einfallslos		431/124
84	Malina und Ivan grenzen sich ab		432/125

85	Anrede (Ivan, Malina), reden mit / fragen an Malina, <i>mich töten lassen, wie ein Tier</i>		434 / 126
86	Missverständnis zwischen Ivan, Malina, ich		438/129
87	Mit den Kindern im Zoo		440/130
88	Karten spielen mit den Kindern, <i>muss man ein Leben warten?</i>		444/133
89	Kinder vor der Turnstunde		446/134
90	Kauf eines Hauskleides, <i>in den Spiegel gefragt</i>		447/135
91	Utopie	Utopie (Text)	448/136
92	Utopie	Utopie (Text)	449/136
93	Spiegel, ein Umweg aus Rücksicht		449/136
94	Über den Umweg	Monolog	450/137
95	Wieder in Sicherheit zu Haus		451/138
96	Utopie und Kommentar	Utopie (Text)	451/138
97	Malina tritt ein		452/138
98	Sätze über Geduld und Ungeduld	Dialog	453/139
99	Utopie	Utopie (Text)	455/140
100	Utopie	Utopie (Text)	455/141
101	Brief über Geburtstag	Brief	456/141
102	Brief an Lily (Vorurteile)	Brief	456/141
103	Brief an Lily (kommt nicht)	Brief	459/143
104	Brief an Lily (Entfernung)	Brief	459/143
105	Ivans Kinder und Gedanken an Abreise		461/144
106	Reisevorbereitungen und Diktat		466/148
107	Missverständnisse	Dialog	467/149
108	Abgelehnte Erinnerung		468/149
109	Mit Lina vor der Abreise		469/151
110	Abreise am Westbahnhof		470/151
111	Märchen	Märchen (Text)	470/151
112	Empfang durch Antoinette Altenwyl in Salzburg		471/152
113	Bei Antoinette Altenwyl nicht allein		473/153
114	Charakteristik Antoinette Altenwyl 1		473/154
115	Charakteristik Antoinette Altenwyl 2		475/155
116	Konversation in St. Wolfgang		477/156
117	Vor dem Einschlafen		486/162
118	Regatta am Wolfgangsee		487/163
119	Nochmals am See		490/166
120	Märchen	Märchen (Text)	491/166
121	Verlorene Zeit am Wolfgangsee		491/166
122	<i>Ich muss nach Hause</i>		493/168
123	Telegramm in die Ungargasse		494/168

124	Mit Christine nach Salzburg		494/169
125	Telefonat am Westbahnhof		495/169
126	Verhindertes Abholen	Dialog	496/170
127	Auto des Erzherzogs (Katalog)		496/170
128	Abwesend zu Haus		497/171
129	Telefonat mit Ivan	Dialog	498/172
130	Interesse für Malina (Katalog)		499/172
131	Wanderung durch Wien		499/173
132	Am Kreuzweg zu Haus (Ungargasse)		500/173
133	<i>Wien schweigt</i>		500/173

## Anhang 2

Absatz	Inhalt	Formales	Seitenzahl
1	Zeit- und Ortsangabe: unbestimmt		501
2	<b>Der Friedhof der ermordeten Töchter 1</b>	Traum	501-502
3	In der Gaskammer eingeschlossen	Traum	502-3
4	Stumm in der Hölle	Traum	503-07
5	- <i>Wer ist dein Vater?</i>	<i>Dialog (Malina u. Ich)</i>	507-8
6	Alleine auf der sinkenden Insel, der Vater lacht	Traum	508-9
7	Blutschande	Traum	509-10
8	Die Büchergestelle werden abgerissen	Traum	510-2
9	Vater kommt mit Melanie	Traum	512-3
10	- <i>Es gibt nur Krieg</i>	<i>Dialog (Malina u. Ich)</i>	513-4
11	Im Ballsaal tanzen (Vater u. Melanie, Ich u. Malina)	Traum	514-5
12	Der Vater hat Melanie geheiratet	Traum	515-6
13	In der Oper des Vaters	Traum	516-18
14	Sich mit Ergebenheit prügeln lassen	Traum	518-19
15	Unter Wasser vom Vater angefallen	Traum	520
16	- <i>Sie wacht auf und Malina schläft noch</i>	-	520-1
17	Ich habe ihn mehr geliebt al mein Leben	Traum mit märchenhaften Elementen	521-24
18	Von Malina beruhigt	-	524-26
19	Die Füße waschen	Traum	526-7
20	<b>Der Friedhof der ermordeten Töchter 2</b>	Traum	527-8
21	Das Ich sabotiert den Film des Vaters	Traum	528-9
22	Vom Vater aus Wien weggebracht	Traum	530-1

23	Fluchtversuch	Traum	531
24	Sie bleibt bei dem Mann, obwohl er sie töten wollte.	Traum	531-35
25	- <i>Malina macht sich Sorgen um ihr Wohlsein</i>	-	535
26	- <i>Suche nach der Wahrheit</i>	<i>Dialog (Malina und Ich)</i>	535-38
27	Die Wintermorde	Traum	538
28	Im Eispavillon	Traum	538-40
29	Eingefroren	Traum	540
30	Der Vater lebt mit ihrer Schwester	Traum	540-41
31	Malina kommt zu ihr am Bett	-	541
32	- <i>Wer ist die Schwester?</i>	<i>Dialog (Malina und Ich)</i>	542
33	Unter der Lawine des Vaters	Traum	543-44
34	Wahrsagung beim Skiunterricht	Traum	544-45
35	Alle Männer sind aus Wien verschwunden	Traum	545-46
36	In der neuen Wohnung des Vaters (und Melanie)	Traum	546-48
37	<b>Der Friedhof der ermordeten Töchter 3</b>	Traum	548
38	Aufwachen	-	548
39	- <i>Der Ring + Einverständnisfrage</i>	<i>Dialog (Malina und Ich)</i>	548-52
40	Krokodile	Traum	552-53
41	Kurz frei beim Tanzen	Traum	553-55
42	Das Kind	Traum	555-57
43	Im Gefängnis	Traum	557-59
44	Der Vater hat das Gesicht der Mutter	Traum	559-61
45	Aufwachen	-	561
46	- <i>Alle Personen in einer Person vernichten</i>	<i>Dialog (Malina und Ich)</i>	561
47	Weder Vater noch Mutter, sondern etwas Drittes	Traum	562-64
48	Malina hält sie	-	564
49	- <i>Der ewige Krieg</i>	<i>Dialog (Ich und Malina)</i>	565

### Anhang 3

Absatz	Inhalt	Formales	Seitenzahl
1	Zuneigung für Straßenarbeiter	Narrativ	566
2	Zuneigung für Briefträger	N	566-68
3	Der Filou	N	568-69
4	Erblassen und Erröten vor dem Briefträger	N	569-70
5	Sympathie mit dem Fall Kranewitzer	N	570-73
6	Über das Briefgeheimnis	Dialog	573-75
7	Briefträger in Wien gefoltet	N	575-76
8	Flammende Briefe	D	576
9	Apathie in Wien	N	577
10	Allein zu Hause	N	577
11	Jüngere Brüder und ältere Männer	N	577-78
12	Malina muss jünger sein als sie	D	578-79
13	Horoskop	N	579-80
14	Malinas Ernst	N	580-81
15	Wie erscheinen Malina und das Ich	N	581
16	Malina erschaut die Menschen	N	581-83
17	Kein Grund für Dasein	N	584
18	Alles im Angebot	N	584-85
19	Sie wird besiegt	N	585-86
20	Keine Zeit	Telefonat (Ivan)	587
21	Nachrichten und Zeitschriften	N	587-591
22	Der Betrug der Nachrichten	N	591-93
23	Der erste Teil des Lebens	D	593-96
24	Die universelle Prostitution	N	596
25	Beschäftigungen mit Malina	D	597
26	Der universelle schwarze Markt	N	598-600
27	Essen gehen	D	600
28	Erinnerungen an Paris	N	600-602
29	Marcel's Geschichte unterbrochen	D	602-603
30	Horoskop in der Zeitung	N	603
31	Fragen über Malina und seinen Tag	D	603-604
32	Am Tisch fehlt Ivans Zigarette	N	604
33	Woanders wohnen	D	604-605
34	Männer und Frauen	N	605-610
35	Faszination mit den Männern	N	610-11
36	Eine Ausnahme	D	611
37	Unglück durch die Männer	N	611-613
38	Vergewaltigungsfantasien und gesellschaftliche Verhältnisse in Wien	N	613-618
39	Die Schönheit (Mechaniker in Rom)	N	618-619
40	Bei Ivan	N	620-622

41	Leidend auf Malina warten	N	623
42	Vier Mörder	N	623-625
43	Marcel's Todesart	N	625-626
44	Malina vergessen ?	D	626-628
45	Doppelleben	N	628
46	Mit Ivan Zigaretten kaufen	N	628-629
47	Vom Begräbnis und Weltraum	D	629-632\
48	Erholung	N	632
49	Todesarten	D	632-635
50	Mit einem Schlag erweckt	N	635
51	Befragung über ihr Wissen	D	635
52	Ins Restaurant gehen	N	635-636
53	Im Restaurant	D	636
54	Was verstehst du unter Leben?	D	637-640
55	Ivans Nummer	N	641
56	Später	Telefonat	641
57	Befragung über ihr Wissen 2	D	641-642
58	Keine Zärtlichkeit	N	643
59	Die Beziehung zw. Malina und Ich	D	643-645
60	Umgang mit Menschen	N	645-648
61	Henkersmahlzeit bei Sacher	N	648-649
62	Nicht weiter kommen (Ungargasse)	N	649-651
63	Kein schönes Buch	N	651
64	Keine Schönheit mehr	N	651-652
65	Malinas zu Gefallen	D	652-653
66	„Töte ihn“	N	653
67	Die Zeit vom Psychologischen Institut	N	654-656
68	Über diese Zeit	D	656-658
69	Was mit dem Ich passieren wird	D	658-665
70	Umzug-Gedanken	N	665
71	Ivan ist nicht mehr Ivan	N	665-668
72	Nicht mehr glücklich	N	668
73	Was tun?	D	669
74	Den Sprung an der Wand anstarren	N	669-670
75	Niemand nach Ivan	N	670-671
76	Bei den Gebauers	N + Musikalien	671-673
77	Das letzte schwarze Kleid	N	673-676
78	Das Ende mit Ivan	N	676-679
79	Malina entfernt ihre Tabletten	N	679-682
80	Vermächtnis (Briefgeheimnis)	N	682
81	Briefe schreiben	N	682
82	Brief an Richter 1	Brief	682-683
83	Brief an Richter 2	B	683-684
84	Brief an Richter 3	B	684-685
85	Brief an Richter 4	B	685
86	Brief an Richter 5	B	685

87	Malina zu Hause: etwas Feindliches	N	686
88	Über die Wand	D	686-687
89	Spannung und Feindseligkeit	N	687
90	Was mit dem Ich passieren wird 2	D	687-689
91	Aufräumen	N	689
92	Briefe verstecken	N	689-690
93	Kaffee kochen – nicht mehr denken	N	690-691
94	Es war einmal	N	691-692
95	Auseinandergeraten	N	692
96	In die Wand verschwunden	N	692-693
97	Malina räumt ihre Sachen ab	N	693
98	Das Telefon lautet	N	693-694
99	Hier ist keine Frau	Telefonat	694
100	Still	N	694
101	Mord	N	695