

Goran Lovrić
Universität Zadar

Slavica Dajak
Kroatisch-Deutsche Gesellschaft, Split

Frauenschicksale in Ingeborg Bachmanns späten Prosawerken

1. Einleitung

In ihren späten Prosawerken griff die österreichische Autorin Ingeborg Bachmann im Rahmen des zu dieser Zeit stattfindenden Übergangs von der Politisierung der Literatur zur Neuen Subjektivität das Thema Frauenschicksale in einer von Männern dominierten Gesellschaft, mit dem sie sich in ihren Prosawerken anfangs der 1960er Jahre befasst hatte, wieder auf. Sie verband die Thematik der Geschlechterverhältnisse mit den Motiven des Krieges, indem sie weibliche Protagonistinnen als Opfer der Männer zeigte, womit sie sich mit den NS-Opfern identifizieren können. Diese Werke kann man demzufolge als Suche nach einer Darstellungsweise des „Faschismus in privaten Beziehungen“ (vgl. ALBRECHT/GÖTTSCHE 2002: 245) interpretieren. Aus dieser Zeit stammt auch ihr berühmtes Zitat, das als Diagnose ihrer Gesellschaft und Zeit verstanden werden kann: „wo fängt der Faschismus an. Er fängt nicht an mit den ersten Bomben, die geworfen werden [...]. Er fängt an in Beziehungen zwischen Menschen. Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau [...]“ (BACHMANN 1983: 144). Den diesem Zitat immanenten Pessimismus hinsichtlich der Mann-Frau-Beziehung spiegeln die nach ihrem tragischen Tod unvollendeten und zum *Todesarten*-Projekt gehörenden Romane *Malina* (1971) und das posthum veröffentlichte Romanfragment *Der Fall Franza* (1979) wider. Obwohl der Erzählband *Simultan* (1972) nicht direkt zu diesem Zyklus gehört, ist er thematisch mit den Werken des *Todesarten*-Projektes eng verbunden.

Die Werke, die zum *Todesarten*-Projekt gehören, thematisieren Geschlechterkriege, die zum Identitätsverlust bei den weiblichen Protagonistinnen führen. Allen Werken gemeinsam sind tyrannische Männerfiguren und Frauen als ihre Opfer. Die Texte sind durch Motive wie gewalttätige Gesellschaft, Identitätsverlust und gestörte Verhältnisse verbunden, womit je eine Todesart einer zum Geschöpf gewordenen Frau erzählt werden sollte (NAGY 2010: 60). Dieser Zyklus sollte aber auch das Bild der Nachkriegsgesellschaft darstellen. Als Folge der prekären gesellschaftlichen Verhältnisse sind die weiblichen Figuren im *Todesarten*-Projekt durch Ängstlichkeit gekennzeichnet und nicht in der Lage, sich in einer patriarchalischen Gesellschaft durchzusetzen und den Männern, die als Herrscher über ihr Leben dargestellt werden, etwas entgegenzusetzen. Die Frauenfiguren werden von den Männern ins Verderben getrieben und unterwerfen sich ihnen als Vertretern der Macht, deren Ziel die endgültige psychische und moralische Zerstörung dieser Frauen ist. An den Repräsentantinnen der Frauenwelt aus dem *Todesarten*-Zyklus werden auf verschiedene Arten Gewalttaten begangen, was die folgende Analyse zeigen soll.

2. *Malina*

Malina, als einziger zu Lebzeiten Ingeborg Bachmanns veröffentlichter Roman, erschien 1971, doch seine Anfänge stammen aus dem Jahr 1966. Die Autorin selber betonte, dass *Malina* der Anfang des *Todesarten*-Zyklus sei. Der Roman war zur Zeit seiner Veröffentlichung nicht sehr erfolgreich, denn das kulturell-politische Klima der 1970er Jahre war nicht geeignet, einen so komplexen Text mit teils unverständlicher Struktur positiv zu rezipieren. Manche Kritiker bewerteten den Roman als vulgär-biographisch und diffus, für andere Kritiker war er unmö- dern und zeitlich falsch eingeordnet, während andere seine Originalität betonten.

Die erwähnte Unverständlichkeit des Romans begründet sich darin, dass er aus inneren Monologen, Dialogen, Telefongesprächen, Traumana- lysen, Legenden und nicht abgeschickten Briefen besteht. Zur Komplexität des Textes trägt auch die nicht eindeutige Erzählerperspektive bei. Durch den namenlosen Ich-Erzähler fällt es dem Leser schwer, die Geschichte zu verfolgen und zu verstehen. Der Roman wurde aufgrund zahlreicher Pa- rallelen zwischen der Hauptfigur und der Autorin oft als Autobiographie betrachtet. Problematisch ist auch die Gattungsbezeichnung, denn das Buch trägt zwar die Bezeichnung Roman, aber das Personenverzeichnis und die genauen Orts- und Zeitangaben deuten auf ein Drama hin.

Der Roman *Malina* hat drei Kapitel und beginnt mit einem Prolog, der den Leser in die Zeit und den Ort der Handlung, sowie in den Ursprung der Verhältnisse zwischen der Hauptfigur und ihrem Mitbewohner Malina einführt. Im Personenverzeichnis werden die Hauptfiguren, also die Ich-Erzählerin, Malina und ihr Geliebter Ivan vorgestellt.

Das Vorkapitel, in dem die Dreiecksbeziehung zwischen den Hauptfiguren angekündigt wird, führt ins erste Kapitel „Glücklich mit Ivan“ ein. Zu Beginn wird deutlich, dass Ivan eine Person ist, ohne die die Ich-Erzählerin nicht leben will, aber gleichzeitig ohne Malina nicht leben kann, weil er ein Teil ihrer Identität ist. Die Liebe zu Ivan vergleicht sie mit einem Virus, doch Ivan will nicht Teil ihres Lebens sein. Albrecht und Göttsche unterscheiden einen Haupttext, in dem nach einer heilenden Liebe gesucht wird, und einen Subtext, der das Scheitern dieser Liebeskonzeption vorführt, die auf klaren geschlechtlichen Hierarchien sowie auf der Selbstaufgabe und der „selbstgewählten Unmündigkeit“ der Ich-Erzählerin basiert (vgl. ALBRECHT/GÖTTSCHE 2002: 133). Alles deutet darauf hin, dass diese Art „Symbiose“ zwischen Malina und der Ich-Erzählerin gerade aus diesem Grund entstanden ist, weil die Liebe zu Ivan, der für sie ein Heiler und Retter ist, nie richtig existierte.

Ein Teil dieses Kapitels ist die „Geschichte von der Prinzessin von Kagran“, einem von der Ich-Erzählerin entworfenen Mythos, der die Liebesgeschichte zwischen einer Prinzessin und einem Fremden darstellt, die sich auf ihre Liebesbeziehung mit Ivan übertragen lässt. Obwohl die Legende zuerst als Suche nach einer utopischen Liebe erscheint, wird durch den Tod der Prinzessin durch ihren „Henker“, der ihr Liebster war, das schmerzhafteste Ende der Ich-Erzählerin angekündigt. Die Protagonistin ist sich der Tatsache bewusst, dass sie wie die Prinzessin einen „Dorn ins Herz bekommen wird“. Für sie existiert demnach kein Morgen, womit auch ihr Tod angedeutet wird, der durch die Unhaltbarkeit der Liebe zu Ivan erfolgt.

Das zweite Kapitel „Der dritte Mann“ besteht aus Traumszenen, deren Motive auf die Schrecken des Holocaust deuten: „Ich bin in der Gaskammer, das ist sie, die größte Gaskammer der Welt, und ich bin allein darin“ (BACHMANN 1971: 182). Die zentrale Instanz dieses Kapitels ist die Vaterfigur, bei der es sich nicht um den leiblichen Vater der Ich-Erzählerin handelt, sondern mehr um eine Verkörperung der Ordnung und Autorität, die mit dem Faschismus in Verbindung gebracht werden kann. „Der dritte Mann“ symbolisiert demnach die mörderische Gesellschaft, die zur Zerstörung des Körpers und der Psyche der Hauptfigur führt. Die Traumszenen werden jedoch immer wieder von Malina unterbrochen, der wie ein Psychoanalytiker versucht, Deckerinnerungen und

Traumsymboliken aufzulösen und dadurch die Ich-Erzählerin zum Geständnis der „richtigen“ Erinnerung zu zwingen (vgl. ALBRECHT/GÖTTSCHE 2002: 134). In diesem Kapitel wird auch der „Friedhof der ermordeten Töchter“ (BACHMANN 1971: 207) erwähnt, der ein Symbol für die Verschleierung der Verbrechen ist. Auf den Gräbern sind die Namen der Toten verblasst, was auf ihre Inexistenz hindeutet. Der Vater nimmt der Ich-Erzählerin die Möglichkeit des Sprechens, um die Verbrechen, die er an den dort begrabenen Frauen begangen hat, zu vertuschen. Hier kann eine Parallele zum Krieg, aber auch zur Nachkriegsgesellschaft gezogen werden. Die Traumszenen enden mit der Aussage der Ich-Erzählerin: „Er ist nicht mein Vater. Er ist mein Mörder“ (BACHMANN 1971: 247). Der Vater repräsentiert demnach die zerstörerische Gesellschaft, aber er ist auch ein Tor zur Vergangenheit.

Im abschließenden Kapitel „Von letzten Dingen“ versucht die Ich-Erzählerin mit Hilfe von Malina erfolglos, ihre Probleme zu überwinden. Nach dem Scheitern der Beziehung zu Ivan offenbart sie ihre Überlegungen über Geschlechterbeziehungen: „die ganze Einstellung eines Mannes gegenüber einer Frau ist krankhaft, so daß man die Männer von ihren Krankheiten gar nie mehr wird befreien können“ (BACHMANN 1971: 283). Sie wusste von Anfang an, dass in einem Mann-Frau-Verhältnis das Unglück für eine Frau unvermeidlich ist. Auch wenn sie mit Malina die Gründe ihrer Existenz suchte, scheiterte sie daran und verlor symbolisch ihre weibliche Seite durch das Verschwinden in der Wand. Sie überlässt Malina seine Geschichten und das Erzählen (vgl. MAYER 2002: 222). Die Protagonistin gibt ihre sowieso bis zum Ende verdeckte Identität auf, was durch den Verlust der Sprachfähigkeit ausgedrückt wird.

Dass es sich bei der Erzählerin um eine Doppelfigur handelt, kann man schon aus dem Titel des Romans schließen, denn obwohl Malina ihr Mitbewohner und somit eine Nebenfigur ist, wird der Roman nach seinem Namen benannt. Demnach kann Malina als Teil der Persönlichkeit der Hauptfigur gedeutet werden, was auch Bachmanns Kommentar bestätigt:

Für mich ist das eine der ältesten, wenn auch fast verschütteten Erinnerungen: daß ich immer gewußt habe, ich muß dieses Buch schreiben – schon sehr früh, noch während ich Gedichte geschrieben habe. Daß ich immerzu nach dieser Hauptperson gesucht habe. Daß ich wußte: sie wird männlich sein. Daß ich nur von einer männlichen Position aus erzählen kann. [...] Es war nun für mich wie das Finden meiner Person, nämlich dieses weibliche Ich nicht zu verleugnen und trotzdem das Gewicht auf das männliche Ich zu legen.

Dennoch ist der weibliche Teil der Doppelfigur zur ersten Erzählerin geworden, während Malina die Rolle des Erzählers erst nach der Verdrängung der weiblichen Stimme übernimmt. Bei der Ich-Erzählerin handelt es sich um eine Schriftstellerin, die sich bemüht, in der von Männern dominierten Literaturwelt ihren Platz zu finden. Verunsichert gerade durch die männlichen Figuren wie Ivan, der kein Verständnis für ihre Literatur hat, und Malina, der ihre Stimme übernimmt, gibt sie allmählich ihr Schreiben auf, was an unvollendeten Texten und zerknitterten Briefen gezeigt wird.

Das weibliche Ich steht für die emotional-subjektive Seite und Malina repräsentiert die männliche, rational-objektive Seite (vgl. ALBRECHT/GÖTTSCHE 2002: 132), woraus man schließen kann, dass Bachmann eine „geschlechtliche Symbiose“ erschaffen hat. Die leidenschaftliche Ich-Erzählerin kann ohne Vernunft, die von Malina verkörpert wird, nicht funktionieren. Er gibt ihr den Halt, den sie braucht, um ihre Erinnerungen wieder zu ordnen und somit ihr Leben in den Griff zu bekommen. Die Ich-Erzählerin ist sich der Tatsache bewusst, dass sie auf ihre Vernunft nicht verzichten kann und erklärt sich bereit, von ihrer weiblichen Position abzusehen und ihre Stimme Malina zu überlassen.

Die Ich-Erzählerin existiert nur durch Ivan und Malina. Sie nehmen Einfluss auf ihre schriftstellerische Tätigkeit, zwingen sie zum Ordnen ihrer Erinnerungen und machen sie von ihnen selber abhängig und unfähig, ein selbstständiges Leben zu führen. Sie wird zum unterwürfigen Subjekt, das ihr Schreiben aufgibt, nur um für ihren Liebsten ein „glückliches“ Buch zu finden: „Soviel bewirkt die Nachfreude, weil es endlich ein herrliches Buch auf Erden gibt, und ich mache mich auf und suche nach seinen ersten Seiten für Ivan, ich mache ein geheimnisvolles Gesicht, denn es soll eine Überraschung für ihn werden“ (BACHMANN 1971: 54). Damit verleugnet sie sich selbst und ihr Identitätsverlust nimmt seinen Lauf.

Doch Malina hilft ihr auch, ihre literarischen Fähigkeiten aufzuarbeiten. Dieses macht ihn auch zu einem Autor, ohne dessen Hilfe die Ich-Erzählerin nicht imstande wäre zu schreiben. Er hat die Aufgabe, der langsam verstummenden weiblichen Erzählerstimme zu helfen, die ganze Wahrheit auszusprechen. Für sie ist Malina also Fluch und Segen zugleich: „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“ (BACHMANN 1971: 14). Nachdem sie ihren Lebenswillen verloren hat, zieht sie sich in den Riss in der Wand zurück, ruft zum letzten Mal nach dem Namen ihres Liebsten und verschwindet für immer: „Ich habe in Ivan gelebt und ich sterbe in Malina“ (BACHMANN 1971:

355). Der Eine war für sie die Verkörperung einer utopischen Liebe, die nie existierte, und der Andere sowohl ihr Mörder als auch Retter. Dass das Weibliche vollkommen verschwunden ist, ist aus dem Gespräch zwischen den Männern ersichtlich, als Malina behauptet, dass es dort nie eine Frau gegeben habe. Dieses Gespräch bedeutet das endgültige Auslösen des Weiblichen. Das Erzählen endet mit dem Satz: „Es war Mord“ (BACHMANN 1971: 356). Trotz dieser Anklage wird die Übernahme eines männlichen Konzepts legitimiert, weil die Geschichte mit dem Tod des Weiblichen nicht aufhört, sie bekommt nur eine autonome Stimme, die das Weiterschreiben gestattet (vgl. BARTSCH 1988: 145). Das Verschwinden der Ich-Erzählerin symbolisiert auch ihren Rückzug aus der von Männern dominierten literarischen Welt – und das nur aufgrund ihrer Furcht, die sie daran hinderte, Teil dieser Gesellschaft zu werden. Kurt BARTSCH (1988: 136) betont, dass Bachmann am Ende einer männlichen Instanz das Erzählen übergibt, um so die gesellschaftliche Situation, in der Männer die Autorität besitzen, glaubwürdig zu schildern. Laut NAGY (2010: 90) ist es nachvollziehbar, dass das Weibliche für immer verschwindet, denn sie bekennt sich nicht nur gegenüber Malina als „überflüssiger Abfall“, sondern sie stellt sich im Personenverzeichnis mit „Durchgestrichene“ und „Überschriebene“ vor. Ihre letztendliche Akzeptanz der Opferrolle führt dazu, dass sie zu einem lebenden, aber nicht richtig existierenden Subjekt geworden ist. Die Ich-Erzählerin wird zur Muse Malinas: „Die Geschichte Ichs erzählt also Malina; er schreibt damit aber auch seine eigene Vita nieder, da diese beiden Figuren Bestandteile einer Figur sind“ (HENDRIX 2005: 198). Von der Lühe unterstreicht die Ambivalenz des Zufluchtsorts der Erzählerin, die vermittelt über Malina auch weiter geistig und sprachlich aktiv bleibt:

Einerseits bietet diese realitätsferne, hermetisch abgeschlossene und abschirmende Lokalität der Ich-Figur die Möglichkeit, sich von dem Leiden in und an der Welt zurückzuziehen und sich vor weiteren verletzenden Erlebnissen zu schützen. Andererseits gleicht dieser surreal anmutende Zufluchtsort einem schalldichten, abgeschlossenen, selbst gewählten Gefängnis oder Grab.

VON DER LÜHE 1984: 146

Die Verbindung zwischen der Vaterfigur, als Symbol des Patriarchats, und dem Faschismus wird im zweiten Kapitel des Romans „Der dritte Mann“ dargestellt. Das Kapitel handelt von einem Mann, den die Ich-Erzählerin als ihren Vater vorstellt. Da in diesem Kapitel der Nationalsozialismus behandelt wird, stellt sich die Frage nach der Rolle und Verantwortung des Vaters, durch den alle gewalttätigen Akte präsentiert

werden, wie Bachmann selber betont: „Die Vaterfigur ist natürlich die mörderische, die verschiedene Kostüme trägt, bis sie am Ende alle ablegt und dann als der Mörder zu erkennen ist. Ein Realist würde wahrscheinlich viele Furchtbarkeiten erzählen, die einer bestimmten Person oder Personen zustoßen. Hier wird es zusammengenommen in diese große Person, die das ausübt, was die Gesellschaft ausübt“ (WANDRUSZKA 2011: 54). Der Vater und die für Frauen mörderische patriarchalische Gesellschaft werden gleichgesetzt und demzufolge ist der Vater die Verkörperung der Herrschaft und Macht.

Das Kapitel besteht aus Traumbildern, die die väterliche Gewalt darstellen. Die Ich-Erzählerin befindet sich in einer Gaskammer – als Motiv des Nationalsozialismus –, aus der sie keinen Weg ins Freie findet: „Mein Vater ist verschwunden, er hat gewußt, wo die Türe ist und hat sie mir nicht gezeigt, und während ich sterbe, stirbt mein Wunsch, ihn noch einmal zu sehen und ihm das Eine zu sagen“ (BACHMANN 1971: 183). Das Versprechen, dass sie ihrem Vater geben wollte, ist, dass sie ihn nie verraten würde, was auf das Vertuschen der Verbrechen aus dem Krieg hindeutet. Es wird versucht, das Leben der Ich-Erzählerin in der Gaskammer auszulöschen, nur damit sie zum Schweigen gebracht wird. In diesem Sinne kann eine Parallele zum sprachlichen Verbot bzw. Verstummen der weiblichen Stimme durch die Männer gezogen werden. Die Frauen haben sich solchen Werten und Normen unterworfen, ihre Opferrolle akzeptiert.

In den Traumsequenzen wird aber nicht nur der Vater, sondern auch die Figur der unter dem Vater leidenden Mutter dargestellt. In der Mutter sucht die Erzählerin vergeblich Hilfe und Geborgenheit, denn sie ist ebenfalls zum Schweigen gebracht worden. Dementsprechend ist die Zerstörung der Frauen sowohl ein Resultat der gewalttätigen Väter als auch der passiven Mütter, die Schwäche und Unterwerfung verkörpern, was die Erzählerin als Gewaltakt beider Elternteile empfindet: „Mein Vater hat diesmal 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“ (BACHMANN 1971: 244). Letztendlich begreift sie, dass es sich bei dieser Figur, die ihr Angst einflößt, nicht um ihre Familienmitglieder handelt, sondern um deren Rollenbilder in der Gesellschaft. Einerseits gibt es den Vater, der als Repräsentant eines gesellschaftlichen Prinzips gilt und andererseits die Mutter, ein Opfer, das sich diesen Werten und Prinzipien unterwirft. Dieses Kapitel beendet die Erzählerin mit den Worten: „Es ist nicht mein Vater. Es ist mein Mörder“ (BACHMANN 1971: 247). Damit entblößt sie den Lesern die

ganze Wahrheit und versucht die Geschichte weiterzuerzählen, was ihr jedoch nicht gelingen wird, denn sie wird am Ende von einem anderen Mann in den Tod getrieben. Doch selbst nach dem Tod wird die Zerstörung der weiblichen Identität am Beispiel des „Friedhofs der ermordeten Töchter“ fortgesetzt. Auf den Gräbern sind keine Kreuze zu sehen und die Inschriften sind verblasst, was wieder auf das Motiv der Namenlosigkeit hindeutet. Die Väter haben sie nicht nur durch ihre Gewalt ins Grab getrieben, sondern auch ihre komplette Identität ausgelöscht.

3. *Das Buch Franza*

Ihre Nordafrikareise hat Bachmann zum *Buch Franza* inspiriert, welches das erste Buch ihres *Todesarten*-Projektes werden sollte, aber unvollendet blieb. Das Werk erschien 1978 zuerst als *Der Fall Franza*, der Titel wurde später in *Das Buch Franza* geändert. Der Roman besteht aus drei Kapiteln, von denen jedes einen anderen Schauplatz hat. Das zweite Kapitel wurde von den Herausgebern aus Entwürfen der Autorin rekonstruiert. Thematisch stellt Bachmann auch im *Buch Franza* schwache Frauen der „mörderischen Gesellschaft“ gegenüber, die für die Protagonistinnen durch die Männer als Machthaber verkörpert wird. Die Frauen erscheinen in dieser patriarchalischen Gesellschaft unvermeidlich als Opfer.

Im Roman wird die Flucht von Franziska „Franza“ Ranner aus der mörderischen Ehe mit ihrem Mann Leo Jordan dargestellt. Franza ist eine ehemalige Medizinstudentin, die sich in einen Psychiater verliebte und ihn später heiratete. Doch ihr Mann hat sie als Studienobjekt benutzt und schließlich ihr Leben vernichtet, indem er sie zur Abtreibung zwang. Das erste Kapitel „Heimkehr nach Galicien“ schildert die Flucht der Protagonistin aus einer Klinik in ihren fiktiven Heimatort namens Galicien, wo sie sich mit ihrem Bruder trifft und sie entscheiden, eine Reise nach Ägypten zu machen.

Das zweite Kapitel „Jordanische Zeit“ blickt in Franzas Lebensjahre mit Leo in Wien zurück. Das Leben mit ihrem Ehemann schildert sie ihrem Bruder als Quälerei: „Warum ist mir das nie aufgefallen, daß er alle Menschen zerlegte, bis nichts mehr da war, nichts geblieben außer einem Befund?“ (BACHMANN 1979: 70). Im Unterschied zu *Malina* übernimmt im *Buch Franza* der Ehemann die Rolle des Henkers. Damit verbunden erscheinen schon bekannte Motive des Schreckens und des Nationalsozialismus, wie die Gaskammer aus Franzas Träumen, die von Leo verschlossen wurde, und der Friedhof der Töchter. Diese bereits in *Malina* erwähnten Motive gelten als Bilder für die strukturelle Identität

von Patriarchat und Faschismus, die schizoide Spaltung der Protagonistin sowie das Problem vom Erinnern und Erzählen (vgl. ALBRECHT/GÖTTSCHE 2002: 144).

Im dritten und letzten Kapitel „Die ägyptische Finsternis“ werden die Reise nach Ägypten und Franzas Tod beschrieben. Der Anlass dieser Reise war Franzas schlechter psychischer und physischer Zustand, verursacht durch ihren Mann, was letztendlich aber zu ihrer absoluten Auslöschung führte, denn sie wird bei einer Pyramide von einem „weißen Mann“ vergewaltigt. Widerstand leistete sie nicht, indem sie sich von dem Vergewaltiger befreien wollte, sondern mit dem Schlagen des Kopfes gegen die Mauer, um sich vom „Leben“ und so auch von den Tätern allgemein zu befreien. Bemerkenswert ist, dass Franza in der Wüste von einem „weißen Mann“ vergewaltigt wurde. Laut Nagy will Bachmann damit den „Bedeutungswahn“ der „Weißen“ d.h., westlicher, zivilisierter Kulturen darstellen, die alles durch Namensgebung, Etikettierung und Katalogisierung in Besitz nehmen und zu „kolonisieren“ versuchen (vgl. NAGY 2010: 9). Doch „der Weiße“ verkörpert auch Leo und die Vergewaltigung steht für die tägliche Gewalt, die sie mit ihm erlebte.

Franzas Rückkehr in ihren Heimatort ist ihr vergeblicher Versuch, ihre glückliche Kindheit wieder zu beleben. Die anschließende Reise nach Ägypten stellt ihr Vorhaben dar, die Zukunft in der Vergangenheit zu suchen. Das Scheitern dieses Vorhabens führt auch zu ihrem Tod. Franza wird nämlich, wie auch die Ich-Erzählerin in *Malina*, von tragischen Ereignissen und Alpträumen verfolgt, was ihr zum Verhängnis wird. Die Zerstörung der Frau erfolgt auch in diesem Roman durch den Verlust ihrer Identität, was eng mit dem Verlust der Sprache in Form des Erzählens verbunden ist. Ohne ihre Identität sind die Frauen nur Kunstwerke und Musen ohne Seele, die von Männern als Sexualobjekte und Versuchskaninchen benutzt werden.

Genau wie die Ich-Erzählerin aus *Malina* wusste auch Franza, dass die utopische Liebe, nach der sie sich sehnte, nicht existierte, zumindest nicht in der Beziehung mit Leo Jordan: „Er mochte die Frauen nicht, und er mußte immer eine Frau haben, um sich den Gegenstand seines Hasses zu verschaffen“ (BACHMANN 1979: 78). Die Beziehung zwischen Franza und Leo kann als faschistisch bezeichnet werden, was wieder auf den Nationalsozialismus hindeutet. Doch Leo wurde erst in der Ehe zu einer für Franza bedrohlichen Instanz, indem er sie zu Frau Jordan machte, also einer Frau ohne eigenen Namen und Identität. Der Name der Hauptfigur durchläuft drei Phasen: In der Kindheit bekam sie von ihrem Bruder Martin den Namen Franza, an der Universität hieß sie offiziell Franziska und nach der Eheschließung gibt sie ihre Freiheit und Eigenständigkeit auf, indem sie den Namen Frau Jordan übernimmt

(vgl. NAGY 2010: 146). Somit wurde sie zu einem Subjekt ohne Anrecht auf eine eigene Sprache und Stimme. Zum Höhepunkt der „Vergewaltigung“ ihres Namens kommt es, als Leo ihre Teilnahme an einer Studie nur mit einem „F“ belohnt: „Er wollte mich auslöschen, mein Name sollte verschwinden, damit ich danach wirklich verschwunden sein konnte“ (BACHMANN 1979: 78). Der Verlust des Namens ist ähnlich wie bei der Ich-Erzählerin aus *Malina*, bei der aber unbekannt ist, wann sie ihren Namen und somit auch ihre Identität verloren hat.

Der Name Leo verweist auf den König der Tiere, der als Herrscher über Leben und Tod erscheint. Mit der Eheschließung, aber auch nach der Veröffentlichung einer Studie über jüdische Häftlinge, wurde er zum wahren Tyrannen. Die Studie, an der sich auch Franza beteiligte, führt wieder zum Motiv der im Nationalsozialismus begangenen Verbrechen und macht Franza auf gewisse Weise zur schweigenden Mitwisserin und zur Mittäterin. Eine Andeutung darauf erfolgt schon zu Beginn des Romans: „Das Buch ist aber nicht nur eine Reise durch eine Krankheit. Todesarten, unter die fallen auch die Verbrechen. Das ist ein Buch über ein Verbrechen“ (BACHMANN 1979: 9). Durch die Ehe mit Leo wird Franza Teil der mörderischen Gesellschaft und auch Mitarbeiterin ihres Mannes, dessen nationalsozialistische Vergangenheit und Brutalität immer deutlicher werden. Leo machte sie zur Mittäterin am Verbrechen, indem er sie zur Abtreibung ihres gemeinsamen Kindes zwang. Diese Tat verursachte die „Verrücktheit“ der Protagonistin, denn sie fragte den Arzt um Erlaubnis, den Fötus mitzunehmen, um den Kinderkörper vor dem „Verbrennungsofen“ der „weißen Teufel“ zu retten, was eine Andeutung auf deutsche Konzentrationslager ist.

Franza beendet ihr Leben auf eine ähnliche Art und Weise wie die Ich-Erzählerin in *Malina*. Beide fliehen wegen ihres Identitätsverlustes in den Tod, was als ihre endgültige Auslöschung und Verstümmen betrachtet werden kann. Die Ich-Erzählerin übergibt ihrem männlichen Doppelgänger das Wort und ihr Bruder Martin ist derjenige, der die Geschichte zu Ende führt.

4. *Simultan*

Simultan (1972) stellt Ingeborg Bachmanns letzten Erzählband dar. Die fünf Geschichten handeln von fünf verschiedenen Frauen, die ungewollt zum Teil der Wiener Gesellschaft wurden. Somit ist dieser Erzählband thematisch, motivisch und über einige Figuren mit den Werken des *Todesarten*-Zyklus verbunden: Identitätsverlust, Zerstörung der Persönlichkeit, Lebenskrisen, sowie die Einengungen der weiblichen

Figuren durch Männer und die patriarchalische Gesellschaft. Es werden aber auch andere Motive wie Entfremdung und Anpassung an die gesellschaftliche Ordnung bearbeitet und der Ansatz dieser Erzählungen ist insgesamt anders als in früheren Werken Bachmanns. Der wichtigste Unterschied liegt in der Tatsache, dass die Protagonistinnen die Möglichkeit bekommen, ihr Leben neu zu ordnen. Sie sind zwar ein nicht gleichberechtigter Teil der Gesellschaft, versuchen aber, aus ihr ausubrechen und als gleichberechtigte Mitglieder anerkannt zu werden. Sie glauben an die Emanzipation und ihre Freiheit, und dass sie sich in der von Männern konstruierten Welt durchsetzen können. Die Frauen scheitern jedoch letztendlich bei dem Versuch, aus ihrer Geschlechterrolle, die ihnen die Stellung eines passiven Charakters zuordnet, auszubringen.

Die erste Erzählung ist die Titelgeschichte *Simultan*, in deren Zentrum einige Tage im Leben der Simultandolmetscherin Nadja stehen. Nadja versucht, in ihrer Arbeit perfekt zu sein, ohne jedoch Gefühle und Leidenschaft einzubringen, was sie unglücklich macht. Ihre Unzufriedenheit versucht sie in der Liebe zu Frankel zu überwinden. Bei ihm erhoffte sich Nadja, nur in der eigenen Muttersprache sprechen zu können. In der Sprache fand sie den Grund für das Scheitern vieler ihrer Beziehungen: „Für mich wäre es eine große Erleichterung, wenn die Sprachen verschwänden, sagte sie, nur würde ich davon zu nichts mehr taugen“ (BACHMANN 1972: 27). Doch ihr wird klar, dass die gleiche Sprache keine Garantie für eine erfüllte Liebesbeziehung ist.

Signifikant für die Aufklärung der Geschlechterverhältnisse ist die Szene, als Nadja und Frankel den Aufstieg zum Aussichtspunkt der Christusstatue unternehmen. Frankel interpretiert den Aufstieg als Eroberung. Nadja empfindet in der Nähe der Christusstatue ihre eigene Bodenlosigkeit und Unterwerfung unter die Symbolfigur (vgl. NAGY 2010: 130). Dementsprechend kann man die Christusstatue mit der zerstörerischen männlichen Macht vergleichen. Obwohl während der ganzen Geschichte auf Nadjas Selbstständigkeit angespielt wird, begreift sie am Ende, dass sie eine Gefangene in einer von Männern konstruierten Gesellschaft ist. Sie scheitert bei dem Versuch, sich als emanzipierte, selbstständige Frau zu behaupten. Die Tatsache, dass sie ihren Willen nicht durchsetzen kann, und das Erkennen ihrer Rolle im von Männern konstruierten Gesellschaftsbild wird ihr zum Verhängnis.

In der zweiten Erzählung *Probleme Probleme* wird das Leben der Wienerin Beatrix dargestellt, deren einziges Ziel im Leben es ist, schön zu sein. Der Grund für ihre Oberflächlichkeit liegt im Versuch, für alle Männer begehrenswert zu sein. Dieser Versuch verkörpert die Ignoranz ihrer eigenen Bedürfnisse, was sie zu einer unglücklichen Verliererin

macht, denn in den Augen der Männer ist sie nur ein Sexualobjekt. Sie haben kein Interesse daran, mit ihr eine ernsthafte Beziehung einzugehen. Sie scheint damit zufrieden zu sein und die einzige Beziehung, die sie zu erhalten versucht, ist die mit dem verheirateten Erich. Damit will sie auch die Leiden vermeiden, die andere Frauen täglich durchmachen, so auch Erichs Frau, die seinetwegen mehrmals versucht hat, sich umzubringen. Gleichzeitig zeigt sie im Verhalten zu Erich „eine unbezähmbare Lust zu aufreizenden Spielen“, aber „eine noch wildere Abwehr“ hindert sie innerlich daran, den Akt zu vollziehen und sich ganz auf die Beziehung mit Erich einzulassen (vgl. ALBRECHT/GÖTTSCHE 2002: 163).

Im Zentrum der dritten Erzählung *Ihr glücklichen Augen* steht Miranda, die die Liebe zu Josef nur wegen der Befürchtung aufgibt, er könnte sie wegen einer anderen verlassen, was auch passiert, aber nur weil sie nichts getan hat, um es zu verhindern. Sie überlässt ihn Anastasia und tut so, als ob sie eine starke, rationale Frau wäre, obwohl sie innerlich zerstört ist: „Es tut ihr einfach in den Augen weh, was er ihr vorspielt, nicht wie anderen im Herzen, im Magen oder im Kopf, und ihre Augen müssen den ganzen Schmerz aushalten, weil Josef-Sehen für sie das Wichtigste auf der Welt war“ (BACHMANN 1972: 91). Es zeigt sich, dass Rationalität in der Liebe keine Garantie für Unverletzlichkeit ist. In ihrer Ignoranz liegt auch ihr Leiden, denn sie tut nur so, als ob sie nichts sehen würde, um unverletzt zu bleiben, aber sie kann die Situationen, die um sie geschehen, doch nicht völlig verdrängen und die Wahrheit verkraften. In ihrem Wunsch, vor der Grausamkeit der Welt in eine Scheinwelt des Schönen zu flüchten und das Gute immer im Auge zu behalten, liegt auch ihr Scheitern (vgl. NAGY 2010: 21). Die Botschaft dieser Erzählung liegt in der Notwendigkeit des Wahrnehmens, denn durch ihren Realitätsverlust verliert sie selbst ihre Identität.

Im vorletzten Text dieses Bandes *Das Gebell* wird das Leben einer 85 Jahre alten Frau geschildert, die von ihrem wohlhabenden Sohn Leo Jordan vernachlässigt wird. Trost und Hilfe bekommt sie einzig vom anderen Opfer ihres Sohnes, ihrer Schwiegertochter Franza. Auch hier erscheinen die Frauen als Opfer der Männer, deren Heilung nur in der Nähe einer anderen Frau erfolgen kann. Obwohl ihr Sohn solch ein Übeltäter ist, will die Mutter das nicht aussprechen und versucht, Verständnis für ihn zu zeigen. Diejenige, die sich aufrafft und diese Wahrheit ausspricht, ist die leidgeprüfte Franza. Die eine hat sich seinem vom öffentlichen Machtstreben und zwischenmenschlicher Gewaltausübung motivierten Stil völlig angepasst und die andere versucht, sich ihre Wirklichkeit zu verschönern, indem sie die Grausamkeit ihres Sohnes ignoriert, was zu ihrem Leiden führt (vgl. SOLIBAKKE/TIPPELSKIRCH 2012: 40). Am Beispiel der Mutter stellt sich erneut die Frage nach den

Ursachen bzw. der Schuld der Frauen an ihrem eigenen Schicksal. Leos Scheidung von Franza bedeutet auch den Verlust der einzigen Stütze von Frau Jordan, womit er beide Frauen unglücklich gemacht hat.

Die letzte Geschichte *Drei Wege zum See* handelt von der 49-jährigen Journalistin Elisabeth Matrei, die zur Hochzeit ihres Bruders nach Klagenfurt fährt. Bei der Hochzeit empfindet sie sowohl Glück als auch Liebesverlust, was auf eine inzestuöse Beziehung zwischen den Geschwistern hinweist. Das Geschlechterverhältnis wird hier am Beispiel einer dekadenten Beziehung dargestellt. Die Erzählung zeigt die Unfähigkeit der Protagonistin, eine normale Beziehung zu einem Mann aufzubauen, und ihr Unvermögen, sich in der von Männern dominierten Gesellschaft einen Platz zu erkämpfen. Die Protagonistin wird von Männern als ein Neutrum angesehen, obwohl sie versucht, nach außen stark zu wirken und sich dem neuen Zeitalter anzupassen. Doch ihr angeschlagener seelischer Zustand erlaubt das nicht. Dennoch deutet ihr Bemühen, die im Titel genannten „drei Wege“ zum See zu finden, auf ihre verschlungenen Lebenswege im Bereich der Beziehungen, des Berufes und der Wohnorte hin (vgl. ALBRECHT/GÖTTSCHE 2002: 167). Ihre Unfähigkeit zur Bindung steht als ein Symbol für die neue Gesellschaft, die zur Vernichtung des traditionellen Familienmodells führt.

5. Schlusswort

Die Opferrolle übernehmen sowohl in den *Todesarten*-Texten als auch im *Simultan*-Band die Frauenfiguren, deren seelische und körperliche Entwicklung die Männerfiguren zu verhindern suchen. Für die Vertreter der patriarchalischen Gesellschaft ähneln Frauen Kunstwerken, sie sehen schön aus, aber erfüllen keinen besonderen Zweck in der Gesellschaft. Als Kunstwerke haben die Frauen keine Identität, was Ausdruck ihrer Unterdrückung ist. Bemerkenswert ist, dass die Frauenfiguren keinen Widerstand gegen diese Gewalt leisten, womit sie zu Mitschuldigen für ihre eigene Zerstörung werden. Sie werden zur Abtreibung gezwungen, vergewaltigt, für die Wissenschaft missbraucht, durch Indiskretionen verletzt, literarisch vergewaltigt, zu Hassgefühlen veranlasst und in die Selbstvernichtung getrieben (vgl. BARTSCH 1988: 153). Es werden auch Motive des Krieges und der Shoah in Verbindung mit dem Schicksal der Frauen bearbeitet, denn die gequälten Frauen verkörpern Juden und die Männer als Vertreter der Macht die Nazis.

Die Ich-Erzählerin aus dem Roman *Malina* macht die Männer für ihr Leiden verantwortlich: Ivan, Malina und ihren in Träumen erscheinenden Vater. Sie alle unterdrücken ihre schriftstellerische Tätigkeit, was

zum Verlust ihrer Identität führt. Ivan tut das mit seinem Verlangen nach dem Gegenteil von dem Buch, das die Ich-Erzählerin schreibt, der Vater mit Sprech- und Schreibverbot und Malina mit seiner Korrektur des Erzählens.

Auch im *Buch Franza* wird die Vernichtung der Frau durch faschistisch orientierte Männer dargestellt. Sie wurde nicht nur jahrelang von ihrem Mann als Sexual- und Versuchsobjekt benutzt, sondern das Buch endet auch mit ihrer Vergewaltigung und ihrem Tod. Ihr Ehemann Leo hatte ihr schon vor der Vergewaltigung den Widerstandswillen gebrochen und das Leben „ausgesaugt“.

In den Erzählungen des *Simultan*-Bandes entwickeln die Frauenfiguren verschiedene Strategien, um aus der Gesellschaft auszubrechen. Sie sind sich der Tatsache bewusst, dass sie kämpfen müssen, um ein gleichberechtigtes Mitglied der Gesellschaft zu werden, dennoch scheitern sie am Ende. Männer sind aber nur indirekt an ihrem Scheitern schuld, denn sie haben ihre Niederlage durch ihr „falsches Spiel“ verursacht. Dementsprechend sind auch die Figuren der *Simultan*-Erzählungen ihre eigenen Opfer, was in *Malina* deutlich definiert wird:

Ich bin die erste vollkommene Vergeudung, ekstatisch und unfähig einen vernünftigen Gebrauch von der Welt zu machen, und auf dem Maskenball der Gesellschaft kann ich auftauchen, aber ich kann auch wegbleiben, wie jemand, der verhindert oder vergessen hat, sich eine Maske zu machen, aus Nachlässigkeit sein Kostüm nicht mehr finden kann und darum eines Tags nicht mehr aufgefordert ist.

BACHMANN 1971: 264

Alle Mitglieder der Gesellschaft tragen eine Maske und sind somit gefühllose und entfremdete Geschöpfe, deren Aufgabe die Vernichtung derjenigen ist, die sich weigern, ebenfalls eine Maske zu tragen. Laut Bartsch fühlen sich sowohl die Figuren der *Todesarten* als auch der *Simultan*-Erzählungen der kapitalistischen, patriarchalischen Gesellschaft ausgesetzt, in der alles nach einem Nutzwert gemessen wird und nach dem Prinzip der Dialektik der Aufklärung jeder Fortschritt in Unterdrückung, Ausbeutung, Bürokratisierung umzuschlagen droht (vgl. BARTSCH 1988: 163). Gerade aus diesem Grund verwerfen die Protagonistinnen des *Simultan*-Buches ihre wahre Identität und setzen sich eine Maske auf. Sie möchten sich den Regeln der Gesellschaft nicht unterwerfen, weil sie wissen, dass daraus nur Leiden entstehen. Ihre Strategien sind aber nicht genügend ausgearbeitet und gründen sich auf Täuschungen. Am Ende fallen alle Masken und sie müssen sich der Realität stellen. Die Vertreter der patriarchalischen Gesellschaft haben das Ziel, die Frauen

mundtot zu machen, was am besten am Beispiel von *Malina* und *Das Buch Franza* zu sehen ist. Dieses können die männlichen Figuren am einfachsten erreichen, indem sie dem weiblichen Gegenpart ihre Identität entziehen und ihre Geschichten übernehmen, die als solche ins kulturelle Gedächtnis eingehen (vgl. HENDRIX 2005: 198).

Bachmanns späte Prosawerke sind Geschichten von Frauen, deren Identitätsverlust sie zu einem „Es“ macht, einem wertlosen Objekt. Die Figuren der *Todesarten*-Texte, aber auch des *Simultan*-Bandes tragen mit ihrer Anpassung an die patriarchalische Gesellschaft und der kampflosen Aufgabe ihrer Identität maßgebend zu ihrem Verderben bei. Auf ein von Männern auferlegtes Sprachverbot antworten sie mit Rückzug und Schweigen, was ihre Zerstörung erst ermöglicht und noch intensiver erscheinen lässt.

In den 1980er Jahren wurden Bachmanns Bücher und vor allem *Malina* als feministische Bücher rezipiert. Aufgrund der Tatsache, dass ihre Frauenfiguren als hilflose Opfer, die von den Männern und der von ihnen dominierten Gesellschaft unterdrückt werden, geschildert wurden, wurden ihre Werke als Aufdeckung der alltäglichen männlichen Gewalt gegenüber Frauen interpretiert. Allerdings wollte sich Bachmann in ihren Werken auch von der feministischen Bewegung distanzieren, was mit der Darstellung der selbstverschuldeten Passivität und Unterwürfigkeit einiger Frauenfiguren in den bearbeiteten Prosawerken bestätigt wird, womit sie in den 1970er und 1980er Jahren auch andere Autorinnen, die eine ähnliche gesellschaftskritische, aber auch auf Frauen bezogene selbstkritische Einstellung in ihren Werken vertreten (wie z.B. Elfriede Jelinek), zu ihren Werken inspiriert hat.

Literatur

ALBRECHT Monika/GÖTTSCHE Dirk (2002): *Bachmann Handbuch Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler.

BACHMANN Ingeborg (1971): *Malina Roman*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

BACHMANN Ingeborg (1972): *Simultan Erzählungen*. München: R. Piper & Co. Verlag.

BACHMANN Ingeborg (1979): *Der Fall Franza*. München: R. Piper & Co. Verlag.

BACHMANN Ingeborg (1983): *Wir müssen wahre Sätze finden*. München: R. Piper & Co. Verlag.

BARTSCH Kurt (1988): *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: J.B. Metzler.

HENDRIX Heike (2005): *Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Zyklus: Eine Abrechnung mit der Zeit*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH.

- LÜHE Irmela von der (1984): *Erinnerung und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman 'Malina'*. In: ARNOLD H.L. (Hg.): *Ingeborg Bachmann (Text+Kritik)*: 132–149.
- MAYER Mathias (Hg.) (2002): *Interpretationen: Werke von Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.
- NAGY Hajnalka (2010): *Ein anderes Wort und ein anderes Land*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH.
- SOLIBAKKE Karl/TIPPELSKIRCH Karina von (2012): *Die Waffen nieder! Ingeborg Bachmanns Schreiben gegen den Krieg*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH.
- WANDRUSZKA Marie Luise (2011): *Ingeborg Bachmanns „ganze Gerechtigkeit“*. Wien: Passagen Verlag.

Frauenschicksale in Ingeborg Bachmanns späten Prosawerken

Zusammenfassung: Ingeborg Bachmann stellt im *Todesarten*-Projekt die Geschlechterverhältnisse in der österreichischen Nachkriegsgesellschaft dar. Zum Zyklus gehören die Romane *Malina* (1971) und das posthum veröffentlichte Romanfragment *Der Fall Franza* (1979). Der Erzählband *Simultan* (1972) gehört nicht direkt zum Zyklus, ist aber thematisch mit ihm verbunden. Diese Werke thematisieren Geschlechterkriege und die gewalttätige Gesellschaft, was zum Identitätsverlust bei den Protagonistinnen führt. Allen Werken gemeinsam sind tyrannische Männerfiguren und Frauenfiguren, die ihren Opferstatus akzeptieren. Im Roman *Malina* wird die Protagonistin zum Verstummen gebracht, wonach ihr männliches Alter Ego das Erzählen fortsetzt. Im *Buch Franza* wird die Protagonistin zum Versuchsobjekt und zur Mittäterin des Mannes. Der Erzählband *Simultan* beschäftigt sich mit der modernen Gesellschaft, der sich die weiblichen Figuren unbedingt anpassen wollen, dabei aber ihre wahre Identität verlieren. Die Protagonistinnen des *Todesarten*-Projekts können in der von Männern dominierten Gesellschaft keinen Platz finden, sie lassen sich beinahe widerstandslos beherrschen, was letztendlich zu ihrer Selbstvernichtung führt.

Schlagwörter: Geschlechterbeziehungen, Faschismus, Gewalt, Identitätsverlust, Verstummen

Losy kobiet w późnej prozie Ingeborg Bachmann

Streszczenie: Autorzy artykułu analizują postacie kobiet w prozie Ingeborg Bachmann. Przedmiotem analizy jest cykl powieściowy *Todesarten*, obejmujący powieści *Malina* (1971) i *Der Fall Franza* (1979), oraz zbiór opowiadań *Simultan* (1972). Wykazują, że w prozie austriackiej pisarki występują kobiety tyranizowane przez mężczyzn, akceptujące rolę ofiary. Ta postawa prowadzi protagonistki Bachmann do utraty tożsamości i autodestrukcji.

Słowa kluczowe: relacje między płciami, faszyzm, przemoc, utrata tożsamości, zamknięcie

Fates of Women in the Late Prose of Ingeborg Bachmann

Abstract: The authors of this article analyse female characters in the prose of Ingeborg Bachmann. Her series of novels *Todesarten* – which includes *Malina* (1971) and *Der Fall Franza* (1979) – and a series of short stories *Simultan* (1972) are the subjects of the analysis. The authors prove that in the prose of the Austrian writer there appear women who are tyrannised by men and accept the role of a victim. Such an attitude leads Bachmann's protagonists to both the loss of identity and self-destruction.

Keywords: relations between sexes, fascism, violence, loss of identity, going quiet

Goran Lovrić, Dr. phil., Germanistik- und Anglistikstudium in Zadar. Ao. Univ.-Prof. für deutsche Literatur an der Germanistikabteilung der Universität Zadar. Forschungsschwerpunkte deutschsprachige Gegenwartsliteratur, Literatur des 19. Jh., Literaturinterpretation, Gerhart Hauptmann.

Goran Lovrić, doktor nauk humanistycznych, profesor nadzwyczajny w Zakładzie Germanistyki Uniwersytetu w Zadarze, historyk literatury, studiował germanistykę i anglistykę w Zadarze, zainteresowania badawcze: współczesna literatura niemiecka, literatura XIX wieku, interpretacja literacka, Gerhart Hauptmann.

Slavica Dajak, Mag. educ. philol. germ. et russ., Germanistik- und Russistikstudium in Zadar. Dozentin für deutsche Sprache bei der Kroatisch-Deutschen Gesellschaft in Split. Forschungsschwerpunkte: österreichische Gegenwartsliteratur, russische Literatur des 20. Jahrhunderts.

Slavica Dajak, magister filologii germańskiej i rosyjskiej, lektorka języka niemieckiego w Towarzystwie Chorwacko-Niemieckim w Splicie, studiowała w Zadarze, zainteresowania badawcze: współczesna literatura austriacka, literatura rosyjska XX wieku.
