

Een traumaformatie

Erik Spinoy

Ingeborg Bachmann (vert. Paul Beers), *Doodsoorzaken. Malina. Het geval Franza. Requiem voor Fanny Goldmann*

2023 was een Ingeborg Bachmannjaar: het was toen een halve eeuw geleden dat de schrijfster was overleden. De verjaardag ging in het Duitse taalgebied niet onopgemerkt voorbij: in Wenen organiseerde het Oostenrijks Literatuurmuseum een hommagetentoonstelling, waarbij ook een gelegenheidspublicatie hoorde. In Bachmanns geboortestad Klagenfurt werd onder meer het boek *Ingeborg Bachmann, meine Schwester* voorgesteld van Bachmanns jongere broer Heinz. Zelfs in het niet om zijn levendige culturele scene bekendstaande Karinthische Gailtal, waar de familie Bachmann haar wortels heeft, werd Bachmann herdacht. Voorts was er van de ondertussen 82-jarige Duitse regisseuse Margaretha von Trotta de Bachmann-biopic *Reise in die Wüste*, die vorig jaar in première ging op het filmfestival van Berlijn en kortgeleden nog eenmalig in Bozar werd vertoond.

De verjaardag was kennelijk ook uitgeverij Koppelnik niet ontgaan. Met *Doodsoorzaken* publiceerde het eind 2023 een vertaling van de bekendste teksten uit *Todesarten*, het grootse prozaproject waar Bachmann sinds het begin van de jaren 1960 aan had gewerkt, maar dat bij haar dood in 1973 voor een goed deel in aanzetten was blijven steken.

De voorliggende tekst is niet nieuw. Hij bundelt eerder bij verschillende uitgeverijen verschenen vertalingen: van *Malina*, de enige voltooide roman uit *Todesarten*, die in 1971 apart verscheen, van de onvoltooide roman *Der Fall Franza*, van fragmenten van wat de roman *Requiem für Fanny Goldmann* had moeten worden en van nog een aantal fragmenten waarin de figuur Malina opnieuw verschijnt. Daarmee steunt *Doodsoorzaken* volledig op het derde deel van Bachmanns *Werke*, zoals die in 1978 voor het eerst waren verschenen. De vertaler is in alle gevallen de gereputeerde Paul Beers, die ook veel van Bachmanns poëzie heeft vertaald en gecommentarieerd. Nieuw is alleen het voor dit boek geschreven nawoord van de Vlaamse germaniste Ingeborg Duser: een gedegen en compacte tekst, die getuigt van een grote vertrouwdheid met Bachmanns oeuvre, maar wel zo goed als uitsluitend op *Malina* is toegespitst.

Het is lovenswaardig dat een uitgeverij zich aan de commercieel weinig evidente heruitgave van deze teksten waagt. Wel vraag ik me af of deze heruitgave niet het moment had kunnen zijn om de tekst van de ‘Nederlandse’ *Todesarten* in vergelijking met die van de *Werke* uit te breiden. In 1995 was immers ook een met Duitse acribie

bezorgde kritische editie van het hele *'Todesarten'-Projekt* verschenen, in een kloeke cassette met vijf fraaie boekbanden. Veel van dat materiaal is voer voor specialisten en *diehard* fans, maar het had wel een idee kunnen zijn om het vijftig pagina's lange fragment *Wüstenbuch* nieuw te laten vertalen en mee op te nemen, omdat het in de literatuur over de *Todesarten* als een sleuteltekst wordt beschouwd.

Figuur en beeldvorming

Over dit proza valt eigenlijk weinig zinvols te zeggen wanneer het op zichzelf wordt gelezen, los van de biografie en van de culturele en historische context waarin die moet worden gesitueerd.

De in 1926 in het conservatieve Karinthië geboren Bachmann was de oudste dochter van een leraar uit Klagenfurt die al in 1932 lid werd van de NSDAP en tijdens de Tweede Wereldoorlog officier was in de Wehrmacht. Na de oorlog keerde Matthias Bachmann terug uit Amerikaanse krijgsgevangenschap en slaagde er met enige moeite in weer aansluiting te vinden bij het burgerbestaan.

Ondertussen was Bachmann filosofie gaan studeren in Wenen, waar ze vervolgens voor een door de Amerikanen gecontroleerde radiozender ging werken. In Wenen leerde ze ook de dichter Paul Celan kennen, met wie ze nooit het leven zou delen maar die misschien wel de grootste liefde zou zijn in een bestaan dat voor het overige werd gekenmerkt door een lange reeks vaak zeer vluchtige relaties.

In 1953 zegde Bachmann haar baan op en begon ze aan een vaak hachelijk bestaan als *freie Schriftstellerin*. Het bracht haar naar München, Berlijn, Zürich en vooral Rome. In 1958 knoopte ze een relatie aan met de succesvolle proza- en toneelschrijver Max Frisch, met wie ze ook ging samenwonen. De vaak stormachtig verlopende verhouding liep in 1962 uit in een bittere breuk, die nog erger werd gemaakt doordat ze in die tijd een abortus onderging, waarbij ongevraagd ook haar baarmoeder werd verwijderd. Uitermate vernederend vond Bachmann ook dat ze in 1964 herkenbaar in een van Frisch' boeken werd opgevoerd.

Sinds die tijd stond Bachmanns leven in het teken van aanhoudende psychische klachten, die in combinatie met een verslaving aan alcohol en medicijnen haar literaire arbeid ondermijnden en haar ook fysiek aantastten. In 1973 raakte ze in haar appartement in Rome zwaar verbrand, vermoedelijk nadat ze daar rokend in slaap was gevallen en door haar middelengebruik niet meteen was ontwaakt toen haar nachtjapon vuur vatte. Enkele weken later overleed ze in een ziekenhuis in Rome.

Sindsdien is van de figuur Bachmann een grote fascinatie blijven uitgaan, wat onder meer blijkt uit de tot op heden aanhoudende stroom aan Bachmannpublicaties. Al van bij haar verschijning op de literaire scene was ze een sterk gemediatiseerde figuur. Werd

ze aanvankelijk vooral gezien als de moderne jonge dichteres, die erg opviel in een door mannen gedomineerd literair bestel, dan viel het beeld na verloop van tijd uit elkaar in heterogene fragmenten. Bachmann werd ook de elegante diva die een gedroomd leven leidde in Europese grootsteden, de aan drank en medicijnen verslaafde *poétesse maudite*, het slachtoffer van de patriarchale dominantie (vaak geïncarneerd in de figuur van Frisch), maar ook de vrijgevochten vrouw die niet wilde weten van huwelijk of monogamie, enzovoorts.

Bachmann beoefende al heel jong uiteenlopende genres, maar verwierf in eerste instantie faam als dichteres. In de jaren 1950 bracht ze met groot succes twee gedichtenbundels uit, waarna ze de poëzie vervolgens, en tot veler onbegrip, inruilde voor het proza. Vanaf 1960 zou ze nog maar een handvol gedichten publiceren, die overigens superieur van kwaliteit zijn. In 1961 publiceerde ze met *Das dreissigste Jahr* haar eerste verhalenbundel. In deze tijd zette ze ook het *Todesarten* project op, waaraan ze de rest van haar leven zou blijven werken en die een echte romancyclus had moeten opleveren waarvan de verschillende onderdelen met elkaar verbonden zouden zijn door gedeelde personages, thema's en motieven.

Fascisme in vreedstijd

Todesarten, letterlijk: manieren om te sterven. De doodsoorzaken (zoals Paul Beers het Duitse woord vertaalt) zijn niet natuurlijk (ouderdom of ziekte), maar ook geen manifest en zichtbaar geweld, zoals in de oorlogstijd, die Bachmann als puber heel bewust had meegemaakt. De rode draad die zich door de romancyclus had moeten trekken, was de gedachte dat het geweld na de oorlog is blijven aanhouden, in de vorm van aanhoudende krenkingen en vernederingen, die de lijdende voorwerpen ervan uiteindelijk letterlijk het leven onmogelijk maken.

Van dat geweld zijn in het bijzonder vrouwen het slachtoffer. De meest uitgewerkte delen van het *Todesarten*-project hebben niet toevallig allemaal vrouwelijke hoofdpersonages: de ik-vertelster in *Malina*, Franza uit *Het geval Franza* en de protagoniste van *Requiem voor Fanny Goldmann*. Velen in de samenleving zijn medeplichtig, maar de daders van het dodelijke geweld zijn toch vooral mannen, en in het bijzonder geliefden en levenspartners. Omdat het geweld 'binnen de grenzen van het geoorloofde en de zeden' plaatsvindt, hebben maar heel weinigen er oog voor en wordt het lijden van de slachtoffers miskend. De opzet van Bachmanns romanproject is om deze stand van zaken onder de aandacht te brengen. Officieel is het vrede, maar het fascisme is nu ondergronds gegaan en blijft slachtoffers maken: 'de moordenaars zijn nog onder ons'.

De hoofdfiguren van de drie genoemde teksten zijn telkens duidelijk geïnspireerd op Bachmann zelf. In *Malina* lijkt de ik-vertelster op haar schepster omdat ze een bekende schrijfster is die in Klagenfurt is opgegroeid en in het Weense *Bezirk* woont waar

Bachmann in de jaren 1950 zelf heeft gewoond. In het eerste hoofdstuk gaat het vooral om haar onderdanige liefde voor Ivan, een dominante man die vooral opvalt door zijn botheid, hoezeer ze zich ook uitslooft om het hem naar de zin te maken. Het derde hoofdstuk spitst zich toe op haar verhouding tot haar rationele, zorgzame maar ook zeer controlerende huisgenoot Malina. Bij geen van beiden vindt ze wat ze zoekt: Ivan dankt haar af, Malina behandelt haar met minzame maar koele neerbuigendheid. Tegen deze twee sterke mannenfiguren is ze niet opgewassen. Aan het eind van het boek verdwijnt ze letterlijk in het niets: een scheur in de muur slokt haar op. Het is geen vredig einde. 'Het was moord', stelt de beroemde slotzin van de roman.

De ik staat zoals gezegd niet heel sterk in haar schoenen. De suggestie is dat dat te maken heeft met de manier waarop ze in het verleden is behandeld. Dat valt ook en vooral af te leiden uit 'De derde man', het tweede hoofdstuk, waarvan de titel niet alleen naar de in een duister naoorlogs Wenen spelende film met Orson Welles verwijst, maar ook naar een 'derde man' achter Ivan en Malina. De frappantste passages uit dit hoofdstuk beschrijven dromen waarin de ik zich uitslooft om een obscene, sadistische vader ter wille te zijn of juist probeert om zich aan zijn tirannie te onttrekken, maar daar doorgaans niet in slaagt. Sommige van deze dromen zijn, zeker tegen de achtergrond van Bachmanns biografie, bijzonder confronterend, zoals die waarin de vader verschijnt als een nazibeul die zijn dochter opsluit in een gaskamer, of die waarin ze haar naamloze kind moet begraven.

In *Het geval Franza* is de hoofdfiguur de getalenteerde echtgenote van de bekende Weense psychiater Leo Jordan, die zijn vrouw als een geval behandelt en haar daarmee fysiek en psychisch onherroepelijk kraakt. Toch slaagt ze erin om aan de greep van deze Blauwbaardachtige figuur te ontsnappen en steun en hulp te zoeken bij haar broer. Samen ondernemen ze een reis naar de woestijn, die bij momenten een wederopstanding lijkt te kunnen inluiden, maar noodlottig eindigt: Franza blijkt niet meer te redden, en overlijdt in een hotelkamer in Caïro. De belangrijkste biografische inspiratie is hier een reis naar Egypte en Soedan die Bachmann in 1964 ondernam in het gezelschap van haar negen jaar jongere bewonderaar en (kortstondige) minnaar Adolf Opel.

Requiem voor Fanny Goldmann had het verhaal moeten worden van een knappe en goed gelieerde Weense actrice, die na haar scheiding een relatie aanknoopt met een ambitieuze jonge schrijver. Die maakt van haar genereuze hulp en relaties gebruik om zijn literaire carrière te lanceren en dumpst haar vervolgens meedogenloos voor een ander. Bovendien voert hij haar tegen haar wil op in zijn werk, ongeveer zoals Frisch dat met Bachmann had gedaan. De tekst is erg fragmentarisch, maar er valt wel uit af te leiden dat Fanny aan de drank raakt en uiteindelijk in onduidelijke omstandigheden sterft. Deze dood van een fundamenteel weerloze vrouw is dus au fond opnieuw een moord die die naam niet mag hebben, met een mannelijke geliefde als beul.

Ook in de fragmenten rondom de figuur Malina aan het eind van boek komen 'geschiedenissen met dodelijke afloop' voor, zo bijvoorbeeld van een 'gravin Kottwitz', die het leven had gedeeld met een schrijver en zich na het eind van haar relatie uit het raam gooit. Dat de vrouw een slachtoffer is van haar partner, wordt door de buitenwacht andermaal niet zo gezien, omdat 'mevrouw Kottwitz toch al flink gek was en ook depressies heeft gehad'.

Zie de mens

In alle bovenstaande geschiedenissen werkt Bachmann met gegevens die direct uit de biografie komen en bij de meeste van haar lezers bekend zullen zijn. Vaak heeft het er hierdoor de schijn van dat ze, ten diepste gekwetst door wat haar is aangedaan door de samenleving en door de (mannelijke) figuren die in haar leven een centrale rol hebben gespeeld, verhalen vertelt die in laatste instantie vooral sympathie moeten wekken voor de schrijfster zelf. Als dat zo is, dan is dat een hachelijke en riskante onderneming, die alleen maar kan slagen als het geleden leed pregnant en beheerst wordt opgeroepen. Als dat niet lukt, blijft vooral een hulpeloos en aandoenlijk klinkende claim op slachtofferschap.

In mijn leeservaring wordt de pijn van de hoofdpersonages hooguit bij momenten invoelbaar en aangrijpend, waardoor de teksten niet zelden schril en melodramatisch klinken: ecce homo – zie, wat mijn hoofdpersonages (mijzelf) is aangedaan! De gedachte is er, de formele uitwerking lijkt niet van de grond te willen komen. Bachmann moet zich van het probleem bewust zijn geweest: het lijkt erop dat ze in de teksten uit *Doodsoorzaken* doelbewust heeft geprobeerd om het melodrama en het bijbehorende pathos in bedwang te houden.

In *Malina* doet ze dat onder meer door haar verteller een toon te laten hanteren van verbaasde afstandelijkheid ten aanzien van de wereld om haar heen, met inbegrip van haarzelf. Als een volstrekte buitenstaander bezieet ze zichzelf, handelend en ondergaand, al is het verschil tussen beide soms miniem: ze ondergaat om zo te zeggen haar eigen handelingen, waarvan ze de drijfveer vaak niet lijkt te doorgronden. Afstandelijkheid wordt verder ook gecreëerd door – met vervreemdende en vaak parodiërende effecten – andere genres in de romanvorm op te nemen: de voorstelling van de personages aan het begin van het boek (zoals in een toneelstuk), brieven die een ongepaste toon aanslaan en maar niet geschreven raken, telefoongesprekken met Ivan die bestaan uit flarden van onbeholpen clichés en dus in nietszeggendheid verzanden, een literair interview dat volledig de mist in gaat, of dialogen met Malina waarvan de toon met muziektermen wordt aangeduid. Een (onbereikbaar blijkende) utopische dimensie openen sprookjesachtige fragmenten waarin de ik zichzelf lijkt te verbeelden als een 'prinses van Kagran'. En dan zijn er natuurlijk ook nog de grillige, soms burleske en vaak schokkende droompassages uit het tweede hoofdstuk.

Zo voert *Malina* een vertellende hoofdfiguur op die in fragmenten en vertogen uit elkaar valt, machteloos meedrijft op de stroom van gebeurtenissen, gedachten en impulsen, en niet opgewassen blijkt tegen de mensen om haar heen, zodat de noodlottige afloop niet als een verrassing komt. De vraag is of dit van *Malina* ook een aangrijpende roman maakt, waarin de terreur die van de samenleving en de daarin optredende figuren uitgaat, werkelijk tastbaar wordt. Ik had *Malina* eerder al gelezen, ik heb de vertaling nu twee keer herlezen. Het blijft een moeilijke kwestie: het gaat hier beslist om een bijzondere tekst. Sommige passages blijven bij, andere veel minder. De verteller geeft zich geregeld over aan langdradige uiteenzettingen. Een aantal dialogen, vooral die met Malina, lijkt er vooral op aan te leggen om de personages als *sophisticated* en anders dan 'banale' anderen voor te stellen. En de beoogde afstandelijkheid zorgt er misschien juist voor dat je als lezer vooral met bevreemding naar de hoofdfiguur kijkt, bijvoorbeeld als ze er weer niet in slaagt om een eenvoudige brief af te werken.

Aanzienlijk minder afstandelijk is *Het geval Franza*. Dit verhaal wordt wel strak en met de nodige vaart verteld, en Bachmann slaagt er ook in om de wereld waarin haar personages verschijnen met aansprekende details tot leven te roepen. Een aantal scènes die tijdens de reis naar de woestijn spelen, zijn voortreffelijk verteld. Toch blijft ook Franza naar mijn gevoel te veel een figuur die op een al te ongenueanceerde manier de centrale stelling van *Doodsoorzaken* moet illustreren: de samenleving is een moordkuil, waarin met name vrouwen het tragische slachtoffer zijn van mannelijke moordenaars. Excessief zijn ook een aantal individuele episodes, bijvoorbeeld die waarin Franza contact zoekt met een Oostenrijkse dokter die naar Caïro was uitgeweken vanwege zijn verleden in de vernietigingskampen, en hem vraagt haar te helpen sterven. Passages als deze stemmen veeleer ongemakkelijk dan dat ze de boodschap overtuigingskracht verlenen.

In *Requiem für Fanny Goldmann* gooit Bachmann het over weer een andere boeg: hier wordt het tragische verhaal verteld op een toon van luchtige ironie, die niet alleen het pathos moet dempen maar Bachmann ook in staat stelt de draak te steken met de wereld die ze kent: het vaak giftige literaire milieu, de Weense en, bij uitbreiding, Oostenrijkse en Duitse culturele scene met al haar hebbelikheden en aanstellerij. Maar de kern van dit alles is andermaal een *sob story* over een vrouw die te goed en te gevoelig is voor deze wereld, met alle noodlottige gevolgen van dien. En ook hier wil het niet lukken om dit gegeven zo in een vorm op te lossen dat de lezer zijn scepsis opgeeft en zich door het verhaal laat meenemen.

Natuurlijk zijn beide laatstgenoemde teksten nooit voltooid geraakt, en moeten we oordelen over wat voorhanden is. Misschien waren de afgewerkte teksten veel sterker geweest. Toch kan ik me niet van de indruk ontdoen dat Bachmann ze heeft laten rusten omdat ze systeemfouten vertonen waarvan niet meteen duidelijk was hoe ze gecorrigeerd konden worden.

In wezen zijn de hier besproken teksten dus drie varianten op hetzelfde thema en dezelfde plot, in geen van de gevallen levert dat een resultaat op dat echt geslaagd mag heten. De ambitieuze *Doodsoorzaken*-onderneming lijkt op indrukwekkende manier uit de klauw te zijn gelopen. Illustratief daarvoor is het schema van de genese dat in de *'Todesarten'-Projekt*-uitgave staat afgedrukt: het geeft het beeld te zien van een zich over een periode van ruim een decennium uitstrekkend en aldoor uitbreidend labrynt, waarover Bachmann op den duur alle controle leek te zijn kwijtgeraakt.

Het vergt enige overwinning om dit op te schrijven. Bachmann heeft immers ondertussen zo'n canonieke status dat het vloeken in de kerk is om haar en haar werk tot menselijke proporties terug te brengen en ook maar te overwegen dat ze een zeer getalenteerd maar ook feilbaar schrijvend individu kon zijn en geen aanhoudend diepzinnig orakelend tragisch genie.

Voor een niet-native lezer is er overigens nog een andere reden waarom het niet meevalt om zich in deze prozateksten in te leven. Ze staan bol van de allusies op een (vooral Oostenrijkse) canon en incorporeren een universum aan persoons- en plaatsnamen en aan verwijzingen die niet alleen met de Oostenrijkse literatuur en cultuur te maken hebben, maar met een hele manier van zijn, die gaat van culinaire voorkeuren over skistijlen en manieren om op vakantie te gaan tot etiquette en seksuele mores, alles tegen de achtergrond van de nostalgische evocatie van een multi-etnisch, prefascistisch 'huis Oostenrijk'. Ivan is niet toevallig een Hongaar, Malina deelt met de ik-vertelster van de naar hem genoemde roman (en met Bachmann zelf) wortels in het grensgebied met Slovenië.

Bij de Oostenrijkse lezer zorgen deze namen en verwijzingen allicht voor een gevoel van herkenning en laden de associaties die ermee verbonden zijn, Bachmanns teksten met een extra betekenislaag op. Omdat de Nederlandstalige lezer maar heel gedeeltelijk toegang heeft tot wat we in de ruimste zin de intertekst van haar werk kunnen noemen, blijft hij van die ervaring grotendeels verstoken. Zo zal de naam Thomas Koschat (een componist uit Klagenfurt, begraven op het kerkhof Annabichl, waar ook Bachmann haar laatste rustplaats heeft) in dit taalgebied maar bij heel weinigen een belletje doen rinkelen. Weinigen zullen ook weten dat Gorja de naam is van een (ondertussen volgebouwde) alpenweide in het Gailtal. Maar ook de literaire allusies, op onder meer Celan en Hofmannsthal, vergen gevorderde kennis van Bachmanns literaire corpus.

Symptoomkarakter

Moet de lezer uit het bovenstaande concluderen dat ze er maar beter aan doen de kelk van *Doodsoorzaken* aan zich te laten voorbijgaan? Moeten ze instemmen met een oordeel dat wel vaker over Bachmanns werk is geveld: dat ze 'wezenlijk' een dichteres is, die zich tot haar ongeluk gênant in het domein van het verhalend proza heeft gewaagd?

Het hangt er maar van af wat je als lezer verlangt en verwacht. Ben je op zoek naar een meeslepende en vernuftige plot, naar een thematiek die direct aanspreekt en/of door de formele vertaling ervan overtuigt of naar stoutmoedige vernieuwing van het genre, dan ben je hier aan het verkeerde adres. Op grond van deze criteria kan *Doodsoorzaken* alleen maar een mislukking worden genoemd.

Het is echter ook mogelijk om deze teksten in een ander licht te lezen. Bachmann was niet om het even wie: ze was een uitermate intelligente vrouw, doordrenkt met literatuur, cultuur en filosofie en scherpzinnig oordelend over het werk van anderen. Het lijkt geen twijfel dat ze geweldig kon schrijven: de gedichten leggen daar getuigenis van af, ze heeft uitstekende verhalen geschreven en ook de verschillende onderdelen van *Doodsoorzaken* maken duidelijk dat hier geen dilettante de pen voert, hoe problematisch de tekst verder ook mag zijn. Het doet de vraag rijzen naar een mogelijke verklaring voor het feit dat dit romanproject, alle aanwezige talent ten spijt, de test van een gangbare lectuur niet kan doorstaan. En die vraag roept weer een andere vraag op: waarom *Doodsoorzaken* niettemin zovelen blijft fascineren.

Misschien is het volgende een antwoord op deze vragen. Wat *Doodsoorzaken* verder ook mag zijn: het vormt een rijke verzameling aan sporen van het in 1973 zo dramatisch verdwenen 'subject' Bachmann. In allerlei gedaanten keren er gegevens en structuren terug die in het hele werk veelzeggend insisteren: de diep ambivalente verhouding tot de vader, aanbeden en tegelijk verafschuwd; de bijzondere relatie met de veel jongere broer, als haar bloedschandige kind; het in 1962 letterlijk en definitief geaborteerde verlangen naar moederschap; de ambivalente verhouding tot het vader-land, dat een door geschiedenis en ideologie geschapen onleefbare context vormt waar ze echter niet van loskomt; de onmogelijkheid van een stabiele verhouding tot liefdespartners, die nu eens aanbeden/verafschuwde dominante figuren zijn die de toewijding van hun geliefde moorddadig misbruiken, dan weer anonieme lustobjecten; de moeizame omgang met een leven in het publieke oog, mede als gevolg van een onvermogen om zich werkelijk en definitief met enig vertoog (met enige 'subjectpositie') te identificeren.

Zijn deze en andere onderliggende structuren uiteindelijk sterker gebleken dan de schrijvende instantie en haar vermogen tot trefzeker en controlerend vorm geven? In de gedichten uit de jaren 1950 was dat vermogen er nog wel, vanaf de jaren 1960 lijkt Bachmann het nog enkel bij momenten terug te kunnen vinden. Bachmann lijkt in haar latere werk herhaaldelijk zelf te suggereren dat de worsteling met haar trauma's het haar als schrijfster voortaan wel erg moeilijk maakt. Misschien doelt ze ook hierop wanneer ze de vertelster in de inleidende bladzijden van *Malina* laat zeggen: 'Ik wil niet vertellen, alles in mijn herinnering stoort me.'

Aldus bekeken zou *Doodsoorzaken* kunnen worden opgevat als één gigantische traumaformatie, die 'iets' zegt over het schrijvende subject dat al dat proza heeft voortgebracht, al kun je niet precies zeggen wat dat 'iets' dan is. De teksten uit

Doodsoorzaken lees je niet voor je plezier, niet ter verstrooiing, en ook niet uit bewondering voor een literaire prestatie. Maar je kunt ze wel lezen vanwege hun (met het woord van uitleidster Ingeborg Duser) 'symptoomkarakter'. Dat betekent niet dat ze je toelaten om eens en voorgoed te antwoorden op de vraag wie het subject 'Ingeborg Bachmann' precies was. Wat ze te zeggen hebben, is niet helder en eenduidig: dat hoort bij de halfspraak die ons als subjecten eigen is. Maar ze geven, mij althans, wel het gevoel dat subject bij momenten heel nabij te komen.

Ergens in *Roland Barthes door Roland Barthes* staat te lezen: 'Schrijven in fragmenten: de fragmenten zijn dan steentjes op de omtrek van de cirkel: ik stal mezelf rondom uit: heel mijn kleine universum in brokken; en in het middelpunt, wat is daar?'

Dat is *Doodsoorzaken* dus ook: een schatkamer aan fragmenten die, tot onze fascinatie, verwijzen naar een middelpunt dat nooit bereikbaar zal zijn en het ook nooit op enig moment is geweest.