



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Romanfragment *Das Buch Franza* von Ingeborg
Bachmann und der Film *Franza* von Xaver
Schwarzenberger – ein Vergleich“

Verfasserin

Emilia Suchocka

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 332
Deutsche Philologie
Univ.-Prof. Mag. Dr. Ingrid Cella

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	7
1 Einleitung	9
2 „Das Buch Franza“	11
2.1 Das „Todesarten“-Projekt und die Entstehung des Romans „Das Buch Franza“	11
2.2 Inhalt.....	14
2.3 Aufbau	15
2.4 Erzählperspektive	16
2.5 Schauplätze.....	19
2.5.1 Galicien – verlorene Heimat.....	20
2.5.2 Wien – Schein, der trügt.....	22
2.5.3 Ägypten – Stationen der Reise durch die Krankheit.....	23
2.6 Personen	27
2.6.1 Martin - Bruderliebe, die versagt	27
2.6.2 Franza – Untergang der mächtigen „Gitsche“	30
2.6.3 Jordan – Porträt des Zerstörers	41
2.7 Personenkonstellation	43
2.7.1 Franza und Jordan - Opfer–Täter–Beziehung.....	43
2.7.2 Franza und Martin – eine inzestuöse Beziehung?	50
3 Die filmische Realisation	56
3.1 Allgemeines.....	56
3.2 Xaver Schwarzenberger – Stil des Regisseurs	58
3.3 Inhalt.....	60
3.4 Filmische Umsetzung des Textes.....	67
3.4.1 Kameraführung	67
3.4.2 Raumdarstellung	71

3.4.3	Kostüm	72
4	Vergleich	72
4.1	Ähnlichkeiten	72
4.1.1	Erzählperspektive	72
4.1.2	Zeit der Handlung	73
4.1.3	Schauplätze	73
4.1.4	Handlungsverlauf	73
4.1.5	Charaktere Martin / Jordan	75
4.2	Unterschiede	78
4.2.1	Milder Einstieg in die Geschichte des Romanfragments	78
4.2.2	Martin und seine Affären	79
4.2.3	Franzas Jugendwünsche und ihre unerwiderte Liebe zu dem Captain	80
4.2.4	Rettung Franzas aus der Gail – Tausch des Retters	80
4.2.5	Abschwächung von Franzas „Wiederauferstehen“ in der Wüste	81
4.2.6	Relativieren der historischen Perspektive	82
4.2.7	Fehlen des Gaskammertraumes	83
4.2.8	Auslassen und Mißinterpretation Franzas Visionen	83
4.2.9	Franzas tödliche Verletzung – Vergewaltiger als Verursacher	83
5	Beurteilung der Verfilmung	84
6	Zusammenfassung	88
7	Literaturverzeichnis	90
7.1	Primärliteratur und weitere Texte	90
7.2	Sekundärliteratur zum Roman	90
7.3	Aufsätze und Artikel zum Roman	92
7.4	Andere Texte zum Roman	93
7.5	Sekundärliteratur zum Film	93

7.6 Internetquellen.....	94
--------------------------	----

Anhang.....	96
--------------------	-----------

Stab.....	96
-----------	----

Besetzung.....	97
----------------	----

Abbildungen.....	98
------------------	----

Abbildungsverzeichnis.....	102
----------------------------	-----

Curriculum Vitae.....	103
-----------------------	-----

Vorwort

Zunächst möchte ich mich bei Prof. Ingrid Cella für den Impuls zu diesem Thema bedanken. Ihre geduldige Betreuung und wertvolle Hinweise ermöglichten mir das Schreiben dieser Arbeit.

Ein großer Dank gilt außerdem meinem Freund Anselm, der mich mit seinen Anregungen zur Filmanalyse inspirierte.

Diese Arbeit widme ich meiner Mutter Teresa Nischk, die mich immer unterstützt hat.

Wien, 31. Jänner 2013, Emilia Suchocka

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Romanfragment „Das Buch Franza“ von Ingeborg Bachmann sowie mit dem nach dessen Vorlage gedrehtem Fernsehfilm „Franza“ des österreichischen Regisseurs Xaver Schwarzenberger. Den Anstoß zu dem Thema lieferte Prof. Ingrid Cella, die mich auf die Idee brachte, einen Vergleich zwischen dem Roman und dem Film vorzunehmen. Da mich das Medium Film schon immer faszinierte, nahm ich diese Herausforderung mit Begeisterung an.

Dass Ingeborg Bachmann zu jenen Autorinnen gehört, deren Werke eine Tiefe besitzen, lernte ich anhand ihres wohl berühmtesten Romans „Malina“ kennen. Die scharfe Erkenntnis bei Themen wie die Nachwirkung des Krieges oder die Geschlechterproblematik, die in ihrer Lyrik und Prosa immer wieder auftauchen, haben mich berührt. Die Autorin scheute nicht davor zurück, sich mit den destruktiven Erfahrungen ihrer Zeit auseinanderzusetzen. Obwohl die Schwerpunkte ihres literarischen Schaffens keinen Stoff für eine leichte Fernsehunterhaltung bieten, wurden einige ihrer Werke verfilmt. Von den Kritikern wurde vor allem die „Malina“-Verfilmung sehr gelobt.

Im Rahmen dieser Arbeit wird der Zusammenhang zwischen dem Werk der Dichterin und dem Medium Film anhand des Romanfragments „Das Buch Franza“ untersucht. Es ist zu fragen, ob diese Verfilmung zu einem besseren Verständnis der literarischen Schaffensweise der Autorin beigetragen hat. Darüber hinaus soll dargelegt werden, welche Lesart des Romans im Zusammenhang mit der Verfilmung dominiert und welche Themen und Aspekte in den Vordergrund gestellt wurden. Zunächst werden im ersten Teil verschiedene Positionen der Bachmann-Forschung zwecks eingehender Interpretation des Romanfragments reflektiert, wobei im Hinblick auf die Verfilmung vor allem Schwerpunkt auf die Erzählperspektiven und die Charakteristika der Figuren gelegt wurde. Im Vordergrund der Fragestellungen stehen auch die Personenkonstellationen. Einzelne Schauplätze werden vorgestellt und deren Bedeutung beleuchtet.

Im zweiten Teil wird die Rezeption der Verfilmung des Romanfragments von Xaver Schwarzenberger nach einem Drehbuch von Rolf Basedow und Consuelo Garcia analysiert. Den Beginn bildet ein kleiner Beitrag zum Stil des Regisseurs, auf den eine ausführliche Inhaltswiedergabe des Films folgt. Bezugnehmend auf die

Aussage Michael Hanekes, dass Literatur einer anderen Struktur als Film folge¹, wird untersucht, welche Stränge der Geschichte zu welchem Zweck nach filmischen Kriterien zusammengesetzt wurden. In weiterer Folge wird die Kameraführung betrachtet. Im Anschluss daran sollen die Ähnlichkeiten und Unterschiede in Bezug auf die Vorlage näher untersucht werden.

Während ich mich bei der Bearbeitung des Romanfragments auf eine verhältnismäßig große Auswahl an Sekundärliteratur stützen konnte, standen mir bei der Analyse der Verfilmung fast ausschließlich Publikationen zum Film „Malina“ zur Verfügung, was eine große Herausforderung darstellte. Aus diesem Grund versteht sich diese Arbeit als Versuch einer Untersuchung der Filmadaption im Hinblick auf die Vorlage. Diese Arbeit erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

¹ Vgl. Ulrike Diethardt, Evelyne Polt-Heinzl, Christine Schmidjell (Hg.): FERN-SICHT auf Bücher. Materialienband zu Verfilmungen österreichischer Literatur. Filmografie 1945-1994. ZIRKULAR. Sondernummer 37. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur. 1995. S. 11.

2 „Das Buch Franza“

2.1 Das „Todesarten“-Projekt und die Entstehung des Romans „Das Buch Franza“

Der Sommer 1962 bezeichnet vermutlich den Anfang des umfangreichen „Todesarten“-Projekts, das seither im Mittelpunkt der literarischen Arbeit von Ingeborg Bachmann stand.² Die Arbeit an der Entstehung von Romanen und Erzählungen für diesen Zyklus hat Ingeborg Bachmann bis zu ihrem Ableben im Jahr 1973 begleitet. Ihre Vorstellungen bezüglich des Projekts (die Autorin plante zuerst nur einen Roman) haben sich laufend gewandelt und nie eine endgültige Gestalt angenommen.

Der erste „Todesarten“-Roman, an dem Ingeborg Bachmann zwischen 1962–1965 arbeitete, wird in der kritischen Ausgabe zur Differenzierung als „Eugen-Roman II“ bezeichnet. In den Jahren 1964–1966 entstehen unter anderem das „Wüstenbuch“ und „Das Buch Franza“. Parallel zum „Buch Franza“-Roman schreibt Bachmann an der 1966 jedoch wieder aufgegebenen Erzählung „Requiem für Fanny Goldmann“, die mit der Titelfigur eine Person aus dem ersten „Todesarten“-Roman („Eugen Roman II“) aufgreift. Im Herbst 1966 wird „Das Buch Franza“ zurückgestellt. Von 1966 bis 1971 konzentriert die Autorin ihre Arbeitskraft auf „Malina“ und daneben seit 1967 auf Erzählungen, die ihren Eingang in den „Simultan“-Band von 1972 gefunden haben.³

Seinen Titel verdankt das „Todesarten“-Projekt wohl, wie Kurt Bartsch angibt, dem Abschnitt aus einem aphoristischen Text „Viele Arten zu töten“ in Bertolt Brechts „Me-ti: Buch der Wendungen“:

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 schlichte 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.⁴

² Vgl. Monika Albrecht / Dirk Göttsche (Hg.): Bachmann–Handbuch. Leben–Werk–Wirkung. Stuttgart. Weimar: J.B. Metzler. 2002. S.127.

³ Vgl. Kurt Bartsch: Ingeborg Bachmann. 2., überarb. u. erweit. Aufl. (SM. Bd. 242). Stuttgart. Weimar: J.B. Metzler. 1997. S. 128 -129.

⁴ Bertolt Brecht: Me-ti: Buch der Wendungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1983. S. 59.

Ganz im Sinne der von Brecht angedeuteten verdeckten Vernichtungsstrategien werden die Frauenfiguren in den „Todesarten“-Texten von Bachmann ins Verderben getrieben. Systematisch wird ihr Lebenswille auszulöschen versucht und der Schritt zur Selbstvernichtung als „Rettung“ aus der „ungeheuerlichen Kränkung, die das Leben ist“⁵ angesehen. Bachmanns Begriff „Todesarten“ legt es nahe, den Schwerpunkt des Interesses bei der Lektüre ihrer Texte auf die Frage nach der Wirkung der allgemeinen „Geschichte im Ich“ zu legen.⁶

Der „Todesarten“-Zyklus ist eine groß angelegte Prosareihe, die von Gewalt handelt, von vielfältigen Mächten, die Menschen um ihr Leben bringen, wobei Bachmann sehr entschieden die inneren Formen des Gemordetwerdens und Sterbens nachzeichnet. Aus dieser unausweichlichen Leidensgeschichte heraus führen immer wieder Momente der Hoffnung auf eine Aufhebung der Auslöschung.⁷ In ihrer Preisrede vor den Kriegsblinden „Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar“ (1959) bringt sie zum Ausdruck, dass die Aufgabe von Literatur sei, den Schmerz, dem die Qualität eines Existentials zugesprochen wird, sichtbar zu machen.⁸

Weitere entscheidende Impulse für das Schwerpunktthema der „Todesarten“ dürften von Theodor W. Adornos im November 1959 veröffentlichtem Essay „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit“ und seiner zentralen These von dem „Nachleben des Nationalsozialismus in der Demokratie“ ausgegangen sein. Von Bachmanns lang anhaltender Auseinandersetzung gerade mit dieser Arbeit Adornos, zeugt die in der Vorrede, die in Anlehnung an J.A. Barbey d'Aurevillys Erzählung „Die Rache einer Frau“ aus dem Zyklus „Les Diaboliques“ entstand, zum „Buch Franza“ formulierte Frage⁹: „wohin das Virus Verbrechen verschwunden ist – es kann sich doch nicht vor zwanzig Jahren verflüchtigt haben [...]“¹⁰ Die Verbrechen seien nunmehr nicht durch äußere Gewalt gekennzeichnet, sondern durch Verhaltensweisen, gegen die die bürgerlichen Gesetzbücher keine Handhabe bieten: durch inhumanes Denken, durch Inhumanität, verbale Brutalität und seelische Grausamkeit im

⁵ Ingeborg Bachmann: Ingeborg Bachmann Werke. Erzählungen. Bd. II. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum / Clemens Münster (Hg.). Wien: Buchgemeinschaft Donauland. 1978. S. 101.

⁶ Vgl. Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann. S. 131-133.

⁷ Vgl. Peter Beicken: Ingeborg Bachmann. Literaturwissen für Schule und Studium. Stuttgart: Reclam. 2001. S. 153.

⁸ Vgl. Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann. S. 7.

⁹ Vgl. Monika Albrecht / Dirk Götsche (Hg.), Bachmann-Handbuch. S.127.

¹⁰ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. Das Buch Franza. Monika Albrecht und Dirk Götsche (Bearb.). Pichl, Robert (Hg.). München. Zürich: Piper. 1995. S.74.

zwischenmenschlichen Alltag.¹¹ Es geht um das Aufzeichnen inhumaner Verhaltensmuster, die die Lebenswirklichkeit einer äußerlich intakten bürgerlichen Konsumgesellschaft prägen; um das exemplarische Wechselspiel zwischen privaten Einzelschicksalen und dem großen kollektiven Geschichtsverlauf.¹²

Frühe Erwähnung fand der Roman „Das Buch Franza“ 1963 in einem Brief des Verlegers Klaus Piper an Ingeborg Bachmann.¹³ Schon im Herbst 1965 beginnt die Autorin mit der Arbeit an dem zunächst als „Todesarten“ genannten Roman um Franziska Ranner, der posthum unter dem Titel „Der Fall Franza“ bekannt geworden ist, für den Bachmann im Verlagsbriefwechsel jedoch im Frühjahr 1966 den Titel „Das Buch Franza“ festgelegt hat. In einer Lesung in Zürich trägt sie am 9. Januar 1966 bereits ein „Rohmanuskript“ dieses neuen Romans vor, bei einer Lesereise durch Norddeutschland im März 1966 dann schon weitgehend ausgearbeitete Fassungen der Kapitel „Heimkehr nach Galicien“ und „Die ägyptische Finsternis“, letzteres zugleich eine Neuverarbeitung zentraler Motive aus ihrem „Wüstenbuch“ (1964/65), dem literarischen Ertrag ihrer Reise nach Ägypten und in den Sudan.¹⁴ Leider legte die Autorin die Arbeit an dem Roman zugunsten von „Malina“ beiseite. Die für März 1967 geplante Veröffentlichung der Romans fand nicht statt. Über ihre Unsicherheit bezüglich der Druckreife des Manuskripts informierte Bachmann ihren Lektor Otto Best per Brief: „Es sind nicht nur die schlechten Stellen und manche Seiten, die mich stören [...] das Manuskript kommt mir wie eine hilflose Anspielung auf etwas vor, das erst geschrieben werden muss.“¹⁵

„Das Buch Franza“ ist ein Fragment. Der Roman ist unvollendet geblieben und zu Ingeborg Bachmanns Lebzeiten nicht publiziert worden. Erst im Jahre 1978 fand in der vierbändigen Werkausgabe neben anderem bis dahin unveröffentlichten Material eine Erstausgabe dieses Romanfragments statt. Das erste und dritte Kapitel (im dritten Kapitel wird von Ingeborg Bachmann angemerkt, es fehle ein Stück) können in ihrer Gestalt als weitestgehend ausgearbeitet betrachtet. Das zweite Kapitel „Jordanische Zeit“ wurde von den Herausgebern der Werkausgabe in der dort

¹¹ Vgl. Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann. S.132.

¹² Vgl. Bernhard Fetz und Klaus Kastberger (Hg.): Leseheft. Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich. Wien: Paul Zsolany Verlag. 2004. S. 58.

¹³ Vgl. Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum (Hg.). München: Piper Verlag. 1983. S. 57f. In: Eva Christina Zeller: Ingeborg Bachmann: „Der Fall Franza“. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. 1988. S. 11.

¹⁴ Vgl. Monika Albrecht / Dirk Göttsche (Hg.), Bachmann-Handbuch. S. 128.

¹⁵ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 397.

vorliegenden Form aus den Entwürfen rekonstruiert.¹⁶ 1986 wurde der Roman unter dem Titel „Franza“ verfilmt (Regie: Xaver Schwarzenberger, Drehbuch: Rolf Basedow und Consuelo Garcia), siehe zweiter Teil dieser Arbeit.

2.2 Inhalt

In ihrer Vorrede zum „Das Buch Franza“ formuliert Ingeborg Bachmann im folgenden Satz ihre Einstellung zur Bedeutung des Plots der Geschichte: „Der Inhalt aber, der nicht der Inhalt ist [...]“.¹⁷ Alle Personen, Handlungen, Orte – auch wenn es sie in der Wirklichkeit gibt - so die Vorgabe des Erzählers, sind Fiktion und existieren lediglich im Kopf der sie Denkenden, Schreibenden, von ihnen Erzählenden¹⁸:

[...] die heraus rollen aus einem Kopf, aus einem Mund, der von ihnen spricht, die Wahnbildungen und Wahrbildungen, und der behauptet ohne Unterlass, aber ohne Verlässlichkeit, und dieser Tunnel ist nirgends, wenn nicht von Zeit zu Zeit unter einer bestimmten Schädeldecke [...].¹⁹

In dem postum erschienen Roman-Fragment wird die Geschichte der Franziska Jordan, geborene Ranner, erzählt. Die aus Kärnten stammende Franziska, verlässt nach Kriegsende ihren Heimatort Galicien, um sich in Wien dem Medizinstudium zu widmen. Während des Studiums verliebt sie sich oder verfällt sie dem berühmten Wiener Psychiater Leopold Jordan, den sie innerhalb kürzester Zeit ehelicht. Franziska unterbricht ihr Studium, um ihre Rolle als Ehefrau vorbildlich ausführen zu können. Diese Ehe, die für Franza unter anderem einen sozialen Aufstieg in die Wiener Gesellschaft bedeuten sollte, wird ihr zum Verhängnis.

In drei Kapiteln vollzieht sich Franzas Zerstörung durch unausweichliche Gewalten, allen voran ihr Mann Leo, der sie zum Fall macht, zum Studienobjekt, das seine Analysefähigkeiten befriedigen soll, trägt zu Franzas tragischem Ende durch seine subtile Zerlegung ihrer Psyche bei.²⁰

Im ersten Kapitel, „Heimkehr nach Galicien“, wird die Geschichte Franzas weitgehend im Bewusstsein ihres Bruders Martin gespiegelt. Der studierte Geologe folgt dem verzweiferten Hilferuf der Schwester, die aus einer Wiener Klinik flieht, bis er sie verstört im großelterlichen Haus an der Gail vorfindet. Martin pflegt Franza und

¹⁶ Sabine Grimkowski: Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ und „Malina“. Würzburg: Königshausen & Neumann. 1992. S.6.

¹⁷ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 71.

¹⁸ Vgl. Sabine Grimkowski, Das zerstörte Ich. S. 11-12.

¹⁹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 89.

²⁰ Vgl. Peter Beicken, Ingeborg Bachmann. S. 151-152.

akzeptiert schließlich, wenn auch widerwillig, dass sie ihn, trotz ihres desolaten physischen und psychischen Zustandes, auf einer Forschungsreise durch die nordafrikanische Wüste begleiten möchte.²¹ Das zweite Kapitel, „Jordanische Zeit“, besteht aus einem Gespräch zwischen den Geschwistern während der Schifffahrt nach Afrika. Franza berichtet dem Bruder mühsam von ihrem graduellen Verfall und der latenten Konditionierung durch den Ehemann, der sie in die Krankheit getrieben hat.

Im dritten und letzten Kapitel, „Die ägyptische Finsternis“ wird Franza der Übergriff durch einen fremden Weißen zum Verhängnis. Franza wird von ihm vergewaltigt. Die Begegnung weckt in ihr die Erinnerung an die traumatischen Erfahrungen in der Ehe mit Jordan, so dass sie sich in einem Anflug von Selbstzerstörung tödlich verletzt und in Kairo im Hotel stirbt. Martin lässt Franza im heimischen Galicien beerdigen. Das Fragment endet mit Martins Erinnerungen an die Schwester während seines Besuches bei den Altenwyls. In seinen Gedanken reflektiert er auf ihre aus seiner Sicht rätselhafte Krankheit und die gemeinsame Zeit in der Wüste.²²

2.3 Aufbau

Ingeborg Bachmanns prosaepisches Fragment „Das Buch Franza“ ist eine triadisch strukturierte Geschichte. Sie setzt sich aus drei Kapiteln zusammen, drei Figuren treten als Hauptprotagonisten auf, die Handlung spielt sich an drei Schauplätzen ab, drei Zeiten durchleben die Figuren.²³ Die Einzelheiten bezüglich der Schauplätze und Personen kann man jeweils den Kapiteln 2.5. und 2.6. dieser Arbeit entnehmen. Die Zeit im „Buch Franza“ ist hauptsächlich an die drei Schauplätze und an den Werdegang der Protagonistin gebunden. Für sie übernimmt die Zeit eine konkrete Funktion:

[...] sie brauchte das, damit wieder ein Stück Zeit hinter ihr zuwuchs und sie trennte von der Zeit, über die sie nicht sprach [...]. Nur von der Reise sprach sie noch nicht, das war eine mit der Jordanischen Zeit, als wollte sie beide Zeiten schützen, die Vergangenheit und die Zukunft.²⁴

²¹ Vgl. Michéle Pommé: Ingeborg Bachmann–Elfriede Jelinek. In: Intertextuelle Schreibstrategien in „Malina“, „Das Buch Franza“, „Die Klavierspielerin“ und „Die Wand“. Kunst und Gesellschaft. Studien zur Kultur im 20. und 21. Jahrhundert. Arnd Beise und Jürgen Schutte (Hg.) St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag. 2009. S.34.

²² Vgl. Michéle Pommé, Ingeborg Bachmann–Elfriede Jelinek. S. 34.

²³ Vgl. Eva Christina Zeller: Ingeborg Bachmann: „Der Fall Franza“. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. 1988. S. 9.

²⁴ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 196.

Das erste Kapitel behandelt die Gegenwart: Martins Fahrt und Ankunft in Wien und seine Suche nach Franza. Anschließend wird auch hauptsächlich über die Vergangenheit, das heißt Franzas und Martins Kindheit in Galicien berichtet. Konkrete Datierungen werden von der Autorin nicht genannt. Auf Umwegen kann der Leser zu einer Schlussfolgerung kommen, dass sich die Handlung des Romans wahrscheinlich im Jahre 1963 abspielt, was für den Roman als Gegenwart gilt. Konkrete Daten: „alle aus den letzten zwei Jahren“ erscheinen laut Martin nur in den Briefen Franzas an ihn: „Seine Schwester datierte also nur im Zusammenhang mit ihm [...].“²⁵ Die Zeit im zweiten Kapitel bildet die Überfahrt von Genua nach Alexandria. Die Zeit verliert hier ihre Bedeutung. Die „Jordanische Zeit“ ist die Zeit in Franza, ist abgelagert in ihr und wird durch assoziatives Verfahren oder Träume Stück für Stück ans Licht geholt und artikuliert.²⁶ Im dritten Kapitel ist die Gegenwart in den topographischen Schauplätzen vorherrschend, in Franzas Halluzinationen erscheinen sie ohne Zeitbezug. Zusammenfassend kann man feststellen, dass es im Roman keine bloße Gegenwart gibt. Die vergangenen Geschichten kommen in Form von Rückwendungen vor. Träume ereignen sich in einer Zeitlosigkeit. Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass die Zeit weder in Wochentage noch konkret in Stunden aufgeteilt ist (kein alltäglicher Gang der Stunden), sondern es wird meistens zwischen Morgen, Mittag und Abend unterschieden.

2.4 Erzählperspektive

Das erste Kapitel „Heimkehr nach Galicien“ ist hauptsächlich aus der Perspektive Martins geschrieben. Der erste Satz: „Der Professor, das Fossil hatte seine Schwester auf dem Gewissen[...]“²⁷ gibt darüber unmissverständlich Auskunft. Gleichzeitig gibt es eine Erzählerinstanz, die auch Martin im Blickfeld hat. Sowohl im Exkurs: „Wenn ein Zug durch den Semmeringtunnel fährt [...]“²⁸ als auch die Rückblende in die Jugend Franzas und Martins: „Was Franza sich unter Besetzen und Engländern [...]“²⁹ wird diese scheinbar objektive Instanz etabliert.

Im stark fragmentarischen zweiten Kapitel „Jordanische Zeit“, das noch fragmentarischer in die Werkausgabe übernommen wurde, als es im Nachlass

²⁵ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 146.

²⁶ Vgl. Sabine Grimkowski, Das zerstörte Ich. S. 15-17.

²⁷ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 79.

²⁸ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 89.

²⁹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 174.

vorhanden ist, wird Franza zur Hauptprotagonistin und zur erzählenden bzw. erinnernden Figur. Fast alle in der Werkausgabe veröffentlichten Fragmente des zweiten Kapitels sind in der Ich-Form geschrieben. Gelegentliche Einschübe wie: „Da sagst du, weil du nicht weißt, was das heißt.“³⁰ lassen darauf schließen, dass Martin angesprochen wird, aber ein Dialog findet nicht statt. Es wird aber auch deutlich, dass von Ingeborg Bachmann keine Dialogform geplant war. Martin spielt nicht die Rolle eines analysierenden Gesprächspartners. Lediglich die geplante Erzählstruktur macht seine Anwesenheit erforderlich. Franza, das Objekt des Romans, der Fall, die Zu-Beschreibende, wird im zweiten Kapitel zum Subjekt. Sie spricht als Ich, es findet keine Vermittlung durch den Bruder statt. Der Ort der Handlung dürfte die Schiffskabine sein. Während Ingeborg Bachmann im ersten und zweiten Kapitel versucht, sich auf eine Erzählperson zu konzentrieren, lässt sie im dritten Kapitel „Die ägyptische Finsternis“ alle drei – Martin, Franza und den Erzähler – nebeneinander und miteinander auftreten. So entsteht die Wir-Perspektive, die eigentlich die Auflösung der Ich- und der Er-Perspektive bedeutet. In dieser Mischperspektive ergreift die Erzählerin für Franza Partei.³¹ Hier, wo die Figuren nicht mehr in die starre Schablone traditioneller Erzählweise gezwängt werden, und besonders Franza eine besondere Stellung eingeräumt wird, bekommen sie schärfere Konturen und die inhaltliche Intention Bachmanns zeichnet sich ab.³²

Den drei Kapiteln entsprechen drei unterschiedliche Erzählperspektiven. Zu denen gehören die Erzählebenen der fiktiven Figuren Martin und Franza, die beide in unterschiedlicher Weise und mit unterschiedlicher Funktion als Erzähler auftreten. Diese Perspektiven werden um einen weiteren Erzähler, eine dritte Erzählinstanz erweitert, die namenlos ist. Sie kommentiert manchmal direkt eingreifend (zum Beispiel im „Exkurs“: „Wenn ein Zug durch den Semmeringtunnel fährt [...]“³³), manchmal hält sie sich als „auktorialer“ Erzähler³⁴ mehr im Hintergrund („Sie sind in die Wüste gegangen. Das Licht erbrach sich über ihnen [...]“³⁵). Auf die Gesamtanlage des Romanfragments bezogen wirkt Martin zunächst wie der Überlieferer der Geschichte seiner Schwester Franza, wie ein Chronist. Aus Martins

³⁰ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 207.

³¹ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 19.

³² Vgl. Sabine Grimkowski, Das zerstörte Ich. S. 18.

³³ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 89.

³⁴ Vgl. Franz K. Stanzel: Typische Formen des Romans. Göttingen 1981. S. 18-25. In: Sabine Grimkowski: Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ und „Malina“. Würzburg: Königshausen & Neumann. 1992. S. 9.

³⁵ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 248.

Blick wird der Leser in diese Geschichte eingeführt. Er wird zunächst ihm als Erzähler anvertraut, durch seine Augen nimmt er die dargestellte Wirklichkeit wahr, auch die kranke Franza, wie er, Martin sie findet.

Als Erzählinstanz weist Martin viele Defizite auf, er ist kein allwissender Erzähler, ihm fehlt jedes Bewusstsein über den Ablauf und das Ende der Handlung, im ersten Kapitel sucht er seine Schwester und er ist dem Leser nicht einen Schritt voraus.³⁶ Fast gar keine Erinnerung – „nur Stichworte, ein paar Augenblicke“³⁷ – besitzt Martin an die Kindheit. Es deutet sich an dieser Stelle bereits an, wie wenig Martin zum Erzähler taugt – er reflektiert nicht, er weiß nichts, er erinnert sich nicht. Der Leser erfährt auf diese Art und Weise wie beschränkt Martins Geschichte und Perspektive ist und wie sehr alles auf die eigentliche Hauptfigur, Franza zusteuert.³⁸ Je mehr Franza im dritten Kapitel zu Wort kommt, desto größer wird der Bewusstseinsvorsprung des Lesers. Martin mischt sich nicht ein, er lässt Franzas Äußerungen uneingeschränkt und ungefiltert gelten.³⁹ Martins Welt sind die äußeren Schauplätze. Er gewährleistet den Ablauf der Ereignisse und er sieht die Geschehnisse mit den Augen eines „normalen Menschen“: Kairo ist für ihn Kairo und nicht, wie für Franza, der Anblick einer gefesselten, von dem Araber an ihrem zu einem Strick gezwirbelten Haar gehaltenen Frau. Seine Wahrnehmungen verbleiben in der Oberfläche der Realität, er nimmt die Dinge, wie sie sich ihm darbieten, und vermutet nichts hinter ihnen. Obwohl Martin und damit die äußere Handlung rein quantitativ den Hauptanteil des Romanfragments in Anspruch nimmt, bezieht sich das wirkliche Geschehen, wie das dritte Kapitel zeigt, auf die Person Franza und ihren „inneren Schauplatz“.⁴⁰

Franza erzählt keine Geschichte, und dennoch ist dies Geschichte, ihre Geschichte. Das Subjekt holt die Realität ein, indem es sie als in sich befindliche vergegenwärtigt. Franza wird zur autonomen Person, zum Ich. Ihr als einziger Figur, nicht etwa Martin, wird das kostbare Pronomen Ich zuerkannt:

Wie ich denke, wie ich mich erinnere? Nicht mehr wie früher. Es ist ein Zwang, es schießt durch meinen Kopf, wickelt sich chronologisch ab, dann treten Häufungen von Szenen auf, immer wieder dieselben, dann assoziiere ich, eine Kabine genügt mir,

³⁶ Vgl. Sabine Grimkowski, Das zerstörte Ich. S. 10.

³⁷ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 151.

³⁸ Vgl. Sabine Grimkowski, Das zerstörte Ich. S. 15.

³⁹ Vgl. Sabine Grimkowski, Das zerstörte Ich. S. 27.

⁴⁰ Vgl. Sabine Grimkowski, Das zerstörte Ich. S. 20-22.

ein Glas Wasser, und es fällt mir ein Glas ein, das an meinem Kopf vorbeigeflogen ist [...].⁴¹

Franza, dem Objekt, dem Fall, wird auf der erzählstrukturellen Ebene durch Zuerkennung des Ich noch einmal die Subjekthaftigkeit zuteil, die ihr auf der Handlungsebene verweigert wird, verweigert werden muss; denn eine Wiederherstellung, eine Genesung ist unmöglich, die Krankheit ist zu weit fortgeschritten und eine neue Ich-Werdung ausgeschlossen.⁴²

Je mehr im Verlauf des Romans Franzas Sichtweise (im zweiten Kapitel) die objektivere Sichtweise Martins auch des Erzählers übertrumpft, um so weniger lässt sich (im dritten Kapitel) die Perspektive Franzas von der Erzählerperspektive trennen. Außen- und Innenperspektive verschmelzen auch hier.⁴³

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der größte Teil des Fragments Züge einer konventionellen Schreibweise trägt, was jedoch im Widerspruch zur Intention und zum Inhalt steht. Die Versuche einer neuen Schreibweise, einer neuen Sprache, z.B. in den Träumen und Monologen Franzas, setzen sich nicht durch, der Charakter bleibt konventionell.⁴⁴

Sowohl das Herumexperimentieren mit Perspektive durch den ständigen Wechsel der Außen- und Innenperspektive als auch das Ausprobieren verschiedener Erzählerfiguren, die die Reise und den Krankheitsverlauf Franzas von unterschiedlichen Standpunkten aus beleuchten sollten, zeugt von Bachmanns Entscheidung gegen eine Ich-Erzählung im herkömmlichen Sinn.⁴⁵ Sowohl die Probleme, die sich aus dieser schwierigen Konzeption ergeben haben als auch die Tatsache, dass Ingeborg Bachmann die Arbeit am „Buch Franza“ zugunsten von „Malina“ unterbrochen hat, um eine erzählstrukturelle Lösung zu finden, haben dazu beigetragen, dass die Fertigstellung des Romans „Das Buch Franza“ verhindert worden ist.⁴⁶

2.5 Schauplätze

In dem Romanfragment „Das Buch Franza“ gibt es eine wirkliche Reisetopographie mit den Schauplätzen Wien, dem (fiktiven) Dorf Galicien, Kärnten und der

⁴¹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 213.

⁴² Vgl. Sabine Grimkowski, Das zerstörte Ich. S. 22.

⁴³ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 19.

⁴⁴ Vgl. Sabine Grimkowski, Das zerstörte Ich. S. 35.

⁴⁵ Vgl. Michèle Pommé, Ingeborg Bachmann–Elfriede Jelinek. S. 35.

⁴⁶ Vgl. Michèle Pommé, Ingeborg Bachmann–Elfriede Jelinek. S. 37.

arabischen, ägyptischen und sudanesischen Wüste. Trotz ihrer vermeintlichen geographischen Lokalisierbarkeit und trotz autobiographischer Parallelen zu Bachmanns eigener Ägypten-Reise 1964 markieren die genannten Orte eine imaginäre Topographie, in der die Grenze zwischen dem psychosozialen Drama der Protagonistin Franza und dem historisch-kulturellen Raum aufgehoben ist. So steht die Wüste als Metapher für die innere „Verwüstung“ der Protagonistin dem idyllischen Kärntner Gailtal gegenüber, welches die frühere Ursprünglichkeit und Intaktheit Franzas repräsentiert. Vorgeführt werden Stationen einer Reise „durch eine Krankheit“⁴⁷ und zugleich die verschiedenen Etappen in der Rekonstruktion eines Geschehens, mit dessen Ergebnis das Fragment unvermittelt einsetzt⁴⁸: „Der Professor, das Fossil, hatte ihm die Schwester zugrunde gerichtet.“⁴⁹

2.5.1 Galicien – verlorene Heimat

Galicien ist ein fiktives Dorf. Alle von Ingeborg Bachmann im ersten Kapitel des Romans „Das Buch Franza“ beschriebenen Orte und Stätten, die sich auf Kindheit und Jugend der Titelfigur beziehen, sind an dem Fluss Gail südöstlich von Villach in Kärnten zu finden. Das fiktive Dorf wird zwischen Dobrowa und Tschinowitz angesiedelt. Hierbei handelt es sich um Ortschaften, die tatsächlich existieren, wie auch die Gail und der Zillerbach, deren Flusswege die Landschaft markieren.⁵⁰

Wie ist die Autorin auf den Namen „Galicien“ gekommen? Der Schreibweise nach entspricht die Bezeichnung der nordspanischen Provinz Galicien, doch lässt sie vor allem an Galizien, die Heimat der Ostjuden, denken. Galizien ist für sie als deren Heimatgebiet verloren gegangen, seitdem sie vertrieben wurden. Hier lässt sich eine Parallele zu dem Ort der Kindheit Franzas ziehen, den sie durch das Erwachsenwerden zwangsläufig verlieren musste.⁵¹

Zu der ersten Begegnung mit Galicien im Roman kommt es, als Martin Ranner in seinem Heimatort eintrifft, um dort die aus der Klinik in Baden geflüchtete Schwester zu finden. Um Galicien erreichen zu können, muss Martin zuerst dem Weg am

⁴⁷ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 77.

⁴⁸ Vgl. Monika Albrecht / Dirk Göttsche (Hg.), Bachmann-Handbuch. S. 144.

⁴⁹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 131.

⁵⁰ Vgl. Luigi Reitani: „Heimkehr nach Galicien“. Heimat im Werk Ingeborg Bachmanns. Mit einem bisher unveröffentlichten Brief von Jean Améry an Ingeborg Bachmann. In: Barbara Agnese und Robert Pichl (Hg.): Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2009. S. 37.

⁵¹ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S.22.

Zillerbach entlang folgen, dann an der Gail: „er musste gehen, ja, auch am Zillerbach entlang, [...]. Dann war die Gail zu hören, an der Biegung, dieser Fluss war nicht zu überhören [...].“⁵²

In Galicien wurden beide Geschwister geboren und dort befindet sich noch ein altes Haus der Großmutter, das als Zufluchtsstätte für die Schwester dient. Die gemeinsam verlebte Zeit in Galicien hat das Geschwisterpaar Martin und Franza stark geprägt. Jetzt kommt es zu einer Wiederbegegnung der Geschwister.

Da sich Ingeborg Bachmann der Rückwendungen bedient, erlebt der Leser Galicien auch im Frühjahr 1945 bei Kriegsende. Die Titelfigur erinnert sich an den „schönsten Frühling“ ihres Lebens. Berichtet wird in dieser einzigen heiteren Episode des Romans von Franzas erster, unerwidelter Liebe zu einem englischen Besatzungsoffizier, der sich zwar um das elternlose Mädchen kümmert, darüber hinaus jedoch kein Interesse an einer Fünfzehnjährigen zeigt und sich einer erwachsenen Österreicherin zuwendet. In Franzas Phantasie verschmelzen die eigene Geschichte und die „große“ Geschichte⁵³: „der erste Mann in ihrem Leben“⁵⁴ und der so emphatisch begrüßte „Frieden“, das Ende des Zweiten Weltkriegs, zu einer Einheit. Der schönste Frühling war für Franza das Kriegsende. Es war der Frühling, in dem der Frieden kam, der für sie die Person eines englischen Offiziers war, und zugleich war es ihre erste Liebe. Als Sire geht, bleibt Franza in einer Staubwolke zurück.

Den zweitschönsten Frühling erlebt Franza, als sie ihren Mann verlässt.⁵⁵ Dieser Frühling findet auch in Galicien statt. Zunächst aber findet Martin seine Schwester in dem Haus der Großeltern völlig aufgelöst vor. Sie leidet an hysterischen Anfällen und zittert am ganzen Körper. Es scheint, als ob sie aus sich keinen Ton herausbringen kann, was zu ihrer Sprachlosigkeit führt. Martin hat Angst, sie nur eine Minute aus den Augen zu verlieren, weil er sich um ihr Leben fürchtet. Seine Franza scheint in deren kindlichen Galicien, todkrank zu sein. Nach und nach scheint Franza vor allem

⁵² Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 152.

⁵³ Vgl. Sara Lennox: Bachmann reading / Reading Bachmann. Wilkie Collin`s The Woman in White in the „Todesarten“. In: The German Quarterly. Spring 1988. S. 183 In: Monika Albrecht: „Sire, this village is yours“. Ingeborg Bachmanns Romanfragment „Das Buch Franza“ aus postkolonialer Sicht. S. 167-178. In: Robert Pichl und Barbara Agnese (Hg.): Cultura Tedesca. 25. Ingeborg Bachmann. Roma 2004. S. 171.

⁵⁴ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 181.

⁵⁵ Vgl. Christa Gürtler: „Der Fall Franza“: Eine Reise durch eine Krankheit und ein Buch über ein Verbrechen. In: Hans Höller (Hg.): Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann–Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks. Wien. München: Löcker Verlag. 1982. S. 79-80.

durch die Begegnung mit der Landschaft ihrer Jugend, wieder zu Kräften zu kommen und neuen Lebensmut zu fassen. Sie nimmt ihren alten Namen an und versucht, direkt an das damalige Galicien anzuknüpfen.

Franziska fasst den Entschluss, mit ihrem Bruder, der als Geologe eine Studienreise nach Afrika antreten wird, mitzufahren – eine Flucht auch aus Europa. Sie lässt ihren Pass fälschen, besteht auf ihrem Mädchennamen Franziska Ranner und lässt ein arabisches Visum eintragen.⁵⁶

Den Entschluss, den Neubeginn zu wagen, scheint Franza doch noch nicht umsetzen zu können. Der Schein trügt. Am letzten Abend geht sie in die Gail. Sie will damit im Jenseits mit dem Galicien von früher verbunden werden. Da der Versuch misslingt, erweist sich die Heimat zuletzt auch als eine Utopie, wo die verlorene Kindheit nicht als mögliche Zukunft wieder erscheinen kann.⁵⁷

2.5.2 Wien – Schein, der trügt

Wien bildet den ersten und den letzten Schauplatz des Romans. Am Anfang begibt sich Martin nach Wien, weil er dem Telegramm seiner Schwester Folge leistet, das als Hilferuf verstanden werden soll. Er verstrickt sich immer mehr in den Fall. Am Ende des Romans kehrt er als Überlebender nach Wien zurück, um die Beerdigung seiner Schwester vorzubereiten.

Die Begegnung mit Wien soll sowohl für Ingeborg Bachmann als auch für die Figur Franza von einschneidender Bedeutung sein, denn in dieser Stadt wird ihr endgültiger Abschied von ihrem Heimatort besiegelt. Beide verlassen das Tal, bzw. Galicien, mit dem Erwachsenenalter, um nach Wien zu gehen, und für beide ist die Ortsveränderung auch eine Veränderung der Sprache.⁵⁸ In Wien hat Franza ihren alten, ländlichen Akzent abgelegt und ist eine kleine Dame geworden:

[...] die ihre Frisuren wechselte und mit ihrer Sprachbegabung akzentlos aus Galicien herausgefunden hatte und auf einen anderen Akzent in Wien übergewechselt hatte, die durch die Herrengasse und über den Kohlmarkt ging, als wäre sie nie über die Zündhölzelbrücke gegangen.⁵⁹

⁵⁶ Vgl. Christa Gürtler: „Der Fall Franza“. S. 75.

⁵⁷ Vgl. Luigi Reitani: „Heimkehr nach Galicien“. Heimat im Werk Ingeborg Bachmanns. Mit einem bisher unveröffentlichten Brief von Jean Améry an Ingeborg Bachmann. In: Barbara Agnese und Robert Pichl (Hg.): Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2009. S. 39.

⁵⁸ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 24.

⁵⁹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 153.

In Wien hat Franzas Entfremdung von der Heimat und von Martin stattgefunden, sie hat Jordan kennengelernt, der sie zerstört und zu dem kranken, zitternden Wesen gemacht hat, das Martin im großelterlichen Haus vorfindet.⁶⁰

Wien wird zu einem ambivalenten Schauplatz, einerseits blüht hier Franza als junge Frau auf, sie widmet sich ihrem Medizinstudium, genießt die Stadt und die Atmosphäre samt Kaffeehäusern und kultureller Vielfalt. Sie glaubt hier, die große Liebe gefunden zu haben und heiratet. Auf der anderen Seite wird sie vor dieser Kulisse dem psychischen und physischen Terror seitens ihres Ehemanns ausgesetzt, der sie auch zu der Abtreibung des gemeinsamen Kindes zwingt.

2.5.3 Ägypten – Stationen der Reise durch die Krankheit

Im dritten Kapitel entsprechen einige der dort genannten topographischen Punkte der Wirklichkeit, wie Ingeborg Bachmann sie wohl selbst auf ihrer Ägyptenreise 1964 erfahren hat.⁶¹

Immer wieder werden auf der Reise „innere“ Schauplätze eingeblendet, die in Form von Träumen, Erinnerungen und Halluzinationen Franzas, die Kabine auf dem ganzen Weg nach Ägypten ausfüllen. Und so fährt ein Schiff mit Franza durch Wien, der Wüstenbus durch ihre Ehe mit dem Psychoanalytiker Jordan, mit dem Wüstensand verschlingt sie ein Stück ihres abgetriebenen Kindes, im Nilschlamm erstickt sie noch einmal an Unausgesprochenem und Unaussprechlichem.⁶² Durch den Eintritt über die Augen in den Körper Franzas ermöglicht ihr die Wüste ein neues Erkennen der „inwendigen Schauplätze“⁶³:

Die Augen und die Wüste fanden zueinander, die Wüste legte sich über die Netzhaut, lief davon, wellte sich näher heran, lag wieder im Aug, stundenlang, tagelang. Immer leerer werden die Augen, immer aufmerksamer, größer, in der einzigen Landschaft, für die Augen gemacht sind.⁶⁴

Franzas Begegnung mit der Wüste ähnelt dem magischen Verhältnis zu Galicien. Ihre Vereinigung mit ihr bedeutet für sie Anerkennung und Akzeptanz, die in der Beziehung zu Jordan nie möglich war. Die Erlebnisse, die Franza dort sammelt, verhelfen ihr in der Verarbeitung der Erinnerung an Vergangenheit. Über diese reinigende Schmerzerfahrung berichtet Franza ihrem Bruder: „Ich habe es jetzt

⁶⁰ Vgl. Sabine Grimkowski, Das zerstörte Ich. S. 15.

⁶¹ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 22.

⁶² Vgl. Sabine Grimkowski, Das zerstörte Ich. S. 51.

⁶³ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 259.

⁶⁴ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 259.

gefressen, ein Stück hinuntergewürgt, zwischen Kairo und Suez, es hat mir bisher nur der Sand gefehlt, um etwas davon hinunterwürgen zu können.“⁶⁵ In der Wüste versucht Franza ihre Vergangenheit auf magische Weise aufzunehmen. Die Anerkennung ihrer selbst wird in dem Hinunterschlucken des Fötus symbolisiert. Über ihre Erinnerung will sie ihre Verletzung und Zerstörung bewältigen. Franzas Ziel ist ihr Opfer-Sein zu überwinden⁶⁶: „Ich werde nie mehr auf die Knie fallen, vor keinem Menschen, vor keinem Weißen.“⁶⁷

Indem sich Franza den Gesetzen der Wüste unterwirft, hofft sie zu ihrem Recht zu kommen:

Wasser, begehrter als Kaviar und Gold, als Diamanten und Grundstücke, kostbarer als Monatsgehälter und Versicherungen, als Wahlrecht und als eine ganze Charta von Rechten. Es fiel unter das älteste Gesetz, das nicht verletzt werden durfte. Du siehst, sagte Franza, es darf auch mir hier etwas nicht verweigert werden. Ich komme zu meinem Recht.⁶⁸

Ausgerechnet in der Wüste will Franza zu dem Recht auf ihre weibliche Identität gelangen. In der Beziehung zu Jordan wurde dieses Recht nicht anerkannt. Franza hofft ihre verlorene Identität als Frau in der Trauerarbeit über das verlorene Kind wiederzugewinnen.⁶⁹

In der Wüste kommt es auch zu der Spaltungserfahrung Franzas. Die zwei unvereinbaren Ich-Anteile stehen miteinander im Kampf:

Seit sie aus dem Bus heraus gewankt 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 duldend, fingen Ich und Ich an, gegeneinanderzugehen.⁷⁰

Franza, die in zwei Hälften gespalten ist, die nicht mehr integrationsfähig sind, steht im Kampf mit sich selbst.⁷¹ Die „gesunde“ Franza kämpft um die „kranke“ Franza. Die Wüste spielt den Richter und gibt ihr den Rückenwind.

Franza findet sich in der Wüste wieder und lebt zum Teil wieder auf. Martin erkennt sofort die Zeichen der Genesung und ist selbst überrascht über den schnellen Heilungseffekt. Der Heilungsprozess besteht darin, dass Franza hier zeitweise die

⁶⁵ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 255.

⁶⁶ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 145-147.

⁶⁷ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 255.

⁶⁸ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 264.

⁶⁹ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 152.

⁷⁰ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 251.

⁷¹ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 153.

Zivilisation vergessen kann und das Vergnügen an den elementarsten menschlichen Bedürfnissen wie Hunger und Durst wieder entdecken kann.⁷² In Wadi Halfa, einer Stadt, die untergeht, weil nach dem Bau des Staudammes das Wasser des Nils sie überschwemmen wird, erlebt Franza ein Essen, das für sie zu einem mystischen Erlebnis wird, zum „Gegen-Sakrament“. Bei dem nächtlichen Mahl isst sie mit vier Schwarzen aus einem Teller Bohnen und Brot. Sie erlebt sich hier in einer Gemeinschaft, spricht von „wir“. Sie spürt andere Beziehungsstrukturen, die nicht auf Hierarchie aufgebaut sind; eine Verständigung von Menschen, beruhend auf den sinnlichen Bedürfnissen. Keine Spur von In-Besitz-Nehmen, von Vernichten-Wollen.⁷³

Ingeborg Bachmann erlebte die Vollendung des ersten Abschnittes des Assuan-Hochdamms auf ihrer Ägyptenreise im Frühjahr 1964 und ließ dieses historische Ereignis in den Roman einfließen. Tatsächlich standen sich in Assuan am 14. Mai 1964 Chruschtschow, Nasser und drei arabische Präsidenten gegenüber. Adolf Opel schreibt über seine Reise mit Ingeborg Bachmann im April und Mai 1964:

Auch die übrigen Stationen, Begegnungen und Erlebnisse unserer Reise sind in dem „Todesarten“-Fragment („Der Fall Franza“) mit manchmal geradezu dokumentarischer Treue festgehalten: Die Autofahrt von Suez nach Hurghada, dem Badeort am Roten Meer, wo man wegen der Nessel und Quallen am Strand nicht baden konnte, wo das Süßwasser knapp wurde; der Aufenthalt in Luxor, wo wegen des Staatsbesuchs von Chruschtschow die meisten Hotels belegt waren.⁷⁴

Martin und Franza streifen das Ereignis in Luxor, wo sich der Staatsbesuch vor der Weiterreise nach Assuan aufhält: „In Luxor war nur ein Hotel beschlagnahmt für den Staatsbesuch.“⁷⁵ Hier erleidet Franza einen Zusammenbruch. Die Vergangenheit angesichts der Politiker holt sie ein: „Sie war nicht nach Luxor gekommen, sondern an einen Punkt der Krankheit, nicht durch die Wüste, sondern durch eine Krankheit.“⁷⁶ Hier wird sichtbar, dass der äußere Schauplatz der Handlung auch immer zugleich der innere ist, wie Ingeborg Bachmann es programmatisch in der Vorrede zum Roman formuliert hat⁷⁷:

⁷² Vgl. Christa Gürtler, „Der Fall Franza“. S. 80.

⁷³ Vgl. Christa Gürtler, „Der Fall Franza“. S. 80.

⁷⁴ Adolf Opel: Landschaft für die Augen gemacht sind. In: Arbeiterzeitung. Wien. No. v. 15. Okt. 1983. S. 13. In: Eva Christina Zeller: Ingeborg Bachmann: „Der Fall Franza“. Frankfurt am Main 1988. S. 25.

⁷⁵ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 266.

⁷⁶ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 269.

⁷⁷ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 52.

Die Schauplätze des Buchs sind Wien, das Dorf Galicien, die Wüste, die arabische, die lybische, die sudanesische. Die wirklichen Schauplätze, die inwendigen, von den äußeren mühsam überdeckt, finden woanders statt.⁷⁸

An einem ihrer letzten Tage in Ägypten fahren Martin und Franza zu den Pyramiden nach Gizeh. Franza möchte eigentlich noch einmal durch die Wüste nach Sakkarah und Memphis reiten, aber sie verzichtet, weil sie weiß, dass es die letzte Gelegenheit für Martin sein wird, die große Pyramide zu besteigen. Ihr Verzicht hat etwas Resigniertes, da es auch ihre letzte Möglichkeit wäre, durch die Wüste zu reiten, um dadurch sich selbst zu begegnen, da die Wüste Ausdruck ihrer eigenen Verwüstung ist: „Franza sagte, du hast schon auf so vieles verzichtet [...].“⁷⁹ Diese Aussage trifft auch auf Franza selbst zu, sie, die auf so vieles verzichtet hat, verzichtet jetzt am Ende auf Heilung, auch auf das Leben.⁸⁰

Während Martin die Pyramide in Gizeh besteigt, widerfährt Franza das tödliche Erlebnis. Beim Rundgang um die Pyramide kommt ihr ein Mann entgegen, der sie mit einem Stock leicht schlägt und sich mit der anderen Hand selbst befriedigt; er geht vorbei, kommt aber wieder und vergewaltigt sie. In dieser Situation erscheint Franza der Tod als einziger Ausweg, sie fügt sich eine tödliche Verletzung zu, indem sie die Gewalt, die ihr zugefügt wurde, noch übersteigert, indem sie den Kopf gegen die Steinwand stößt: „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 da war ihre andere Stimme: Nein. Nein.“⁸¹ Dieses Nein, nicht mehr nur gedacht, sondern ausgesprochen, ist die Absage an die Gesellschaft, in der die Schwächeren kein Lebensrecht mehr haben. Die physische Kopfverletzung ist äußeres, sichtbares Zeichen für ihren inneren Zustand. Ebenso wie das Bild der Wüste Ausdruck ihrer inneren Verwüstung ist. So wird Ingeborg Bachmanns Aussage, dass die wirklichen Schauplätze des Romans die inwendigen sind, zum ästhetischen Prinzip.⁸²

⁷⁸ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 78.

⁷⁹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 319.

⁸⁰ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S.55.

⁸¹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 323.

⁸² Vgl. Christa Gürtler, „Der Fall Franza“. S.81.

2.6 Personen

2.6.1 Martin – Bruderliebe, die versagt

Der 28-jährige Geologe Dr. Martin Ranner, mit dessen Augen Ingeborg Bachmann die Leser in die Handlung des Romans einführt, folgt einem „SOS-Ruf“ seiner einzigen Schwester, der 33-jährigen Franza. Diese hat ihm aus Wien ein Telegramm geschickt. Im Zug nach Wien liest Martin jenes hilferufende Telegramm. Hinter dem Schriftstück vermutet er eine verschlüsselte Botschaft. Martin steht vor einer schwierigen Entscheidung, er hat eigentlich vor, eine Studienreise ins nordöstliche Afrika anzutreten. Widerwillig trifft er die Entscheidung, seine Schwester ausfindig zu machen. Zuerst sucht er die eheliche Wohnung Franzas auf. Indem Martin durch die Wohnung geht, sucht er nach Spuren von Franza und entdeckt dort nur Brieffragmente. Diese Briefe, die immer wieder abbrechen, werfen Rätsel auf. Als besonderes Merkmal fällt Martin Franzas Handschrift auf: „steile Schülerinnenschrift aus dem Villacher Gymnasium, die hatte offenbar keine Entwicklung mehr durchgemacht, die war noch fünfzehnjährig, als hätte das Kriegsende die Schrift abgeschlossen.“⁸³ Damit wird Martin aufgefordert die Zerstörung seiner Schwester zu entziffern. Die Handschrift, die den möglichen Schlüssel zu diesem Rätsel beherbergt, lässt leider nicht erkennen, wer Franza war oder geworden ist. Sie gibt nur Auskunft über Franzas alte Identität, die aus der Kriegszeit und damit der gemeinsamen Kindheit der Geschwister. Die Entschlüsselung des geheimen Wissens liegt in der gemeinsamen Vergangenheit.⁸⁴

Auf diese Art und Weise kommt Martin Schritt für Schritt dem gesuchten Objekt ein Stück näher, bis er seine Schwester in Galicien, dem Heimatort der beiden im großelterlichen Haus wieder findet.

Der Grund für Martins Unentschlossenheit, seine Schwester wieder zu finden, besteht darin, dass sich die beiden als Erwachsene auseinander gelebt haben. Nur sporadisch halten sie Kontakt. Jeder geht seinen eigenen Weg. Als junger Wissenschaftler versucht Martin auf der Karriereleiter nach oben zu klettern. Mit seinem Charme punktet er bei Frauen, was sich in wechselnden Beziehungen widerspiegelt. Zuletzt lässt er sich auf eine Affäre mit einem Mannequin ein. Man bekommt den Eindruck, dass er diese Frauen relativ oberflächlich behandelt.

⁸³ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 145.

⁸⁴ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 65.

Genauer wird über seinen Charakter nicht berichtet, man erfährt nur, dass ihn seiner Aussprache nach im Gegensatz zu Jordan eine bestimmte Milde auszeichnet. Martin stellt fest, dass er als Franzas einziger Familienangehöriger verpflichtet ist, ihr zu helfen. In Wirklichkeit ist ihm seine Schwester fremd geworden und er möchte sich in ihre Angelegenheiten nicht einmischen. Martins Entfremdung von seiner Schwester tritt mit ihrer Wiener Zeit ein, genauer genommen, seit ihrer Heirat mit dem berühmten Wiener Psychiater Leopold Jordan entwickelt sich Martin von Franza weg. Er kann seine Enttäuschung nicht verbergen. Franza, die immer sein Schutz war, sucht nun selbst Schutz. Diesen Verdacht hegt Martin, als er Jordan kennenlernt, der die gleichen Warzen im Gesicht wie ihr Vater hat. Martin nennt Franzas Ehemann abwertend „Fossil“. Diese Bezeichnung ist ein Fachausdruck und stammt aus dem Sprachgebrauch der Geologen. Als „Fossilien“ werden in der Geologie Überreste von Tieren oder Pflanzen, die zum Beispiel als Versteinierung erhalten sind, bezeichnet. Martin benützt seinen wissenschaftlichen Sprachschatz, um sich Jordan vom Leibe und auf Distanz zu halten. Sein Argwohn ist so groß, dass er ihn nur als Instanz und nicht als Menschen bezeichnen kann.⁸⁵ Martin ist nicht ohne Besitzansprüche gegen Franza und Eifersucht gegen Jordan, dies wird schon im ersten Satz des Romans deutlich: „Der Professor, das Fossil, hatte ihm die Schwester zugrunde gerichtet.“⁸⁶ Martin spricht die Schuldzuweisung eindeutig aus, und auch, dass sie ihm zugrunde gerichtet wurde.

Trotz der unterschiedlichen Ausgestaltung der Charaktere Martin und Jordan weisen diese beiden Figuren eine Gemeinsamkeit in ihrer Funktion als „Weltanschauungstypen“ auf. Beide bauen auf ihrer wissenschaftlichen Betätigung auf, sie unterdrücken ihre Gefühle und Ängste, ihre Existenz ist auf einer rational-analytischen Logik aufgebaut.⁸⁷

In Abgrenzung zur eigenen Identität kategorisiert und beschreibt Martin Franza anhand der Äußerlichkeiten⁸⁸: „Franza stand in der Tür, mit herunterhängenden Strümpfen, mit seitwärts und hinten offenstehendem Kleid, auferstanden von den

⁸⁵ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 43.

⁸⁶ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 131.

⁸⁷ Vgl. Heike Hendrix: Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Zyklus: Eine Abrechnung mit der Zeit. (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 554) Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH. 2005. S. 67.

⁸⁸ Vgl. Gudrun Tengg: „Komm, Brüderlein, lass uns umnachtet sein.“ Einige Bemerkungen zur Frage des Inzests im `Buch Franza`. S. 97-114. In: Friedbert Aspöcklberger (Hg.): Ingeborg Bachmann. Neue Bilder zu ihrer Figur. Von Filmemacherinnen und einer Graphikerin, DichterInnen, einem Mediziner und fünf Literatur-ForscherInnen. (Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde. Bd. 18). Innsbruck: StudienVerlag Ges.m.b.H. 2007. S. 97-114. Hier: S. 107.

Scheintoten [...]“⁸⁹ Ähnlich wie Jordan geht er zu seiner Schwester auf Distanz, indem er sie als Repräsentant wissenschaftlicher Erkenntnisse wie ein Objekt analysiert:

Jemand wie Franza, so ein Fossil, das musste ja leben in der Magie und in Bedeutungen. Martin kannte keine Magie [...]. Und ehe Martin von seiner Schwester etwas wissen mochte und zu einem Bild kam, wollte er herausfinden, wie sie auf ihrem Boden beschaffen war, nein, mehr als das, denn den Boden kannte er noch einigermaßen, aber was sich dann überlagert und verschoben hatte [...].⁹⁰

Mit Franzas Schicksal empfindet Martin wenig Mitleid. Ihm fehlt ein Einfühlungsvermögen für ihren Zustand. Zudem spricht die schwer kranke Schwester eigentlich äußerst selten Klartext. Da Martin seinen Verstand als absolutes Maß erkennt, fehlt ihm das Empfinden für irrationale Konnotationen, er kann eine „magische“ Schwester Franza nicht erfassen.⁹¹ Um ihre Nähe nach dem Zusammenbruch ertragen zu können, konsumiert er in dem großelterlichen Haus eine „Steinhägerflasche“ nach der anderen. Zwar will Martin versuchen, seiner Schwester in ihrer Zerstörung beizustehen und ihr zu ihrem Recht zu verhelfen, so ist er doch auch selbst auf ihre Hilfe angewiesen, die sie gleichsam das Gedächtnis seiner vergessenen und verdrängten Kindheit ist.⁹² Die Erinnerung an den möglichen Inzest weckt in ihm nur Ekel: „dieses Fleisch mir nicht bekömmlich war.“⁹³ Um seine Schwester schnell los zu werden, zieht er sogar ihre Rückkehr zu Jordan in Erwägung. Seine möglichen Genesungsvorschläge für sie zeugen wieder von der logisch-pragmatischen Art zu denken. Als Genesungsstätte stellt er sich die Mayo-Klinik als etwas einwandfrei Funktionierendes vor. Franzis Aufenthalt dort soll ihr im Nu zu einer Heilung verhelfen⁹⁴:

[...] man musste Franza vielleicht zum Eingang hineinschieben und sie würde auf einem Fließband auf der anderen Seite gesund herauskommen – ein dermaßen fortschrittliches Verfahren sollte in dieser Klinik praktiziert werden.⁹⁵

Die Vorstellung, seine Schwester wie einen „Stein um den Hals“⁹⁶ auf seine Reise mitschleppen zu müssen, ist ihm äußerst unangenehm.⁹⁷ Während sie auf dem

⁸⁹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 97-114S. 164.

⁹⁰ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 190-191.

⁹¹ Vgl. Gudrun Tengg: „Komm, Brüderlein, lass uns umnachtet sein.“ S. 105.

⁹² Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 72.

⁹³ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 4.

⁹⁴ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 49.

⁹⁵ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 197.

⁹⁶ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 5.

Schiff ihm über ihre Horrorehe erzählt, verstummt er und wird ein passiver Zuhörer. Da Martin aufgrund seiner männlichen wissenschaftlich–theoretischen Fassungskraft überfordert ist, sowohl die individuelle als auch die geschichtliche Tragik von Franzas Schicksal zu begreifen, kann er in die verworrenen Eindrücke seiner verstörten Schwester auf der gemeinsamen Reise keine Ordnung bringen: „Er wusste nie, woran sie dachte.“⁹⁸ Zum Schluss merkt nicht mal, dass sie im Hotelzimmer „vor lauter Sterben zu sterben anfang.“⁹⁹ Im Nachhinein glaubt Martin doch etwas von Franzas Krankheit begriffen zu haben, „mehr jedenfalls, als das Fossil je begreifen würde.“¹⁰⁰ Er hat sich aber nur ein wenig von der „jordanischen“, der zweckrationalen, besitzergreifenden und Herrschaft ausübenden Denkweise entfernt.¹⁰¹

2.6.2 Franza – Untergang der mächtigen „Gitsche“

Die Protagonistin Franza Jordan wird im Roman „Das Buch Franza“ Opfer eines Verbrechens, welches sie bis zum Äußersten mit Furcht erfüllt.¹⁰² Zuerst lässt sich aber Franza von ihrem Mann, dessen Autorität sie während der Ehe mit ihm nie in Frage gestellt hat, zu einem „Fall“ degradieren. In ihrem Leben nimmt sie so manches hin, ohne es zu hinterfragen. Als sie während des Krieges mitbekommt, dass Galicien besetzt werden kann und Frauen vergewaltigt werden, akzeptiert sie das als eine Tatsache. Als ihr Mann sie in deren Wohnung in Wien an die Bibliothekswand stößt und vergewaltigt, bringt sie nur wenig Kraft auf, um sich zur Wehr zu setzen. Für den fremden, weißen Mann in Gizeh wird sie ebenfalls ein leichtes Opfer. In beiden Fällen wird sie von der Angst so stark paralysiert, dass sie nicht mal schreien kann. In Gizeh kommt es Franza vor: „[...] als hätte er sie mit einer Axt getroffen, dann erst sah sie, was er tat mit der anderen Hand und was er wollte von ihr.“¹⁰³ Für beide Vergewaltiger findet Franza eine Entschuldigung, denn sie

⁹⁷ Vgl. Mireille Tabah: Zur Genese einer Figur: Franza. In: Irene Heidelberger-Leonard (Hg.): Text–Tollhaus für Bachmann–Süchtige? Lesarten zur kritischen Ausgabe von Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt. Opladen / Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH. 1998. S. 91-106. Hier: S. 94.

⁹⁸ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 254.

⁹⁹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 325.

¹⁰⁰ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 326.

¹⁰¹ Vgl. Mireille Tabah, Zur Genese einer Figur: Franza. S. 103.

¹⁰² Daniela Trummer: Die Furcht in „Das Gebell“ und „Der Fall Franza“. In: Magdalena Tzaneva (Hg.): „Hände voll Lilien“. 80 Stimmen zum Werk von Ingeborg Bachmann. Gedenkbuch zum 80. Geburtstag von Ingeborg Bachmann 25.06.1926 Klagenfurt – 17.10.1973 Rom. Berlin: LiDi. 2006. S. 163.

¹⁰³ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 320.

werden, ihrer Meinung nach, durch die Krankheit gesteuert.

Der Wunsch dieser Frau, die als Folge der Gewalterfahrung in ihrer Jugend Besatzung– und Vergewaltigungsphantasien entwickelt, besteht in Wirklichkeit darin, geliebt zu werden.¹⁰⁴ Der Schein über den angeblich schönsten Frühling in ihrem Leben trägt. Als ihre erste große Liebe, der englische Capitain Percival Glyde eine Beziehung mit einer anderen Frau, die Ärztin ist, eingeht, verbirgt sie mühsam ihre Enttäuschung und verdrängt ihre Minderwertigkeitsgefühle und Eifersucht. Franza versteht anfänglich nicht, dass der Capitain sie nur auf ihren Körper reduziert, der durch den Krieg ausgezehrt ist. Trotzdem bringt sie Verständnis für sein Denken auf und idealisiert ihn, ähnlich wie später ihren Ehemann, und trauert ihm ihr Leben lang nach. In ihren wesentlich älteren Partnern sucht Franza vergeblich nach Ersatz für den verschollenen Vater, den sie für immer verloren hat.

Franza identifiziert sich viel zu stark mit den Rollen, die ihr vorgegeben werden. Sie kann keinerlei Auflehnung gegen die bestehenden Verhältnisse zeigen. Als 15jähriges Mädchen muss sie die Aufgabe der Beschützerin für den um fünf Jahre jüngeren Bruder übernehmen, obwohl sie das Trauma wegen des Verlustes beider Elternteile selbst nicht überwinden kann. Trotzdem entpuppt sich Franza nicht nur als Schwester, sondern vor allem auch als imaginäre Mutter und als eine Macht, die Martins Leben beeinflusst.¹⁰⁵

Die gesamte Kriegssituation mit ihrer massiven Lebensbedrohung verleiht Franza das Gefühl unversehrbar zu sein. In dieser extremen Situation lernt Franza das Überleben und muss schnell erwachsen werden:

Hie und da kamen noch Tiefflieger bis dicht über die Häuser, und da sie genau auf jeden zielten, musste sie sich einmal auf Martin werfen, ihn zu Boden und sich über ihn, denn sie war überzeugt, dass sie, wenn [sie] es fest wünschte, unverwundbar sei und dass auch nicht ein Splitter sie treffen könne.¹⁰⁶

Das Gefühl der Unverwundbarkeit diente Franza als Schutzraum für Aufbau und Erhaltung ihrer Identität. Sie bildete einen imaginären Schutzraum um sich herum, der ihr die Angst genommen hatte¹⁰⁷:

[...] mit erhobenem Kopf herumzugehen, wenn geschossen wurde, ruhig weiterzugehen, denn alle Feuer aus allen Mündungen und die abrupten Stillen danach, das war für jemand wie Franza nichts [...].¹⁰⁸

¹⁰⁴ Vgl. Michéle Pommé, Ingeborg Bachmann–Elfriede Jelinek. S. 88.

¹⁰⁵ Vgl. Gudrun Tengg: „Komm, Brüderlein, lass uns umnachtet sein.“ S. 103.

¹⁰⁶ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 176.

¹⁰⁷ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 81.

Franzas Stärke besteht darin, für andere da zu sein, sie zu unterstützen und denen den Rücken zu stärken. Sie geht in dieser Rolle auf. Ihre Gefühle und Wünsche treten immer in den Hintergrund. Trotz ihrer zierlichen und zerbrechlichen Physionomie entwickelt sie eine enorme Kraft und „kämpft“ während des Krieges für zwei fürs Überleben. Später als Ehefrau steht sie ihrem Mann zur Seite, indem sie ihn in seinem beruflichen Werdegang unterstützt, ihn zu Seminaren und Kongressen begleitet, Empfänge und gesellschaftliche Treffen in deren Wohnung im 19. Bezirk organisiert und sogar für seine wissenschaftliche Arbeit forscht. Als Martin daran zweifelt, dass Jordan eine Koryphäe auf dem Gebiet der Psychiatrie ist, kämpft Franza für das Ansehen ihres Mannes und beteuert sein Können: „[...] sie rankte sich um den Orden, und dann müssten sie zu einem Kongress nach London und im Herbst noch nach Buenos Aires, [...] es war jedenfalls diese große Verantwortung.“¹⁰⁹

Ein einziges Mal denkt Franza an sich und ihre Zukunft, als sie beschließt nach Wien zu gehen, um dort Medizin zu studieren. Dieses neue Leben zu beginnen, scheint eine leichte Aufgabe für sie zu sein. Franzas Wunsch besteht darin, unabhängig zu sein und Anerkennung zu gewinnen. Indem sie sich Franziska nennen lässt, will sie sich damit eine neue Identität zulegen. Sie ist beliebt bei ihren Kollegen und gewinnt an Selbstvertrauen und Selbstbewusstsein. Bereits während des Studiums schmiedet sie große Pläne für ihre Zeit danach. Sie strebt was Besonderes an, immer mit dem Gedanken anderen zu helfen.

Der Wunsch Franzas nach Unabhängigkeit wird nicht befriedigt. Sie verfällt in alte Muster. Da sie in eine Struktur des Patriarchats hineingeboren wurde, kann sie keine Distanz zu dem Lebensmodell aufbauen. Sie zweifelt an sich selbst. Als sie zum Begierdeobjekt des wesentlich älteren, renommierten Psychiaters und Psychoanalytikers Prof. Dr. Leopold Jordan wird, der sich Hals über Kopf in sie verliebt, glaubt Franza einen Partner gefunden zu haben, der die Besonderheit ihrer Persönlichkeit, zu schätzen weiß. Jordan nützt Franzas Labilität aus. Sie übersieht die ersten Warnzeichen und begeht einen großen Fehler, indem sie ihr Studium aufgibt. Franza vertraut blindlings auf die Meinung Jordans und verfällt dadurch in ein Abhängigkeitsverhältnis. Sie gibt ihre Identität auf, indem sie sich in eine Hierarchie begibt, in der die Frau untergeordnet ist. Die gesellschaftliche Stellung wird ihr

¹⁰⁸ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 177.

¹⁰⁹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 193.

plötzlich wichtiger als ihre eigene Karriere. Jordans Status als berühmter Psychiater verführt sie:

Minister B. war jetzt auch sein Patient, und dann würde er das Verdienstkreuz erster Klasse bekommen, natürlich mache er sich nichts aus einem Orden, er werde sicher zu einer dieser unsäglich blöden Feiern im Palais Pálffy müssen, das Übliche [...].¹¹⁰

Franza vergisst auf ihre Wurzeln und wird zum Spielzeug in Jordans Händen. Er kann ihre Seele leicht sezieren, denn sie präsentiert sie ihm wie auf einem silbernem Tablett, indem sie ihm viel zu viel von ihrem Inneren preisgibt. Franzas Problem besteht in der mangelnden Selbstsicherheit. Indem sie ihre Emotionen zeigt, ist sie dadurch verwundbar und lässt sich in die Enge treiben. Sie erstarrt fast in ihrer Passivität. Ohne Protest lässt sie die Demütigungen ihres Ehemanns über sich ergehen. Aus dem Grund kann sie sich so leicht auf der Reise in Ägypten mit den zum Objekt Degradierten, den Zerstörten und Misshandelten identifizieren¹¹¹, wie der gefesselten Frau auf dem Bahnhof in Kairo oder dem zerstörten Bild der Königin Hatschepsuts. Durch ihre eigene Biographie fühlt sich Franza in die Rolle Hatschepsuts hineinversetzt, deren Zeichen und Darstellungen von ihrem Nachfolger Tuthmosis dem Dritten ausgekratzt wurden¹¹²: „Siehst du, sagte sie, aber er hat vergessen, dass an der Stelle, wo er sie getilgt hat, doch sie stehengeblieben ist. Sie ist abzulesen, weil da nichts ist, wo sie sein soll.“¹¹³ Franza setzt die damit ausgedrückte Negation der Existenz der Königin einem Verbrechen gleich. Nicht nur die Königin wurde vernichtet, Franza hat dasselbe Schicksal ertragen müssen. In der Abwesenheit Hatschepsuts liest Franza ihre frühere Anwesenheit. Jordan hat Franza ebenso getilgt, indem er ihren Namen als Mitarbeiterin in seiner Publikation absichtlich ausgelassen hat.¹¹⁴

Ebenso in der von ihrem Mann gequälten Frau auf dem Bahnhof in Kairo erkennt Franza die Darstellung ihrer eigenen Situation. Wie gebannt blickt sie auf diese Szene und ist zunächst nicht fähig zu sprechen. Franza muss feststellen, dass die Öffentlichkeit die Zerstörung und Unterwerfung dieser Frau duldet. Sie setzt ihr Leiden dem der stigmatisierten Frau gleich¹¹⁵: „Ich liege dort an ihrer statt. Und mein Haar wird, zu einem langen, langen Strick gedreht, von ihm in Wien gehalten. Ich bin

¹¹⁰ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 193.

¹¹¹ Vgl. Sabine Grimkowski, Das zerstörte Ich. S. 51.

¹¹² Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 54.

¹¹³ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 274.

¹¹⁴ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 54.

¹¹⁵ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 168-169.

gefesselt, ich komme nie mehr los.“¹¹⁶

Trotz der dramatischen Ereignisse in ihrem Leben, die in einer Abtreibung des gemeinsamen Kindes mit Jordan münden, bringt Franza noch so viel Kraft auf, einen Schlusstrich unter die zerstörerische Beziehung zu ihrem Ehemann zu ziehen. Sie ist sich darüber im Klaren, dass ihre Heilungschancen unter einem schlechten Stern stehen, wenn sie sich in irgendeiner Klinik in Österreich in Behandlung begibt, denn dann ist sie sicherlich dem unsichtbaren Machteinfluss ihres Psychiater-Gatten ausgesetzt. In dem Moment funktioniert ihr Selbstschutzmechanismus. Zwar verliert sie ihr einziges Kind, aber mit welchen psychischen Konsequenzen würde sie rechnen müssen, falls dieses Kind infolge einer Vergewaltigung entstand. Franza flüchtet nach Galicien. Ihr Heimatort ist der einzige Raum, zu dem sie Jordan nie Zutritt gewährt hat:

Wenigstens hatte das Fossil nie diesen Boden hier betreten, war nie an die Siegel und Namen herangekommen, mit denen hier alles verschlüsselt war, und nie hatte er die Franza gekannt, die mit den Kürbisleuchtern herumgegangen war, mit ihm [...].¹¹⁷

In der Halluzinationsphantasie nach dem Haschischkonsum kann man beobachten, wie schwer es Franza fällt, sich von dem erdrückenden Objekt, das Jordan symbolisiert, zu lösen.¹¹⁸ Damit sie an diesen Punkt gelangen kann, muss sie zuerst mit sich selbst ins Reine kommen:

Sie wollte zurück vor Entsetzen, 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 Schwebel, 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 [...].¹¹⁹

Unter dem Schlamm Nils erhofft sich Franza die Heilung. Da sie durch das Antrocknen des Schlammes erstarrt, erinnert sie dieses Erlebnis an ihre Erstickungsanfälle bis zur psychischen Totenstarre während der Ehe mit Jordan: „Ich wollte ja schreien, immer wollte ich schreien. Aber ich habe ja nie schreien können.“

¹²⁰ Ihre Ohnmacht schlägt in Todesangst um, sie fühlt sich „lebendig begraben“¹²¹

¹¹⁶ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 308.

¹¹⁷ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 152.

¹¹⁸ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 155-156.

¹¹⁹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 283.

¹²⁰ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 271.

und „Meine Geschichte und die Geschichte aller, die doch die große Geschichte ausmachen, wo kommen die mit der großen zusammen.“¹²² Mit diesem Erleben sieht Franza ihren eigenen Tod voraus¹²³ :

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.¹²⁴

Franza verzweifelt an ihrer Hilflosigkeit. Sie wird physisch mit ihrer psychischen Situation konfrontiert wird und erlebt sie einen Zusammenbruch.¹²⁵

Franza ist sich dessen bewusst, dass sie bisher in ihrem Leben gescheitert ist. Aus diesem Grund kommt sie an den Ort ihrer Kindheit zurück: „sie bestand auf einmal, wo alles andere ihr genommen war, auf Galicien.“¹²⁶ Die Erinnerungen sollten Franza dazu verhelfen, die Spuren ihrer Identität zurückzuverfolgen. Durch ihren Besuch auf dem Friedhof versucht sie, von den Toten aus, ihre Herkunft zu bestimmen. Dieser Versuch, der ursprünglichen Identität näherzukommen, bestätigt ihr Vorhaben, einen Identitätsausweis, einen Pass, auf ihren ursprünglichen Familiennamen ausstellen zu lassen: „und trug ihren letzten Namen, der ihr erster gewesen war, erstaunt mit sich herum, er bedeckte sie nicht mehr ganz, nur noch die Blößen.“¹²⁷ Die Wiederannahme des Mädchennamens symbolisiert den Wunsch, sich in der Erinnerung an die Identität vor der Zerstörung auch wieder mit dem Namen bedecken zu können, also schützende identitätsstiftende Phantasien aufbauen zu können.¹²⁸ Franza versucht auch an ihre frühere Beziehung mit dem Bruder anzuknüpfen. Als sie in Ägypten einem Hochzeitsfest beiwohnen dürfen, erkennt Franza, dass die Kinder dort „Liebesblicke“¹²⁹ haben. Indem sie weint, lässt sie ihren Emotionen freien Lauf. Wie in einem Spiegel erblickt sie in den Augen der Kinder, was sie selbst verloren hat und was sie betrauert. Damit gelangt zum Ausdruck der Wunsch nach der in der Kindheit erlebten „unwiderstehlichen Liebe“. Sie wird sich dessen bewusst, dass das besondere Band, das sie mit Galicien und Martin verband, zerrissen ist. In Erinnerung an die Errettung Martins aus dem

¹²¹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 270.

¹²² Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 270.

¹²³ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 149.

¹²⁴ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 269.

¹²⁵ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 53.

¹²⁶ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 171.

¹²⁷ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 171.

¹²⁸ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 100.

¹²⁹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 275.

Wasser, wirkt ihr Gang in die Gail fast wie eine theatralische Inszenierung. Als sie ein Fremder rettet, begreift sie die endgültige Entfremdung vom Bruder. Franza kann die Kluft zwischen ihr und ihrem Bruder nicht überwinden. Zwar bezeichnet Franza diese Zeit als die zweitglücklichste, doch durch ihren Selbstmordversuch kann man sie mit einer Illusion gleichsetzen. Franzas Gefühle führen sie wieder in die Irre, dieses Glück hat es nicht gegeben.

Franzas Krankheit trägt dazu bei, dass sie am Verlust ihrer Sprache leidet. Für ihre magische Weltsicht, die sie durch ihre Sprache ausdrückt, gibt es in der rationalen, männlichen Welt keinen Platz. Dieses Unvermögen sich mitteilen zu können, fällt Martin bereits in der an ihn gerichteten Korrespondenz Franzas auf. Als er sie im großelterlichen Haus vorfindet, kann sie kaum zusammenhängende Sätze bilden, sie stottert. Unzusammenhängend redet sie über Entlegenes, wenn sie aus ihren Lähmungen, der Totenstarre, herauskommt, über das Damals.¹³⁰ In der Schiffskabine auf der Überfahrt nach Genua versucht sie ihre Erlebnisse und Gefühle zu verbalisieren. Was Franza führt, sind es lauter Fragmente eines Monologs. Langsam findet sie zur Sprache zurück. Sie ist jedoch unfähig, einen Dialog mit ihrem Bruder aufzunehmen.¹³¹ Erst auf der Reise durch die Wüste kann sie ihre Subjektivität entfalten, die ihr in der Ehe mit Jordan genommen worden war, indem sie in ihrer eigenen Sprache redet und unkommentiert und unzensiert ihre Gedanken äußert. Daran lässt sich ihr Leiden ablesen.¹³²

Der von Franza erstrebenswerte Zustand, wieder zur inneren Ruhe zu finden und mit sich selbst ins reine zu kommen, tritt nicht ein. Der Wunsch nach Veränderung scheint viel zu naiv zu sein, denn Franza wird in schweren Alpträumen von der verdrängten Erinnerung eingeholt. Dieses Erinnern ist so traumatisch besetzt, dass sie an keinen Augenblick denken kann, „ohne an jeder Stelle der Vergangenheit zu schreien oder zittern anzufangen.“¹³³ Franza hofft, über die Selbstreflexion die zerstörerischen Ereignisse überwinden zu können, was sich wiederum als körperliches Zeichen in einer hysterischen Reaktion niederschlägt¹³⁴: „[...] sie starrte auf ihre Hände, wo sich Blasen gebildet hatten, ich häute mich, sagte sie, siehst du, es wird alles besser, ich bekomme eine neue Haut.“¹³⁵

¹³⁰ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 50.

¹³¹ Vgl. Christa Gürtler, „Der Fall Franza“. S. 75.

¹³² Vgl. Sabine Grimkowski, Das zerstörte Ich. S. 51.

¹³³ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 206.

¹³⁴ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 102.

¹³⁵ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 206.

Franza versucht sich von ihrer Vergangenheit zu befreien und ist auf dem Weg leer zu werden wie die Wüste, die sie umgibt ¹³⁶. Franza hofft auf die heilende Wirkung der Wüste. Sie sucht dort nach der Überwindung ihrer Zerstörungen. Dieser Ort wird für sie sowohl zum „freundlichen Nirgendworaum“ ¹³⁷ als auch zu einer „großen Gummizelle aus Himmel, Licht und Sand.“ ¹³⁸ Ermöglicht wird ihr dort das „Wahnsinnigwerden“ und sie kann ihren Schmerz ausleben. Franza möchte dadurch einen Heilungsprozess in Gang setzen, indem sie die Wüste körperlich in sich aufnimmt. Sie nimmt sogar die Mangelsituation an Wasser und Essen wahr, die sich für alle als lebensnotwendig erweist und versucht sich den Gesetzen der Wüste zu unterwerfen. Obwohl sie in Wien zunehmend das Gefühl gehabt hatte, vergiftet zu werden und keine Nahrung mehr zu sich nehmen zu können, so fasst sie, trotz der Warnungen vor Infektionen und Bakterien, gerade hier wieder Vertrauen in die Grundbedürfnisse des Lebens und damit in ihre eigene sinnliche Wahrnehmung ¹³⁹:

Wer fürchtet hier die von den Weißen katalogisierten Bakterien. Wer wäscht einen Becher aus, wer kocht das Wasser ab, wer laust die Salatblätter, wer nimmt den Fisch unter die Lupe? Hunger, Durst, wiederentdeckt, die Gefahr, wiederentdeckt, die Ohren, die Augen geschärft auf die Außenwelt gerichtet, das Ziel wiedergewusst. Ein Dach über dem Kopf, ein Nachtlager, Schatten, ein wenig Schatten. ¹⁴⁰

Sogar Martin bemerkt am Beginn der Reise durch die Wüste, dass Franza zunächst „aufzuleben“ ¹⁴¹ beginnt und „dass auf einmal ihr Fleisch mit ihr zusammenhielt“ ¹⁴² Franza wird auch euphorisch und kann sich nicht satt an den Bildern der Wüste sehen. Denn diese Wüste mit ihren eindrücklichen Bildern wird für Franza zum paradigmatischen Ort, an dem die eigene Verwüstung erkennbar wird. ¹⁴³ Franzas Weiblichkeit und ihre Identität wurden durch die patriarchale Ordnung zerstört. Dies führt ihr eine Imagination, die sie am Roten Meer erlebt, vor Augen. Vor ihr tritt eine Gestalt, männlichen Ursprungs, die sich verwandelt. Diese Vision verändert ihr Erscheinungsbild. Aus dem Bruder Martin wird Jordan, der im weißen Kittel erscheint, dann glaubt sie ihren Vater und letztendlich Gott zu sehen: „Gott kommt auf mich zu und ich komme auf Gott zu.“ ¹⁴⁴ An dieser Stelle wird eine Fata

¹³⁶ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 51-52.

¹³⁷ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 256.

¹³⁸ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 249.

¹³⁹ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 138-139.

¹⁴⁰ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 259.

¹⁴¹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 265.

¹⁴² Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 265.

¹⁴³ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 139.

¹⁴⁴ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 286.

Morgana aller Instanzen der Männlichkeit, die fast fanatisch wirkt, vorgeführt.¹⁴⁵ Sie stellt fest, dass an der Abwesenheit eines anerkennenden anderen ihre weibliche Identität zugrunde geht¹⁴⁶ : „Ich habe kein Geschlecht, keines mehr, man hat es mir herausgerissen, doch [?] du warst abwesend, darum ist nichts mehr da.“¹⁴⁷

Indem Franza Europa verlassen hat, entledigte sie sich der Weißen, die als Synonym für männliche Herrschaft fungieren. Franza hört auf, sich vor Jordan, den Ärzten, dem weißen Geist zu fürchten.

Die Weißen. Hier waren sie endlich nicht mehr. Hier musste sie sich nicht 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. Sie hörte auf, sich [zu] fürchten, von jemand angeschrien, belauert und gewürgt zu werden.¹⁴⁸

Im Tal der Könige sieht sie die Geschichte der Zerstörung und Beraubung der Mumien. Sie erkennt, dass diese mythische Welt durch die Archäologen zerstört wurde, indem sie die Toten aus ihren Gräbern entfernten. Dadurch haben sie die Toten am Weiterleben gehindert. Osiris kann hier als Beispiel genannt werden. Er lebt über den Tod hinaus, indem er nach seiner Reanimation und Wiedervereinigung mit Isis zum Gott des Totenreiches wurde.¹⁴⁹ Franza erkennt auch hier durch die Identifikation mit den Opfern die Herrschaft der Weißen: „Die ganze Schande kommt in mir zusammen, weil sie sonst niemand spürt.“¹⁵⁰ Franza erkennt die Schändung an den Gräbern aus dem Grund, weil ihr ihre Zeit mit Jordan wie eine große Schande vorkommt. Ihrer Meinung nach können nur die Geschändeten die Schändungen spüren.¹⁵¹ Franza kann den Anblick der zur Schau gestellten und von den Touristen fotografierten Mumien im Museum nicht ertragen. Sie gibt ihrem Ekel körperlichen Ausdruck, indem sie sich vor dem Mumiensaal erbricht. Indem Franza dem Tod begegnet, nimmt sie ihr eigenes Sterben immer mehr auf.¹⁵²

Franza ist unfähig, sich von ihrer Vergangenheit zu lösen. Ihr Körper wird zum Symptomkörper und widerspiegelt ihren seelischen Zustand:

¹⁴⁵ Vgl. Isabella Rameder: Ich habe die Gedichte verloren. Ingeborg Bachmanns lyrische Texte aus dem Nachlass und ihre Beziehung zum „Todesarten-Projekt“. Klagenfurt / Celovec: Wieser Verlag. 2006. S.57.

¹⁴⁶ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S 178.

¹⁴⁷ Ingeborg Bachmann: Ingeborg Bachmann Werke. Bd. III. S. 476.

¹⁴⁸ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 255.

¹⁴⁹ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S 170-171.

¹⁵⁰ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 274.

¹⁵¹ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 54-55.

¹⁵² Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S 174-176.

[...] ihre Hände und Füße verdrehten sich, und sie kippte wieder weiter, und wiederholte etwas von den Kürzeln in Jordans Mappen, der Fall F., ich zu einem Fall gemacht! Dann jammerte sie übergangslos: mein Körper, er ist ganz beleidigt, an jeder Stelle beleidigt.¹⁵³

Trotzdem macht die Todkranke den in Kairo untergetauchten SS-Hauptsturmbannführer Dr. Kurt Körner ausfindig. Sie möchte herausfinden, was für ein Mensch jemand ist, der Nationalsozialist war. Diese Begegnung auf einem Hausboot in Ägypten, wo der ehemalige SS-Hauptsturmbannführer lebt und illegal praktiziert, nimmt die Gestalt einer unmittelbaren Begegnung mit dem Faschismus an. Franza fällt auch ein, dass Körner in dem Buch, an dem sie mitgearbeitet hat, erwähnt worden ist.¹⁵⁴ Sie kennt Körner aus dem Kapitel „Euthanasieprogramm“ dieses Buches. Nach dieser Begegnung erstattet Franza noch einmal Körner einen Besuch, diesmal hat sie für ihn einen konkreten Auftrag. Sie möchte erlöst werden: „Wie konnte sie ihm bloß klarmachen, dass sie ausgemerzt werden wollte? Ja, ausgemerzt, das war es.“¹⁵⁵ Franza identifiziert sich mit den Opfern des Naziregimes und will gleichsam einen stellvertretenden Tod sterben¹⁵⁶: „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 bezahlen dafür. Was ist das für eine Welt?“¹⁵⁷ Körner scheint irritiert zu sein und wimmelt Franza ab, indem er behauptet, dass sie verrückt sei. Nach ihrem Besuch reist Körner abrupt ab. Zum ersten Mal gelingt es Franza, den Spieß umzudrehen, denn sie hat einen der Repräsentanten des Patriarchats das Fürchten gelehrt. In dem Augenblick kann sie einen großen Erfolg verbuchen. Ihr wird klar, dass auch Jordan nie Angst vor ihr gehabt habe: „Aber ich habe jemand doch noch das Fürchten beigebracht. Einem von denen. Ja, das habe ich.“¹⁵⁸ Dass ein gefürchteter Massenmörder vor ihr Flucht ergreifen wird, kann sie selbst nicht fassen. Diesen Moment wird sie nie vergessen, denn sie geht mit einer gewissen Stärke aus ihm hervor. Für eine kurze Weile glaubt man, dass sie nicht dem Tode geweiht ist. Durch die Flucht des ehemaligen KZ-Arzt Körner wird noch einmal der Versuch Franzas deutlich, über die persönliche Erfahrung zugleich geschichtliche Erfahrung zu bewältigen. Während Franza in die Wüste hinein gereist war, um das Verdrängte

¹⁵³ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 271.

¹⁵⁴ Vgl. Christa Gürtler, „Der Fall Franza“. S. 78.

¹⁵⁵ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 313.

¹⁵⁶ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 180.

¹⁵⁷ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 314.

¹⁵⁸ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 317.

bewusst zu machen, war Körner in die Wüste geflohen, um zu verdrängen und der gerichtlichen Verfolgung zu entgehen. In ihrer „Vorrede“ zum Roman hat Ingeborg Bachmann diesen prägnanten Satz formuliert, dass „die Mörder noch unter uns“¹⁵⁹ sind. Franza entdeckte einen solchen Mörder, indem sie ihn mit ihrem Wissen um seine Vergangenheit konfrontierte.¹⁶⁰

Bevor die Reise zu Ende gehen soll, folgt Franza nicht ihrem Wunsch, noch einmal in die Wüste hinauszureiten, sondern willigt dem Vorschlag ihres Bruders ein, sich die Pyramiden von Gizeh anzuschauen. Sie erlebt wieder einen Rückfall: „Öfters verriss es sie, [...] es geht ein Strom durch meinen Kopf, tausend Volt stark. [...] der Blitz schlägt bis zu den Füßen durch.“¹⁶¹ Während Martin die Pyramide besteigt, kommt Franza ein Weißer entgegen und versetzt ihr mit dem Stock einen leichten Schlag. Franza kommt es vor „[...] als hätte er sie mit einer Axt getroffen, dann erst sah sie, was er tat mit der anderen Hand und was er wollte von ihr.“¹⁶²

Der weiße Mann wiederholt stellvertretend die Vergewaltigung Jordans an ihr. Erst in dieser Wiederholung des Gewaltaktes wird Franza die Ursache ihrer Krankheit offenbar: „Er muss ja krank sein, ich bin nur davon krank geworden.“¹⁶³ Statt durch die Wüste entlang des gesamten westlichen Nilufers zu reiten, die das Reich der Toten ist, stößt sich Franza zu Tode:

Es ist nichts, nichts ist geschehen, und wenn auch. Es ist gleichgültig. 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 da war ihre andere Stimme: Nein. Nein.¹⁶⁴

Wie schon der Gang in die Gail, ist auch dieser Tod ein Versuch, in Ägypten, in der Wüste zu bleiben¹⁶⁵: „Sie schloss beruhigt die Augen und dachte mit Genugtuung, vielleicht können wir jetzt nicht abreisen.“¹⁶⁶

Franza hat „sich „zutodgestürzt“¹⁶⁷. Noch einmal kommt sie aber zu Bewusstsein. Am Abend ihres Todes nimmt sie gemeinsam mit ihrem Bruder ihre letzte Mahlzeit zu sich: „[...] sie hatten die Gabeln vergessen, und Franza aß ein Stück mit den Fingern, wie in Wadi Halfa, [...] das war das beste Essen, so gut kann nie mehr eines sein.“

¹⁵⁹ Ingeborg Bachmann: Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Bd.III. S. 341.

¹⁶⁰ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 180.

¹⁶¹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 318.

¹⁶² Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 320.

¹⁶³ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 321.

¹⁶⁴ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 323.

¹⁶⁵ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 56-58.

¹⁶⁶ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 323.

¹⁶⁷ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 326.

¹⁶⁸ Dieses letzte Essen verbildlicht Franzas Versuch, an den Beginn sowohl einer psychischen als auch kulturellen Entwicklung zu gelangen, die jenseits von Zwang und Herrschaft liegt. ¹⁶⁹

Diese Essensszene verweist auf ein zu Beginn der Reise stattgefundenes Essen in Wadi Halfa, an dem Franza teilnimmt. Kurz vor ihrem Tod erinnert sich Franza an dieses Essen als an das beste in ihrem Leben:

[...] es ist der bewussteste Augenblick, der natürlichste, das erste und einzige Essen hat stattgefunden, findet statt, es ist das erste und einzige gute Essen, wird vielleicht die einzige Mahlzeit in einem Leben bleiben, die keine Barbarei, keine Gleichgültigkeit, keine Gier, keine Gedankenlosigkeit, keine Rechnung, aber auch keine, gestört hat. ¹⁷⁰

Sowohl schwarze Hände als auch eine weiße greifen gemeinsam in einen Teller mit Bohnen. Franza erlebt diesen Moment als einen „Augenblick, in dem etwas vollkommen ist.“ ¹⁷¹ Dieses Abendmahl wird dadurch zu einer Art heiliger Handlung erhoben. ¹⁷² In dieser vertrauensvollen Gemeinschaft empfindet Franza nicht mehr Angst und Ekel, das Essen in sich aufzunehmen, wie das in Anwesenheit von Jordan der Fall gewesen war. Im Akt des Essens spricht ihr Körper zum ersten Mal seine liebevolle Zuwendung zum anderen aus. ¹⁷³

2.6.3 Jordan – Porträt des Zerstörers

Während im ersten und dritten Kapitel die Figur des Leopold Jordan textuell lediglich assoziativ von Franza beziehungsweise deren Bruder Martin angerissen wird, vermittelt der auktoriale Erzähler in den Textentwürfen zur „Jordanischen Zeit“ auf mehreren Ebenen die charakteristischen Eigenschaften Jordans. ¹⁷⁴

Im ersten Kapitel bringt Martin seine Abneigung Jordan gegenüber zum Ausdruck. Ein Grund dafür ist Jordans Überheblichkeit, die ihn auszeichnet, die vielleicht typisch für seinen Berufsstand ist. Das zeigt sich bereits in der Art und Weise, wie er spricht ¹⁷⁵: „[...] im Bewusstsein seiner Bedeutung, mit dieser leicht nasalen Färbung,

¹⁶⁸ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 324.

¹⁶⁹ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 183.

¹⁷⁰ Ingeborg Bachmann: Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Bd.III. S. 480.

¹⁷¹ Ingeborg Bachmann: Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Bd.III. S. 480.

¹⁷² Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 33.

¹⁷³ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 184.

¹⁷⁴ Vgl. Bettina Stuber: Zu Ingeborg Bachmann: „Der Fall Franza“ und „Malina“. (Deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft; 24). (Freiburg (Breisgau), Univ. Diss.). Rheinfelden. Berlin: Schäuble Verlag. 1994. S. 73-74.

¹⁷⁵ Vgl. Sabine Grimkowski, Das zerstörte Ich. S. 61.

die nur einige Wiener auf der höchsten Leitersprosse und ehemalige k. und k.-Offiziere noch zu produzieren wussten [...].“¹⁷⁶ Jordan wird auch assoziativ mit Freud in Verbindung gebracht – sowohl der jüdische Anklang des Namens Jordan als auch die hohe gesellschaftliche Stellung beider in Wien ist von Bedeutung.¹⁷⁷ Martin nennt seinen Schwager nie bei seinem Vornamen. Dieser kommt ihm erst in den Sinn, als er sich an Franzas Briefanfänge, die mit: „Mein geliebter Leo“¹⁷⁸ beginnen, erinnert. Auch der Familienname Jordan wird erst später genannt, vorher ist er nur unter seinen Berufsbezeichnungen bekannt. Der distanzierte Professor wird vorherrschend als Instanz, Ranginhaber und Berufsträger beschrieben. Bezeichnend ist, dass Jordan als Name zum ersten Mal nicht als einfache Bezeichnung einer Person, sondern als Synonym für Macht und Autorität auftaucht¹⁷⁹: „Die Polizei blieb also aus dem Spiel, das war bei dem Namen Jordan eine Selbstverständlichkeit.“¹⁸⁰ Ein paar Einzelheiten aus Jordans Kindheit sind nicht dem Romanfragment „Das Buch Franza“, sondern Bachmanns Erzählung „Das Gebell“ zu entnehmen. Nach der Erzählung Jordans Mutter, wächst ihr Sohn ohne Vater auf und legt bereits als Kind ein merkwürdiges und kompliziertes Naturell an den Tag. Diese Kindheit, die durch Vaterlosigkeit und fehlende Mutterliebe geprägt wird, mag zur Entstehung seines sadistischen Charakters beigetragen haben.

Jordan reduziert den Menschen auf das, was er in ihm sieht¹⁸¹: „er konnte keinen Menschen verlängert sehen, über die Grenze hinaus, die er ihm setzte.“¹⁸² Für ihn sind Menschen nur Mittel zum Zweck. Für Jordan sind Frauen austauschbar. Franza ist bereits die dritte Frau Jordan: „Er mochte die Frauen nicht, und er musste immer eine Frau haben, um sich den Gegenstand seines Hasses zu verschaffen.“¹⁸³ Für Jordan sind die Frauen austauschbar. Die Tatsache, dass sich eine der Frauen umgebracht hat, wird verheimlicht. In der Gesellschaft wird Professor Jordan weiterhin honoriert und geachtet.

Franza, die bereits die dritte Frau Jordan ist, wird nicht nur als Assistentin für seine medizinische Studie ausgenutzt, sondern auch als wissenschaftliches Studienobjekt

¹⁷⁶ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 137.

¹⁷⁷ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 59.

¹⁷⁸ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 146.

¹⁷⁹ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. S. 42-43.

¹⁸⁰ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 81.

¹⁸¹ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 62-64.

¹⁸² Ingeborg Bachmann: Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Bd.III. S. 402.

¹⁸³ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 217.

seiner Arbeit missbraucht.¹⁸⁴ Als Franza von ihrem Mann schwanger wird, zwingt er sie zur Abtreibung. In seiner Skrupellosigkeit lehnt er die Vorstellung ab, eigene Familie zu gründen. Seine Karriere stellt er über das Familienglück.

2.7 Personenkonstellation

2.7.1 Franza und Jordan - Opfer–Täter–Beziehung

Bereits bevor Franza in Wien während ihres Medizinstudiums Jordan kennenlernt, möchte sie aus ihrer Mittelmäßigkeit ausbrechen und fühlt sich zum Opferbringen berufen¹⁸⁵:

[...] dann meinte sie, etwas abenteuerliches unternehmen zu müssen, weil sie doch nicht einfach in Wien eine unter zahllosen Medizinerinnen sein konnte, nicht eines Tages in einem Spital Handlangerdienste tun mochte, dann fing sie wieder fieberhaft zu arbeiten an, 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 [...].¹⁸⁶

Franzas permanentes Ohnmachtsgefühl und ihr Wunsch, die nicht vorhandene Vaterfigur ersetzen zu müssen, treibt sie die Arme von dem Psychiater Leopold Jordan. Er hat das, wonach sich Franza sehnt: Stellung, Beruf, Erfahrung. Als Frau geht sie den traditionellen Weg und heiratet einen Mann, der etwas `ist`¹⁸⁷:

[...] hat dich ein Titel, eine Vorlesung, nach der gescharrt wird, ein paar Hundert Halbnarren, die den Namen aussprechen mit fetter Bewunderung oder stichelnder Kritik, hat dich eine Adresse, hat dich ein Name auf einem Zeitschriftenblättchen darum gebracht [...].¹⁸⁸

Als Martin Professor Jordan zum ersten Mal sieht, kommt in ihm die Überlegung auf, dass Franza in ihrem Ehemann einen Vater gefunden hat, da er wie der verstorbene Vater „zwei dunkle Warzen im Gesicht hatte“. ¹⁸⁹ Das Beziehungsmodell von Franza und Jordan gleicht einer inzestuösen Verbindung. Franza verhält sich wie die

¹⁸⁴ Vgl. Elke Schlinz: Berliner Zufälle. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt. (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 549). Würzburg: Königshausen & Neumann. 2005. S. 12.

¹⁸⁵ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 69.

¹⁸⁶ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 233-234.

¹⁸⁷ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 66.

¹⁸⁸ Ingeborg Bachmann: Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Bd. III. S. 401.

¹⁸⁹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 154.

missbrauchte Tochter ¹⁹⁰. Aus einer kindlichen Perspektive beschreibt sie ihre Neugierde auf die Person Jordans:

Was andere Mädchen auch wollen, ich muss wohl getrieben gewesen sein, ins letzte Zimmer zu schauen, die Blaubartehe, auf das letzte Zimmer neugierig, auf geheimnisvolle Weise und zu geheimnisvollen Zwecken getötet zu werden [...]. ¹⁹¹

Jordan behandelt Franza wie ein zu erziehendes Kind:

[...] und wenn Franza nun sagte, bitte halt mich fest, als die Blitze ganz nah in den See fuhren, [...] war das ein Grund, sie nicht festzuhalten, einmal aus pädagogischen Gründen und zum andern, weil es läppisch war, dass eine `reife Frau` sich so aufführte. ¹⁹²

Jordan verniedlicht Franziska und stellt sich auch sprachlich über sie. Sein Ton gegenüber Franza ist herablassend und überheblich ¹⁹³ : „Was? Was? Franziskalein in Tränen. Nun haben wir <es> wieder.“ ¹⁹⁴

Franza vertraut sich ihrem Mann völlig an, sie identifiziert sich mit ihm und seinem Beruf, seinen Problemen. Zugunsten des Mannes gibt sie sich selbst völlig auf. Sie übersieht die ersten Warnstimmen, die ihr zeigen, dass Jordan sie missbraucht. Nachdem sie ihrem Mann bei einem Buch über die Spätschäden von Versuchen an weiblichen Häftlingen geholfen hat, stellt sie fest, dass bei dem Dank an die Mitarbeiter ihr Name fehlt: „es war ein Signal für etwas anderes. Er wollte mich auslöschen, mein Name sollte verschwinden, damit ich danach wirklich verschwunden sein konnte.“ ¹⁹⁵ Indem Jordan Franzis Namen im Vorwort seines Buches auslässt, löscht er ihre Person aus und raubt ihr ihre Identität. ¹⁹⁶ „So benutzt Jordan auch pseudo-wissenschaftliche Mittel, um Franza geistig zu enteignen, um die Natur des Opfers zum Schweigen zu bringen.“ ¹⁹⁷

Die Erlebnisse verfolgen Franza auch durch Afrika, sie kann ihnen nicht entfliehen. Sie träumt sich in eine Gaskammer, in die Jordan das Gas einströmen lässt. Damit identifiziert sie sich mit den beschriebenen Frauen und beginnt selbst, Jordan als Faschisten zu sehen, was sie durch das Traumbild ausdrückt ¹⁹⁸. Jordans Verhalten

¹⁹⁰ Vgl. Bettina Stuber: Zu Ingeborg Bachmann. S. 74.

¹⁹¹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 207.

¹⁹² Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 214.

¹⁹³ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 44.

¹⁹⁴ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 210.

¹⁹⁵ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 209.

¹⁹⁶ Vgl. Michéle Pommé, Ingeborg Bachmann–Elfriede Jelinek. S. 79.

¹⁹⁷ Vgl. Barbara Agnese: Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns. Wien 1996. S. 206.

¹⁹⁸ Vgl. Christa Gürtler, „Der Fall Franza“. S. 73.

ist In Wirklichkeit auch wenn nicht strafbar so doch kriminell, insofern er Franza auf subtile Weise „mit den Folterwerkzeugen der Intelligenz“ quält. Zwar will Franza ihren Mann als krank, im Sinne von korrupt, verstanden wissen, doch ist sie diejenige, die von Jordan zur Kranken gemacht wird ¹⁹⁹.

Ja, er ist böse, auch wenn man heute nicht böse sagen darf, nur krank, aber was ist das für eine Krankheit, unter der die anderen leiden und der Kranke nicht. Er muss verrückt sein. Und es gibt niemand, der vernünftiger wirkt. ²⁰⁰

Franza ist anfangs nur Jordans Spiegel. Sie rankt sich um seine Orden, macht seine Feinde zu ihren. Erst als der Spiegel zerbricht, begreift sie ihre Situation, aber dabei zerbricht auch sie selbst. ²⁰¹ Sie übersieht, dass Jordan bereits einige Opfer hinter sich hat, viel später konfrontiert sie sich selbst mit unangenehmen Fragen ²⁰².

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 [...]. Es ist, als ob über der ganzen Zeit, die im Dunkeln gelegen ist, ein Scheinwerfer anginge, alles liegt da, nackt, grässlich, unübersehbar, nicht zu übersehende Indizien, und wie bereitwillig habe ich geglaubt, sie seien dumm, verständnislos, defekt gewesen, nichtswürdige Kreaturen, die sich mit einem Abgang ins Schweigen selbst bestrafen für ihr Scheitern an einer höheren Moral, an einer Instanz, einem Maßstab, den ich zu dem meinen machen wollte. ²⁰³

Der gesundheitliche beziehungsweise psychische Zustand der ersten beiden Ehefrauen Jordans offenbart für Franza Jordans „mörderische“ Vorgehensweise. ²⁰⁴ Mit der Zeit wird auch Franziska von ihrem Psychiater-Gatten „zu einem Fall gemacht“. Jede ihrer Regungen wird sorgfältig aufgeschrieben, analysiert und klassifiziert: „Er bearbeitete mich, er bearbeitete mich vor, seinen Fall. Er hetzte mich hinein in einen Fall.“ ²⁰⁵ Jordan beraubt Franza ihrer Würde, indem er ihr seine „wissenschaftlichen“ Aufzeichnungen in die Hände spielt: „Und jedes Blatt, das er mich finden ließ, das hetzte mich weiter.“ ²⁰⁶ Auf diese Weise bewirkt er bei Franza die „Zerblättern“ ²⁰⁷ ihrer Person, die Auflösung ihrer Integrität: „ich bin ganz

¹⁹⁹ Vgl. Michéle Pommé, Ingeborg Bachmann–Elfriede Jelinek. S. 134.

²⁰⁰ Ingeborg Bachmann: Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Bd.III. S. S. 403.

²⁰¹ Vgl. Christa Gürtler, „Der Fall Franza“. S. 76.

²⁰² Vgl. Barbara Agnese: Der Engel der Literatur. S. 201.

²⁰³ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 207.

²⁰⁴ Vgl. Heike Hendrix: Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Zyklus: Eine Abrechnung mit der Zeit. S. 72.

²⁰⁵ Ingeborg Bachmann: Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Bd.III. S. 405.

²⁰⁶ Ingeborg Bachmann: Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Bd.III. S. 405.

²⁰⁷ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 208.

zerblättert, von einem diabolischen Versuch.“²⁰⁸ Der Ehemann spricht Franza die Autorität ihrer Erfahrungen ab und nimmt sie für sich in Anspruch, indem er Franzis Einschätzung ihrer eigenen Erlebnisse kurzerhand für ungültig erklärt. Als Franza ihm von ihren ersten Küssen erzählt, die sie in Anspielung auf die Herkunft ihrer Jugendliebe Lord Percival Glied als „englische Küsse“ bezeichnet, korrigiert Jordan sie sofort: „das ist eine Fehlleistung, denn du wirst gemeint haben angleiche, und sie sagte heftig nein, aber, nein, und er sagte, unterbrich mich nicht immer [...]“.²⁰⁹ Jordan betrachtet Franzis Erzählungen als Material, das es auszuwerten gilt. Er beansprucht die Autorität über das Begehren seiner Frau:

Franza ließ sich, angestrengt zuhörend, analysieren und unterbrach ihn nicht mehr, bis sie ihre englischen Küsse gewogen, zerlegt und pulverisiert, eingeteilt und untergebracht wusste, sie waren nun säuberlich und sterilisiert an den richtigen Platz in ihrem Leben und dem richtigen Stellenwert gekommen.²¹⁰

Als Psychiater repräsentiert Jordan den medizinischen Fortschritt sowie den Glauben an die Allmacht der Vernunft und Wissenschaft. Der „Fall Franza“ zu dem Jordan seine Frau mittels seines analytischen Intellekts degradiert, erinnert an Freuds berühmte Fallstudien; durch ihre wiederholten Anfälle und Halluzinationen kann Franza mühelos [...] in die Reihe der großen Hysterikerinnen eingereiht werden.²¹¹

Unter dem Deckmantel der Vernunft treibt also der Psychiater seine Frau in den Wahnsinn. Er versucht, das Andere Franzas und somit sie selbst zu vernichten. Indem er sie als seinen Fall bearbeitet, diagnostiziert er sie als verrückt. Als Franza merkt, dass er sie als Patientin betrachtet, wird sie wirklich zu einer.²¹² Jordan interpretiert Franza, ohne ihren Widerspruch zu akzeptieren, und durchbricht die analytische Grundbedeutung, dass der Analytiker nicht zugleich Bekannter oder Verwandter des Patienten sein darf.²¹³ „Die Struktur Psychiater–Patient bedingt die Ungleichheit des Ehepaares und die Machtstruktur, die in der Ehe nicht durchbrochen wurde, und der Franza zum Opfer fällt.“²¹⁴ Er beschreibt Franzas „Fall“ in Kürzeln. Dadurch wird sie in eine vorgegebene Systematik, die des Psychiaters, eingeordnet. In seinen Kürzeln ist, in Freudscher Tradition, nur von einer sexuellen Interpretation ihrer Verhaltensweisen die Rede:

²⁰⁸ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 208.

²⁰⁹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 186-187.

²¹⁰ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 187.

²¹¹ Michèle Pommé, Ingeborg Bachmann–Elfriede Jelinek. S. 66.

²¹² Vgl. Christa Gürtler, „Der Fall Franza“. S. 73.

²¹³ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 59-60.

²¹⁴ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 44.

Fs Vorliebe für Zungenkuss, stop Gier nicht Sinnlichkeit stop, [...] F. bei Telefongespräch beobachtet. F. vermutlich lesbisch. [...] F. zur Rede gestellt. F. bittet um Verzeihung, hätte E. nie getan. Insofern Unterschied. stop.²¹⁵

Durch die Verkürzung ihres Namens auf die Initiale wird Franza als Unperson abgestempelt. Der Vergleich mit E. gleicht Elvira, Jordans erster Frau. Dadurch wird die Austauschbarkeit und der Objektcharakter der Frauen gekennzeichnet und Jordan als Frauenhasser dargestellt.²¹⁶

Die Exploration alleine reicht Jordan nicht aus, er verabreicht Franza Psychopharmaka, um sie willenlos, gefügig und abhängig zu machen. Franza fühlt sich von Jordan „vereitelt“:

Ich war doch nicht krank, ich bin doch nicht als Patient zu ihm gekommen, das hätte ihn gerechtfertigt. Ich bin zu ihm gegangen, habe mich ihm anvertraut, was könnte die Ehe sonst sein als Anvertrauen, es in jemandes Hände legen, was man ist, wie wenig auch sei.²¹⁷

Als Verrat bezeichnet sie, dass sie als Objekt für seine Untersuchungen erhalten muss²¹⁸: „[...] keine Nacht, von der ich nicht zwanghaft denke, er hat sich seine Notiz gemacht, keine Vergesslichkeit, die nicht in Fehlleistung und Bedeutungswahn begraben worden wäre.“²¹⁹ Der Inhalt dieser Notizen macht Franza zum Opfer eines Voyeurs, der durch seine Beobachtungen ihre Intimsphäre verletzt: „Ich schloss mich ins Badezimmer ein. [...] Ich bin jetzt ganz sicher, er belauerte mich.“²²⁰ Jordan dringt sogar in Franzas Privatsphäre ein, um sie weiter analysieren zu können²²¹. Der vermeintlich familiäre Schutzraum gestaltet sich zum Tatort des Angreifers. Jordans nach außen präsentierte Sozialverhalten entspricht in keiner Weise seinem privaten. Auf der einen Seite ist er darauf bedacht, vor der Öffentlichkeit sein Gesicht nicht zu verlieren, auf der anderen Seite wird Franza hilf- und wehrlos seinen Übergriffen ausgeliefert²²²: „Zuhause war die Gesetzlosigkeit, der Fanatismus, an dem er vielleicht sich selbst verwundete, das Dreinschlagen, das Vernichtenwollen, Vernichtenmüssen eines anderen.“²²³ Franza fügt sich der aggressiven Haltung

²¹⁵ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 216.

²¹⁶ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 62.

²¹⁷ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 216.

²¹⁸ Vgl. Michéle Pommé, Ingeborg Bachmann–Elfriede Jelinek. S. 81-82.

²¹⁹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 215-216.

²²⁰ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 271.

²²¹ Vgl. Bettina Stuber: Zu Ingeborg Bachmann: „Der Fall Franza“ und „Malina“. S. 76.

²²² Vgl. Bettina Stuber: Zu Ingeborg Bachmann: „Der Fall Franza“ und „Malina“. S. 74.

²²³ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 217.

Jordans, darin bestätigt sie sich in ihrer Opferhaltung. Jordan hat ihr alles genommen:

Er hat mir 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 es nicht mehraufgekommen ist.²²⁴

Franza verschließt Augen von ihrer eigenen Situation. Sie übt keinen Widerstand aus und verhält sich völlig passiv. Sie hat sich zur Mitschuldigen gemacht, indem sie Jordan vergöttert hat. Dadurch erst wurde ihm die Macht zuteil, sie systematisch auszulöschen²²⁵:

Ich hing mich mit meinen halbwüchsigen Gedanken [...] an seine Gedankenleitung, unvorsichtig, ich hätte mich auch an eine Starkstromleitung werfen können, das wäre rascher und glimpflicher verlaufen, ein elektrischer Unfall, Totalschaden mit Verbrennungen, es wäre nicht schlimmer gewesen.²²⁶

Damit greift Ingeborg Bachmann eine immer noch exemplarische Konstellation auf, sie führt sie vor und zeigt deren innewohnende Zerstörung: Der Mann als Täter und Sadist, die Frau als Opfer und Masochistin. Die Unterordnung wird in Franzas Charakter bereits in ihrer Kindheit und Jugend verankert. Erstens muss sie als einzige Schwester die Mutterrolle für den jüngeren Bruder übernehmen. Zweitens deutet ihr Wunsch, von dem englischen Capitain besetzt und vergewaltigt zu werden, auf ihr Hierarchiedenken hin.²²⁷ In Franzas Träumen und Vorstellungen verbinden sich im Angriff auf das Patriarchat ihr Mann, ihr Vater und Gott zu einer übermächtigen Figur. Die Frau wird zeit ihres Lebens als ewige Tochter dargestellt. Verinnerlichte Vaterbilder und eine Religion von Gott als Vater machen die Frau zur Hüterin des eigenen Gefängnisses im Patriarchat. Franza bejaht und bewacht ihre Rolle der Abhängigkeit, des Leidens und der Opferbereitschaft. In diesem Zusammenhang begreift sie, dass der Glaube an Schutz und Sicherheit, trügerisch war²²⁸ :

Mein Mörder ist ganz einfach mein Vater, was für eine unliebsame Überraschung. Ich habe an meinem Mörder geglaubt, wie an meinen Vater. So sag ichs wohl besser. Denn mein Vater ist nicht mein Mörder. Ich war so geblendet von der Wüste, dass ich meinen Mörder für meinen Vater hielt. Für den großen Schatten aus Schutz und

²²⁴ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 231.

²²⁵ Vgl. Michèle Pommé, Ingeborg Bachmann–Elfriede Jelinek. S. 145.

²²⁶ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 207.

²²⁷ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 65-66.

²²⁸ Vgl. Christa Gürtler, „Der Fall Franza“. S. 76-77.

Sicherheit. Der Schatten ist nicht mein Vater. Ich bin nicht hierhergekommen, um Gott zu suchen. [...] Gott war nicht da, du warst nicht da.²²⁹

Die einzigen Abwehrmechanismen, die sich Franza bewahrt hat, richtet sie gegen sich selbst. Dadurch hält sie ihre Opferrolle aufrecht. Vor allem die Abneigung ihrem Körper gegenüber, die sich in Form von Anorexie gestaltet und die zum Erbrechen oder der totalen Verweigerung der Nahrungsaufnahme führt, macht ihr zu schaffen. Psychoanalytisch verweist diese Symptomatik auf den Sachverhalt, dass Franza ihren Ekel gegen Jordan auf das Essen verlagert²³⁰: „Die Gnädige kann nicht essen, kann nicht schlafen, steht jede Nacht fünfmal auf, sie ist immer müde, sie hat offenbar ein schweres Leiden [...]“²³¹ Allein Jordan scheint die totale Herrschaft über Franzas Körper übernommen zu haben, indem sich der sowohl der Vergewaltigung fügt als auch der Abtreibung unterzieht: „indem Jordan Franza zum Versuchsobjekt macht, gleicht er den Angeklagten des Nürnberger Ärzteprozesses, und die von ihm gegen Franzas Willen eingeleitete Abtreibung wird zum verspäteten Euthanasieprojekt.“²³²

Nach der Trennung von Jordan ist Franza weiterhin im Täter-Opfer-Schema und in Hierarchien gefangen. Während der Abtreibung in der Klinik fällt sie vor dem Arzt auf die Knie, um ihm ihren Fötus abzubetteln. Sie hätte den Eingriff verweigern können. Erst dieser dramatische Schritt bewirkt bei ihr die Trennung von Jordan. Symbolisch wurde mit dem Herz ihres Kindes auch der Teil ihres eigenen Herzens verbrannt, der für die Beziehung zu Jordan steht.²³³

Franzas Verfall ist nicht Folge eines einmaligen Traumas, sondern stellt die äußerste Konsequenz eines geplanten und systematisch vollzogenen psychischen Missbrauchs dar. Die in dieser Ehe krank machenden Verhaltensmuster, bedeuten Ingeborg Bachmann zufolge für die Protagonistin des Romans den schleichenden

²²⁹ Ingeborg Bachmann: Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Bd.III. S. 476.

²³⁰ Freud hat in seinem Vortrag „Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene“ die „Anorexie und das Erbrechen [...] als häufigste [...] Symptome der Hysterie“ bezeichnet: „In anderen Fällen lässt sich der Ekel vor dem Essen mit aller Bestimmtheit darauf beziehen, dass Personen durch die Institution des gemeinsamen Tisches genötigt sind, mit Personen zusammen zu essen, die sie verabscheuen. Der Ekel des Essens überträgt sich dann von der Person auf das Essen.“ Freud: Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene. In: Ders.: Studienausgabe Bd. VI, S. 18. In: Stuber, S. 77-78.

²³¹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 246.

²³² Vgl. Monika Albrecht / Dirk Götsche (Hg.), Bachmann-Handbuch. S. 146.

²³³ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 67-68.

Tod ²³⁴: „Man stirbt ja auch nicht wirklich an Krankheiten. Man stirbt an dem, was mit einem angerichtet wird.“ ²³⁵

2.7.2 Franza und Martin – eine inzestuöse Beziehung?

Die Beziehung der Geschwister Franza und Martin Ranner wird vor allem im ersten Kapitel (Kindheit und Jugend) und im dritten Kapitel (die Beziehung der Geschwister als Erwachsene) thematisiert.

In der Kindheit erscheint das Zusammenleben als ein nun verschlossenes Paradies, zudem nur die Geschwister über ihre Erinnerungen einen Schlüssel besitzen. ²³⁶

Martin kann jedoch nur Bruchstücke an Erinnerungen zusammenflicken, nur Stichworte, ein paar Augenblicke: „[...] der Krieg ist aus, die Tiefflieger, das weiße Brot, ein Capitain, Blechkanister, Soldaten und andere Soldaten, etwas Schokolade, Mutter gestorben, Vater nicht mehr gekommen [...]“ ²³⁷ Martin und Franza wachsen bei ihren betagten Großeltern Nona und Neni auf, die in einer vergangenen Zeit leben. Großvater Neni fragt nach dem Kaiser und verwechselt die Kriege. Die Mutter stirbt im Krankenhaus in Villach, der Vater wird in El Alamein in Ägypten vermisst. Die Geschwister leben als Waisen im Krieg weitgehend sich selbst überlassen. ²³⁸ Als Martin in der Gail am Ertrinken war, hat Franza ihn gerettet. Instinktiv, wie eine „Löwenmutter“ spürte sie, dass er sich in Gefahr befindet. Früher hatte sie die Beschützerrolle inne, diesmal muss er eine gewisse Stärke für sie aufbringen. Martin wird klar, dass ihm vor allem die Kindheits-Franza vertraut ist, die „Gitsche“: „mit dem windischen Namen für Mädchen, die `Gitsche`, die für ihn der Inbegriff aller Gitschen war[...]“ ²³⁹, aber nicht diese Franza, die verlorengegangen ist. ²⁴⁰

In der Erinnerung an seine Schwester beginnt sich Martin an eine Liebe zu erinnern, die mit ihr als mythischer Figur verbunden ist: „Nachtfahrt. Heim nach Galicien. Matth. 12,20. Wie unwiderstehlich ist Galicien, die Liebe. Nun war er vollkommen erschöpft und schlief immer wieder ein. Die Liebe ist aber unwiderstehlich.“ ²⁴¹ Er

²³⁴ Vgl. Michéle Pommé, Ingeborg Bachmann–Elfriede Jelinek. S. 67.

²³⁵ Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum (Hg.). München: Piper. 1983. S. 110.

²³⁶ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 81.

²³⁷ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 84.

²³⁸ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 46.

²³⁹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 153.

²⁴⁰ Vgl. Sabine Grimkowski, Das zerstörte Ich. S. 26.

²⁴¹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 149.

kehrt symbolisch „heim in den Mutterschoß“. ²⁴²

Martins „mythische Figur“ Franza lebte im Krieg in der „Magie und in Bedeutungen“ ²⁴³ und erwartete sich vom Frieden Wunder. Diese Zeit bildet den ersten Einschnitt in der geschwisterlichen Beziehung. Mit dem Einbruch der Geschichte, mit dem ersten Frühling, der ersten Liebe und dem Frieden in Gestalt von Sire, wird Franza zur Frau. Martin kann kein Verständnis für ihre Unruhe aufbringen. Nachdem Franza Galicien verlässt, zerbricht die kindliche Symbiose der Geschwister. Ein wenig später schafft Martin ebenfalls den Absprung aus Galicien. Er verkraftet die Trennung von dem Heimatort besser, denn seine Sicht der Welt war nie so tief verbunden mit Galicien und nicht so magisch wie Franzas. Sie kann aus der magischen Denkweise nicht ausbrechen.

Als Franza nach zehn Jahren Ehe, als 33-jährige, am Ende ihrer Kraft ist und aus einer Klinik und der Ehe flüchtet, findet Martin sie in Galicien, im ehemaligen Haus der Großeltern, völlig zerstört vor. ²⁴⁴ Franza begibt sich damit wieder in die Obhut eines Mannes, diesmal findet sie Zuflucht bei ihrem Bruder. Zwar verkörpert Martin eine andere Art von Männlichkeit als Jordan, frei von Gewalt und Schuld. ²⁴⁵ Er kann aber trotzdem Franza nicht verstehen. Das Geschwisterpaar trifft völlig entfremdet und verschieden aufeinander. ²⁴⁶ Franza, die Martin im großelterlichen Haus zu Gesicht bekommt, unterscheidet sich von der erinnerten Schwester wesentlich. Aber nicht nur von ihr, sondern auch von der Wien-Franza, die sie nach dem Weggang aus Galicien geworden war. ²⁴⁷ Noch bevor ein Wort zwischen den Geschwistern fällt, spricht Franzas Körper, der auf der Ofenbank „verrutscht und angekrallt, halb sitzend, hängen“ ²⁴⁸ bleibt, wie es um sie steht. Beim Anblick der Schwester schlägt es Martin die Sprache. Ihr desolater körperlicher Zustand ruft in ihm Angst und Abwehr hervor. Obwohl Franza versucht Worte zu sprechen, fängt sie an, zu stottern und ihre Sätze brechen immer wieder ab: „sie stotterte, er hatte nicht mehr recht verstanden, was sie zuletzt gesagt hatte, nur dass sie noch immer etwas zu sagen versuchte und nicht reden konnte.“ ²⁴⁹ Franzas Leiden spiegelt sich nicht nur in dem Artikulationsproblem wieder, sie verliert völlige Kontrolle über ihren Körper:

²⁴² Vgl. Gudrun Tengg, „Komm, Brüderlein, lass uns umnachtet sein.“ S. 105.

²⁴³ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 190.

²⁴⁴ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 47-48.

²⁴⁵ Vgl. Dana Pfeiferová, Angesichts des Todes. S.44.

²⁴⁶ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 48-49.

²⁴⁷ Vgl. Sabine Grimkowski, Das zerstörte Ich. S. 50.

²⁴⁸ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 154.

²⁴⁹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 155.

„ihr Körper tat etwas mit ihr, was er nicht niederhalten konnte mit den Armen, in einer Konvulsion, in immer stärkeren Zuckungen [...].“²⁵⁰ Aus diesen körperlichen Zeichen, die wie ein Anfall ausschauen, liest Martin ab, dass Franza todkrank ist: „und jetzt, da man alle Unterschiede für ungültig erklären hätte können, jetzt lag das zwischen ihnen – eine Krankheit, von der der Befund noch nicht erhoben war, ein Geheimnis gleich Krankheit.“²⁵¹ Die Krankheit liegt wie etwas Fremdes zwischen den Geschwistern.²⁵² Das Bild von Franzas körperlichem Zusammenbruch versetzt Martin in einen Schockzustand. Indem er zu essen und zu trinken anfängt, versucht er den Einblick der schlafenden Schwester zu verkraften²⁵³: „Der ganze Mythos einer Kindheit und eines Rätsels, wenn da eines war, und eines Wiederfindens, das alles ging im Kauen von Brot und Wurst und im Wein unter und unter der glanzlosen Wucht der Tatsachen [...].“²⁵⁴

Die ganze Beziehung der Geschwister bewegt sich in der ständigen Ambivalenz zwischen Rationalität und Irrationalität.²⁵⁵ Martin erinnert sich an das „magische Verhältnis“ der Geschwister in ihrer Kindheit durch deren „Kult-Satz“, den er nur zum Teil wiederholen kann: „unter hundert Brüdern dieser.“²⁵⁶ Die völlige Abwesenheit beider Elternteile bewirkt, dass sich zwischen den Geschwistern eine Beziehung entwickelt, die Franza mit diesem Zitat belegte. Die Erinnerungen, die sich um den „Kult-Satz“ ranken, gehen auf ein „Damals. Immer damals, wovon er nichts wusste“²⁵⁷ zurück.²⁵⁸

Der Satz kommt Martin ins Gedächtnis, als er auf der Suche nach Franza in Wien überlegt, wo sie ihre Zuflucht gefunden hat. Damit ruft Ingeborg Bachmann ein Zitat von Robert Musil auf. Es handelt sich hier um den Mythos des ägyptischen Geschwister- und Ehepaars Isis und Osiris. In dieser Geschichte wird Osiris durch seinen Bruder Seth umgebracht, der dessen Leichnam zerreißt und in den Nil wirft. Deren Schwester Isis sucht mit Hilfe der Tiere seine Leichenteile, um sie zusammenzufügen. Es stellt sich heraus, dass ein Fisch den Phallus von Osiris verschlungen hat. Isis lässt trotzdem den toten Osiris wiederbeleben. Ein Ersatzglied

²⁵⁰ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 155.

²⁵¹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 192.

²⁵² Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 49.

²⁵³ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 73.

²⁵⁴ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 158.

²⁵⁵ Vgl. Gudrun. Tengg, „Komm, Brüderlein, lass uns umnachtet sein.“ S. 105.

²⁵⁶ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 150.

²⁵⁷ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 174.

²⁵⁸ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 75.

wird für Osiris angefertigt und seitdem gilt er als Bringer der Fruchtbarkeit und kann als Herr der Toten in der Erde weiter leben.²⁵⁹ In seinem Gedicht „Isis und Osiris“ thematisiert Robert Musil die Geschwisterliebe zwischen den beiden. Die Schwester löst dem schlafenden Bruder sein Geschlechtsorgan ab und legt ihm als Ersatz ihr Herz auf die Wunde. Immer wieder, wenn sie zusammenkommen, heißt es, dass sie gegenseitig ihre Herzen essen. Dadurch wird ihre Verbundenheit und gegenseitige Zugehörigkeit ausgedrückt. Dieser besondere Augenblick der Liebe findet mit einem unter hundert männlichen Wesen statt. In diesem Gedicht erläutert Musil den inzestuösen Tabubruch zwischen den Geschwistern.²⁶⁰

In der ägyptischen Mythologie war der Inzest gängige Praxis.²⁶¹ Die inzestuöse Beziehung zwischen Martin und Franza deutet Ingeborg Bachmann nur an. Sie wird auf imaginäre Weise in der Kindheit markiert²⁶²: „und dann hatten sie einander viele Versprechen gegeben, deren Inhalte er nicht mehr wusste, nur noch, dass sie miteinander leben würden, wenn er `groß` war [...]“²⁶³ Das Versprechen, miteinander zu leben, wenn die Kindheit vorüber ist, wird nicht eingelöst. Die Vergangenheit ist nicht mehr einholbar und erst recht nicht mehr lebbar.²⁶⁴ In den Fragmenten beteuert Franza, dass es nicht möglich ist, über die körperliche Vereinigung die verlorene Zeit einzuholen²⁶⁵: „Wir werden das nicht tun, das weißt du genau. Das nicht. Das ist zu billig.“²⁶⁶

Auch in der rituellen Redeweise findet die Geschwisterliebe nur exemplarisch ihren Ausdruck. Sie steht wie eine magische Formel. So wird am Ende des ersten Kapitels, als sich die Geschwister schon auf der Reise befinden, der ehemalige „Kult-Satz“ von Martin ironisiert, er möchte dadurch die nun bestehende Distanz zu jener erinnerten Kindheit verdeutlichen. Franza spricht den vollständigen Wortlaut des Kultsatzes aus: „Unter hundert Brüdern dieser eine. Und er aß ihr Herz. [...]. Und sie das seine.“²⁶⁷ Martin reagiert lapidar darauf²⁶⁸: „Das wollte ich nur wissen, sagte Martin, ich konnte mich nicht mehr ganz daran erinnern. Er nahm ihr die Zeitung weg und gab ihr die

²⁵⁹ Vgl. Bettina von Jagow: *Ästhetik des Mythischen: Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann*. Köln: Böhlau Verlag. 2003. S. 50.

²⁶⁰ Vgl. Bettina von Jagow, *Ästhetik des Mythischen*. S. 52-53.

²⁶¹ Vgl. Ortrud Gutjahr, *Fragmente unwiderstehlicher Liebe*. S. 76.

²⁶² Vgl. Mireille Tabah, *Zur Genese einer Figur: Franza*. S. 94.

²⁶³ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 153.

²⁶⁴ Vgl. Bettina von Jagow, *Ästhetik des Mythischen*. S. 58-59.

²⁶⁵ Vgl. Ortrud Gutjahr, *Fragmente unwiderstehlicher Liebe*. S. 99.

²⁶⁶ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 9.

²⁶⁷ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 204.

²⁶⁸ Vgl. Ortrud Gutjahr, *Fragmente unwiderstehlicher Liebe*. S. 99.

seine. Nun lies du eben die meine, ich lese die deine.“²⁶⁹ Das Musil-Zitat wurde von Ingeborg Bachmann leicht verändert in die Vergangenheitsform gesetzt. Sie spielt damit darauf an, dass die Zeit, in der der „Kult-Satz“ für die Geschwister gegolten hatte, vorüber ist.²⁷⁰ Das zeigt die parallel zum Aufrufen des Satzes stattfindende Tauschhandlung zwischen den Geschwistern. Der symbolische Rück-Tausch der Zeitungsteile verdeutlicht, dass es Martin verwirrt, wenn Franza gerade den Wirtschaftsteil lesen möchte, den Teil, den er für sich beansprucht. Entgegengesetzt des Tauschvorgangs im „Kult-Satz“, wo ein gegenseitiger Tausch der Herzen zustande kommt und der Bruder das Herz der Schwester und sie das des Bruders verzehrt, zieht sich Martin hier zurück und macht den von Franza versuchten Tauschvorgang rückgängig. Martin verweigert hiermit den einzigen Versuch, zurück in die mythische Kindheit zu gelangen, den Franza mit dem Übertritt in ein fremdes Land provoziert.²⁷¹ Mit diesem Wissen begeben sich die Geschwister auf die Reise in eine andere Kultur.

Als Franza am Vorabend der Reise in Galicien in die Gail geht, wird sie nicht von Martin, sondern von einem unbekannten Mann ans Ufer gebracht. Auch hier erfolgt eine Verschiebung, denn Martin hat nicht den Instinkt, den Franza in deren Kindheit hatte. Dieser Gang ins Wasser hat für Franza eine symbolische Bedeutung, dadurch möchte sie ihre imaginär anmutende Geschwisterliebe wieder erringen.²⁷² Die Rettung aus dem Wasser durch den Bruder kann auch metaphorisch den Vollzug einer inzestuösen Handlung signalisieren. Da sich Martin zu diesem Schritt nicht entscheidet, findet eine Identitätsspaltung statt. Das Verhältnis der Geschwister hat sich verändert.²⁷³ „Die Zeit der geschwisterlichen Symbiose und der Geschlechtervereinigung ist für Martin und daher auch für Franza endgültig vorbei: Sie gilt nur noch als utopische Projektion in die verlorene Kindheit.“²⁷⁴

Nach Franzas versuchtem Selbstmord, ist Martin aufgewacht und aufgerüttelt. Indem er in die gemeinsame Reise nach Ägypten einwilligt, glaubt er dadurch seine Schwester von ihren schrecklichen Erinnerungen an die gescheiterte Ehe mit Jordan zu lösen.

Mit der Reise durch die Wüste fängt eine gemeinsame Zeit für die Geschwister an, in

²⁶⁹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 204.

²⁷⁰ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 79.

²⁷¹ Vgl. Bettina von Jagow, Ästhetik des Mythischen. S. 59.

²⁷² Vgl. Gudrun Tengg Tengg, „Komm, Brüderlein, lass uns umnachtet sein.“ S. 102.

²⁷³ Vgl. Gudrun Tengg Tengg, „Komm, Brüderlein, lass uns umnachtet sein.“ S. 108.

²⁷⁴ Mireille Tabah, Zur Genese einer Figur: Franza. S. 102.

der ihre Unterschiedlichkeit in der Erlebnisweise ans Tageslicht kommt.²⁷⁵ Zuerst kann Martin in Ägypten es kaum fassen, dass Franza scheinbar gefasst dort zurechtkommt. Sie wundert sich über nichts, sie ist aktiv, selbständig, und nicht mehr die Franza aus Galicien oder auf dem Mittelmeer, die von einem Anfall nach dem anderen heimgesucht wurde.²⁷⁶ Jedoch „Ein paar Tage Wüste hatten ihn getäuscht, die Verwüstung ging weiter. Sie war todkrank.“²⁷⁷

Das, was die Geschwister gemeinsam während der Reise erleben, nehmen sie unterschiedlich wahr. Als sie bei einem Hochzeitsfest zu Gast sind, in einem „großen Zelt, das mit Teppichen ausgeschlagen war, Tausendundeine Nacht mit einer erbärmlichen Armut verdeckend [...]“²⁷⁸, fallen dort Franza die „Liebesblicke“²⁷⁹ der Kinder auf. Martin kann nicht begreifen, was Franza damit meint, weil in ihm durch den Anblick der Kinder nicht dieselben Erinnerungen und Assoziationen geweckt werden wie in Franza: „Das sind doch gar keine Kinder, wiederholte Franza immer wieder. Sie fing zu weinen an und wiederholte den Satz ein paarmal.“²⁸⁰ Was Franza in den Kinderaugen sieht, diesen Blick der Liebe, erinnert sie an die Kinderzeit mit ihrer „unwiderstehlichen Liebe“, die sie nicht wiederfinden kann.²⁸¹ Zwar bemerkt Martin die Enttäuschung Franzas nicht, trotzdem versucht er sie abzulenken, indem er sie zu einem gemeinsamen Haschischkonsum überredet. Er erhofft sich, dass sie über den Rausch von ihren quälenden Erinnerungen gelöst werden kann: „er wollte einen Keil treiben zwischen sie und die Krankheit oder zwischen sie und Wien [...]“.

²⁸² Dieses Erlebnis spaltet die Geschwister noch viel mehr²⁸³: „Der Hanf hatte sie in verschiedene Gegenden geschickt.“²⁸⁴

Kurz zuvor überlegt Martin Franza dazu zu bringen „mit jemand zu schlafen, ganz gleich mit wem.“²⁸⁵ Diesen Entschluss fasst er, als er erlebt, wie Franza an der Vergangenheit körperlich leidet. Er möchte sie von den körperlichen Einschreibungen Jordans befreien und zieht kurz in Erwägung, selbst mit der eigenen Schwester zu

²⁷⁵ Vgl. Ortrud Gutjahr, *Fragmente unwiderstehlicher Liebe*. S. 137-138.

²⁷⁶ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 50-51.

²⁷⁷ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 272.

²⁷⁸ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 275.

²⁷⁹ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 275.

²⁸⁰ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 276.

²⁸¹ Vgl. Ortrud Gutjahr, *Fragmente unwiderstehlicher Liebe*. S. 166-167.

²⁸² Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 282.

²⁸³ Vgl. Ortrud Gutjahr, *Fragmente unwiderstehlicher Liebe*. S. 161.

²⁸⁴ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 285.

²⁸⁵ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 272.

schlafen ²⁸⁶: „Er könne es wohl tun und würde es auch tun, wenn es keine andere Möglichkeit gab, aber er wollte nicht dieses Risiko für sie beide, am wenigsten für Franza, und dann war es die Frage, ob das die Hilfe war.“ ²⁸⁷ Der Beischlaf mit der Schwester soll dazu dienen, bei ihr die Erinnerung an Jordan völlig auszulöschen. Da Martins realistische Sichtweise einen Gegenpol zur Franzas imaginären Empfindung bildet, zeigt sich im Verlauf der Reise immer entschiedener, dass ein gemeinsames Erleben, eine Zusammenführung der Geschwister nicht mehr möglich ist. Franza sucht allein Dr. Körner auf, und entwendet dafür Martin 300 Dollar. Ihr Entschluss sterben zu wollen, zu müssen, verleiht ihr eine Eigenständigkeit. Sie versucht zwar weiterhin, Martin ihre Zustände zu erklären, aber gleichzeitig verbirgt sie sich vor ihm. ²⁸⁸

Einige Zeit nach Franzas Tod geht, wie Wadi Halfa im Stausee, Martins Erinnerung an seine Schwester unter. Damit erfüllt sich Franzas eigene Prognose: „Ich fahre nach Wadi Halfa. Daran kann ich mich klammern. Denn es wird untergehen.“ ²⁸⁹ Trotz seiner einmaligen Einfühlung in Franzas Weltsicht, die er im Alkoholrausch erreicht, in der er etwas von ihrer Krankheit, von ihrer Zerstörung begriffen hat, kann er nichts von dieser in seine Lebenspraxis übersetzen. ²⁹⁰

3 Die filmische Realisation

3.1 Allgemeines

Dass sich Ingeborg Bachmann für das Medium des Spielfilms interessierte, beweist die Tatsache, dass sie sich mit dem Sujet Film theoretisch befasste, indem sie in ihren Texten Bezug unter anderem auf Filme wie Carol Reeds „The Third Man“, King Vidors „War and Peace“ oder Erich Engels „Mordprozess Dr. Jordan“ nahm. ²⁹¹ Die Geschichte der Verfilmungen von Bachmann-Texten begann schon zu ihren Lebzeiten. Ob sich die Autorin darüber im Klaren war, dass sie durch die Verfilmung ihrer Werke ein größeres Publikum erreichen kann als über die literarische Vorlage,

²⁸⁶ Vgl. Ortrud Gutjahr, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. S. 161-162.

²⁸⁷ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 272.

²⁸⁸ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 55.

²⁸⁹ Ingeborg Bachmann: Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Bd.III. S. 476.

²⁹⁰ Vgl. Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann. S. 56-57.

²⁹¹ Vgl. Wilhelm Hemecker und Manfred Mittermayer (unter Mitarbeit von David Österle): Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung. 14. Jg. Wien: Paul Zsolany Verlag. 2011. S. 230.

ist nicht bekannt. Bereits 1962 entschloss sie sich aber das 1957 entstandene Hörspiel „Der gute Gott von Manhattan“ für den Film zu arrangieren. Das Projekt scheiterte, weil kein Verleih gefunden werden konnte.²⁹² Der erste Fernsehfilm „Blaues Wild“, der nach Bachmanns Erzählung "Unter Mördern und Irren" entstand, wurde erst 1970 gedreht. Bisher wurden einige Romane und Erzählungen Ingeborg Bachmanns verfilmt. Zu einer der bekanntesten filmischen Interpretationen ihrer Werke zählt der Roman „Malina“. Werner Schroeter übernahm 1990 die Regie bei dem gleichnamigen Film. Das Drehbuch schrieb Elfriede Jelinek. Isabelle Huppert, eine Ikone des französischen und europäischen Kinos, verkörpert die Rolle der Protagonistin.

Auch Michael Haneke griff auf einen Stoff Bachmanns zurück. 1976 verfilmte er die Erzählung „Drei Wege zum See“. In einem Interview nahm er Stellung zum Thema Literaturverfilmungen, indem er sagte:

Meine Literaturverfilmungen fallen alle in die Kategorie Fernsehfilm, und unter dieser will ich sie auch betrachtet wissen. Salopp gesagt, sind Literaturverfilmungen im Fernsehen heute die einzige Ecke, in der man sich einen `Kunstanpruch` noch leisten darf. Außerhalb dieses Ghettos ist es praktisch nicht mehr möglich, sich in ernsthafterer oder anspruchsvollerer Weise mit formalen Fragen auseinanderzusetzen. Ich benutze Literaturverfilmungen im Fernsehen – und habe sie immer so benutzt – als Nische, in der man sich mit künstlerisch interessanteren Dingen beschäftigen kann.²⁹³

Haneke unterstreicht, dass ein literarischer Stoff die Möglichkeit mit sich bringt, eine gute Vorlage für ein interessantes Drehbuch zu bieten, was Voraussetzung für einen gelungenen Film sein kann. Seiner Auffassung nach kann nur eine bestimmte Art von Literatur als Vorlage für einen Film dienen, da die Handlung meistens auf ein Minimum reduziert wird. Im Allgemeinen aber erfüllt Fernsehen, laut Haneke, durch Literaturverfilmungen seinen Bildungsauftrag.²⁹⁴

Und so wurde 1986 im Auftrag vom ORF (Österreichischer Rundfunk) Bachmanns Roman „Das Buch Franz“ vom Xaver Schwarzenberger im 35-mm-Format unter dem Titel „Franz“ verfilmt. Die Gesamtlänge des Films beträgt 95 Minuten. Das Drehbuch verfassten Rolf Basedow und Consuelo Garcia. Die Rollen übernahmen Elisabeth Trissenaar (Franziska Jordan), Gabriel Byrne (Martin Ranner) sowie Armin

²⁹² Vgl. Wilhelm Hemecker und Manfred Mittermayer, Mythos Bachmann. S. 231.

²⁹³ Ulrike Diethardt, Evelyne Polt-Heinzl, Christine Schmidjell (Hg.): FERN-SICHT auf Bücher. Materialienband zu Verfilmungen österreichischer Literatur. Filmografie 1945-1994. ZIRKULAR. Sondernummer 37. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur. 1995. S. 11.

²⁹⁴ Vgl. Ulrike Diethardt, Evelyne Polt-Heinzl, Christine Schmidjell (Hg.), FERN-SICHT auf Bücher. S. 15-21.

Mueller-Stahl (die Doppelrolle des Dr. Leopold Jordan und des ehemaligen NS-Arztes Dr. Körner). Die Produktion, die als mäßig gelungen gilt, fand sowohl bei den Fernsehzuschauern als auch Kritikern wenig bis kaum Beachtung. In der Bachmann-Forschung hinterließ der Fernsehfilm ebenfalls keine Spuren.²⁹⁵ Die letzte Ausstrahlung fand im TV-Sender 3SAT am 21. Juni 2001 statt.²⁹⁶

3.2 Xavier Schwarzenberger – Stil des Regisseurs

Xaver Schwarzenberger, der am 21. April 1946 in Wien geboren wurde, lernt nach der Ausbildung zum Repro-Fotografen ab 1967 systematisch das Handwerk des Kameramanns, zunächst als Volontär und Assistent, bei verschiedenen Produktionsfirmen kennen. Nach 1970 ist er einige Jahre als freischaffender Kameramann für überwiegend Dokumentarfilm-Produktionen tätig. Beschäftigung findet er vor allem beim Fernsehen in Österreich und der Bundesrepublik. Auffällig an seiner Kameraeinstellung ist der unaufdringliche Formalismus: Kontrast- und Schärfenwechsel. Diese Perspektive kennt man vom deutschen Stummfilm. In den Siebzigerjahren fotografiert Schwarzenberger etliche TV-Filme, auch eine "Tatort"-Folge („Wohnheim Westendstraße“) für den renommierten Filmemacher Axel Corti. Regisseure, die mit ihm als Kameramann arbeiten, sind erstaunt, wie vieles man an Dialog weglassen kann, wenn er Bilder „erschafft“. Dieter Berner spürt seine besondere Gabe und seine Handschrift, als er 1977/78 mit Peter Turrini die „Alpensaga“ in vier Teilen fürs Fernsehen inszeniert. Die grau-braune Eintönung des Bildes, die Farb-, Kontrast- und Lichtänderungen geben der Geschichte einerseits einen realistischen, dann wieder distanziert-verfremdeten Touch. 1980 geht Schwarzenberger nach München und löst Michael Ballhaus als Hauskameramann bei Rainer Werner Fassbinder ab. Bei „Berlin Alexanderplatz“ beginnt eine sehr intensive, eindringliche Zusammenarbeit. Der Film wird von der Kritik sehr beachtet. Was bemängelt wird, ist die poetische Stilisierung. "Zu dunkel" erscheinen die Bilder. „Berlin Alexanderplatz“ kann als TV-Film seine volle Darstellungskraft nicht entfalten. Er kommt nur im Kino voll zur Geltung. Die glatten, unwirklichen Bilder von „Lili Marleen“ (1980) und die Künstlichkeit in „Lola“ (1981) - das alles ist Schwarzenbergers Verdienst. 1982 fotografiert er auch für Fassbinder den Schwarzweißfilm „Die Sehnsucht der Veronika Voss“, für den er den Deutschen

²⁹⁵ Vgl. Wilhelm Hemecker und Manfred Mittermayer, Mythos Bachmann. S. 233.

²⁹⁶ <http://www.ingeborg-bachmann-forum.de/ibfilm.htm> [Zugriff: 29.12.2012]

Kamerapreis erhält. Im gleichen Jahr feiert Schwarzenberger sein Regiedebüt mit „Der stille Ozean“. Es handelt sich hier um eine Verfilmung des gleichnamigen Romans des österreichischen Schriftstellers Gerhard Roth. Bereits für die erste Regiearbeit wird Schwarzenberger bei den Internationalen Filmfestspielen von Berlin mit dem Silbernen Bären ausgezeichnet.²⁹⁷ Da er diese Geschichte auch vorwiegend in Bildern erzählt, bekommt er zum zweiten Mal den Deutschen Kamerapreis. Der Zuschauer begegnet einem Mann, der in ein Dorf kommt. Nebelschwaden durchziehen die Landschaft. Man sieht wenige, kahle Häuser. Eines davon bezieht der Protagonist, der sich an einem Wendepunkt in seinem Leben befindet, denn er hat als Arzt einen Kunstfehler begangen. Der Film besticht durch klare Aufnahmen. Schwarzenberger beobachtet den Mann in seinen einfachen Gesten. Die Kameraarbeit ist auf ein Minimum reduziert, es kommt fast kaum zu einer Bewegung.²⁹⁸ Als Schwarzenberger in Frankreich bei zwei Action-Filmen mit Jean-Paul Belmondo: „Das Ass der Asse“ (1982) und „Der Außenseiter“ (1983) das Licht setzt, entwickelt er für die Studioarbeit ein System von Leuchtstoffröhren, das sich als „KinoFlo“ in Europa durchsetzt.²⁹⁹ Er versteht es, mit dem richtigen Licht und dem passenden Bildausschnitt einen subtilen, aber doch kraftvollen Gegenpart zur Ton-Ebene zu erzeugen, was er in seinem zweiten Regieprojekt, dem Melodram „Donauwalzer“ (1984) unter Beweis stellt. Die ausgezeichnete Regiearbeit und Bildgestaltung in dem Film werden mit dem Bayerischen Filmpreis honoriert. 1985 folgt die Produktion „Otto - Der Film“, eine Filmkomödie, die sich hauptsächlich aus banalen Gags des deutschen Komikers Otto Waalkes zusammensetzt. Die Produktion entpuppt sich als ein Kassenschlager. In dem ersten halben Jahr schauen sich mehr als 14 Millionen Zuschauer (Bundesrepublik Deutschland und DDR) den Film in den Kinos.³⁰⁰

Die bunte Palette an Themen, der sich Schwarzenberger annimmt, zeugt von seiner Vielseitigkeit. Seine subtile Kameraarbeit geht von der Dominanz des Bildes und des Lichts aus, die so viel erzählen sollen, dass große Teile des Dialogs überflüssig werden.³⁰¹ Anlässlich des Deutschen Kamerapreises 2004 äußerte sich Schwarzenberger in einem Interview zu seinem Stil als Filmemacher. Zu seinen

²⁹⁷ <http://kundendienst.orf.at/starsimorf/schwarzenberger.html> [Zugriff: 29.01.2012]

²⁹⁸ <http://www3.berliner-zeitung.de/tv-programm>

[blz/index.php?aktion=schauspieler&pid=xaver_schwarzenberger](http://www3.berliner-zeitung.de/tv-programm/blz/index.php?aktion=schauspieler&pid=xaver_schwarzenberger) [Zugriff: 29.12.2012]

²⁹⁹ <http://www.kino.de/star/xaver-schwarzenberger/7911> [Zugriff: 29.12.2012]

³⁰⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/Otto_%E2%80%93_Der_Film [Zugriff: 30.12.2012]

³⁰¹ <http://www.kino.de/star/xaver-schwarzenberger/7911> [Zugriff: 29.12.2012]

Vorbildern zählt er Regisseure wie Antonioni und Fellini, bei denen für die Kameraarbeit Gianni di Venanzo verantwortlich war. Schwarzenberger experimentierte in der Stummfilmtradition mit Schwarz-Weiß-Film („Die Sehnsucht der Veronika Voss“). In „Lola“ geht er an die Grenzen einer bonbonbunten Farbpalette und bevorzugt effektiv halb dunkle Licht- und Schattenwirkungen, Nebelschwaden und harte Kontraste. Die Basis Schwarzenbergers Filmfotografie bildet der Kontrast. Zu den wichtigsten Mitteln beim Filmemachen gehören für ihn Licht und Schatten. Eine bedeutende Rolle spielt auch der Hintergrund, der eine gewisse Farbe hat und mit dem Vordergrund z.B. einem Gesicht harmonisiert. Schwarzenberger bezeichnet sich als praktisch denkenden Menschen. Er überlegt nicht theoretisch, sondern macht eine Stellprobe mit den Schauspielern. Danach setzt er Licht für die Situation. In dem Moment kennt er die Auflösung für die ganze Szene. Regie vergleicht er mit Fotografie. Für ihn ist Fotografie ein Teil der Regie. Bei all den für wichtigen Aspekten versucht er, seiner Aussage nach, nie den Hauptstrang der Erzählung außer Acht zu lassen.³⁰²

3.3 Inhalt

Mit einigen Sätzen beschreibt Xaver Schwarzenberger auf folgende Art und Weise die Handlung seines Films „Franza“:

Die Geschichte der 'Franza' ist für mich zutiefst österreichisch. Was passiert? Eigentlich nichts. Und doch stirbt ein Mensch - eine Frau - an diesem Nichts. Die Kälte einer gewissen Gesellschaftsschicht - des Bürgertums - bringt sie um. Das Phänomen der Frau, die aus falsch verstandenem Pflichtgefühl und durch ihre Erziehung bedingt sich unterordnet, sich bloßstellt, benutzen lässt, ist in Österreich sehr verbreitet. Die Behauptung: 'Mann ist Kopf, Frau ist Gefühl' wird weiterhin geglaubt. Ich könnte mir vorstellen, dass der Film 'Franza' in Frauen, die ähnliches erleben und erlebt haben, eine gewisse Auflehnung hervorruft. Das Wissen, dass sie nicht allein sind, könnte - vielleicht - helfen.³⁰³

Martin Ranner (Gabriel Barylli) fährt mit einem Taxi in zum Haus seiner Schwester Franziska Jordan (Elisabeth Trissenaar) und ihres Ehemanns Dr. Leopold Jordan (Armin Mueller-Stahl), das sich im 19. Bezirk in Wien befindet. Am Eingang empfängt ihn die Haushälterin, die ihm erklärt: „Die gnädige Frau ist in Baden auf Kur“

³⁰² <http://www.3sat.de/page/?source=/ard/kinomagazin/67374/index.html> [Zugriff: 29.12.2012]

³⁰³ <http://www.ingeborg-bachmann-forum.de/ibfilm.htm> [Zugriff: 29.12.2012]

(0:1.59)³⁰⁴. Martin folgt dem Telegramm seiner Schwester, das am Anfang der Sequenz in einer Großaufnahme (close-up) eingeblendet wird. Er scheint, in Eile zu sein und fragt die Frau nach einem Telefon. Im Arbeitszimmer des Ehemannes seiner Schwester entdeckt er auf dem Schreibtisch eine Mappe, auf der „F“ darauf geschrieben steht. Nach dem Telefonat mit Baden, von wo ihn Franza benachrichtigt hatte, erfährt er, dass sie bereits seit drei Tagen fort ist. Briefe, die Martin in die Hände fallen, sind an ihn gerichtet (0:3.18). Franza hat diese Briefe weder zu Ende geschrieben noch an ihn verschickt. Eine zweite Mappe, die Martin findet, beinhaltet dieselbe Art von Briefen, die an ihren Gatten adressiert sind. Martin liest, was auf den Blättern schräg mit einer anderen Handschrift geschrieben wurde: „F. zur Rede gestellt. F. bittet um Verzeihung. Ich hätte es eh nie getan.“ (0:4.07) Martin ist entsetzt. In der Stille hört man sein Atmen. Wie gehetzt verlässt Martin das Haus. Am Weg nach Galicien erinnert er sich an die gemeinsame Kindheit und ein besonders prägendes Erlebnis, das ihn mehr als noch viele andere Erlebnisse mit Franza verbindet. Als er an der Gail entlang spazieren geht, sieht er ein Bild aus der Vergangenheit, als seine Schwester ihn als kleinen Buben aus den reißenden Fluten zerrte (0:6.33). Anschließend kommt ihm zu Bewusstsein, wie er von Franza getrocknet und umsorgt wurde. Martin lässt sich von seinem Gespür leiten, das ihn in den Heimatort zu einem eher ärmlichen, leicht verfallenem Bauernhaus zu seiner Schwester führt. Es kommt zu einer innigen Begrüßung der beiden. Die fast intime Umarmung der Geschwister lässt eine Liebesbeziehung erahnen. Martins Sorge um das Leben seiner Schwester steht ihm ins Gesicht geschrieben. Franza scheint völlig aufgelöst zu sein, sie zittert am ganzen Körper. Diesmal kümmert sich Martin um sie wie um ein kleines Kind. Er befürchtet, dass sich Franza das Leben nehmen möchte. Er versucht auf sie ruhig einzureden, schlägt ihr vor in eine Klinik zu gehen. Martin streichelt ihren Kopf, kocht Tee und überzieht das Bett für sie frisch. Martin will sogar eine Bekannte kontaktieren, die Ärztin ist, um Franza zu helfen. Sie lehnt diesen Vorschlag ab, denn sie möchte einen Skandal vermeiden. Sie klammert sich an ihren Bruder: „Du darfst nie mehr von mir weggehen und komm schlafen“ (0:11.32). Franza verrät Martin, den Zweck ihres Aufenthaltes in der Klinik in Baden. Auf Anweisung von Jordan musste sie sich dort einer Abtreibung unterziehen. Franza hat diesen Schock noch nicht verarbeitet. Sie fleht Martin an, sie mit auf seine bevorstehende

³⁰⁴ Die Zitierung der Filmstellen – (Stunde: Minuten. Sekunden) – erfolgt gemäß Echtzeitangabe. Bei der Schilderung mehrerer aufeinanderfolgender Einstellungen kennzeichnet die angegebene Zeit den Beginn der Einstellungsfolge.

Studienreise nach Ägypten mitzunehmen: „Du musst mich mitnehmen. Du musst, du musst“ (0:12.02). Sie gibt ihrem Bruder auch ein Versprechen: „Ich werde wieder gesund. Du wirst sehen“ (0:12.14). Martin nimmt ihr dieses Versprechen nicht ab. Seinem Empfinden nach benötigt sie den besten Arzt und die beste Klinik. Martin wirft Franza vor, dass sie viel zu leichtsinnig war, indem sie sich auf die Beziehung mit Jordan eingelassen hat: „Ich muss an die Gespenster in Wien denken. Wie du wie ein aufgezogener Kreisel herumgelaufen bist und Fossil mit deinem Schulterschlag bedacht und mit seinem Lachen, das vor den anderen heißen soll, wie gut es euch beiden geht. Nur damit du zu ihm gehörst oder [...]“ (0:13.15). Martin verbirgt seine Abneigung und Eifersucht Jordan gegenüber nicht. Er spricht den Verdacht aus, den er schon immer hatte: „Ich wollte dich immer fragen, ob du ihn geheiratet hast, weil er unserem Vater so ähnlich ist?“ (0:14.36). Zu den Vorwürfen schweigt Franza. Sie äußert den Wunsch, das Grab der Eltern zu besichtigen. Auf dem Weg zum Friedhof sagt sie plötzlich: „Ist das nicht der schönste Frühling? Der zweitschönste?“ (0:15.35). Franza denkt auch noch an den vielleicht „schönsten Frühling“ ihres Lebens nach (0:16.55), den sie am Ende des Krieges hatte, als sie sich in einen englischen Captain verliebte und ihn küsste. Langsam sieht es so aus, als ob Martin Franzas Anwesenheit zu irritieren beginnt. Ihre Gemütsschwankungen gehen ihm auf die Nerven. Er versteht ihren Zustand nicht. Er fragt sie boshaft, ob sie sich während ihrer Ehe mit Jordan: „[...] in so einem Krieg befand?“ (0:24.08). Franza verneint diese Unterstellung. Sie ist verletzt und enttäuscht, dass Martin ihr Leiden nicht nachempfinden kann. Sie verlässt das Haus fluchtartig. Erst nach einer Weile wird sich Martin dessen bewusst, dass seitdem er sie in dem großelterlichen Haus wiedergefunden hat, sie alleine unterwegs ist. Martin folgt Franza, die dabei ist ins Wasser in die Gail zu gehen und sich zu ertränken. In letzter Minute zieht er sie aus dem Fluss. Nach diesem versuchten Suizid meint er, es bliebe ihm nichts anderes übrig, als seine Schwester auf seine Studienreise nach Ägypten mitzunehmen. Die Heimat bleibt zurück. Der Aufbruch in die Fremde findet statt. Die Busfahrt in der Wüste wird zu einem einschneidenden Erlebnis. Franza erlebt eine Vereinigung mit der Wüste: „Selbst der Fremde, was er auch anschließend tun mag, nie wird er vergessen können und der behält seine Sehnsucht nach der Wüste bis zu seinem Tod. Sie hat etwas Ausschließliches und duldet nichts Halbes. Sie erfasst den ganzen Menschen“ (0:27.14). Martins Kommentar dazu lautet: „Denk nicht mehr daran“ (0:27.34). Franza will vergessen das, was man ihr angetan hat. Die Wüste

scheint eine beruhigende Wirkung auf sie zu haben. Sie fasst einige Vorsätze für die Zukunft: „Ich werde nie mehr auf die Knie fallen, vor keinem Menschen, vor keinem Weißen“ (0:28.01). Auf dem Segelboot auf dem Nil wird Franza von ihrer Vergangenheit eingeholt. Am Anfang glaubt sie noch an einen Neuanfang: „Ich häute mich. Alles wird besser. Ich bekomme eine neue Haut“ (0:32.45). Das Boot wird zu Franzas Sprachrohr. Zum ersten Mal ist sie bereit ausführlich über ihre Ehe mit Jordan zu berichten. Außer einem Ägypter, der das Boot steuert und Martin, der sich im Hintergrund hält, nimmt Franza die Fläche des Bootes für sich ein, um die angestaute Wut loszulassen. Sie durchlebt ein Karussell der Gefühle. Sie muss eine Panikattacke nach der anderen verkraften: „Es ist wieder die Luft weg“ (0:33.18). Martins Versuch sie zu trösten, scheitert. Mit gesenktem Kopf sitzt er die ganze Zeit unbeholfen da. Er hört dem dramatischen Monolog seiner Schwester zu: „Er bearbeitete mich. Er bereitete mich vor. Seinen Fall. Er hetzte mich in einen Fall. Und jedes Blatt, das er mich finden ließ, hetzte mich weiter“ (0:40.07) Franzas Fazit lautet: „Ich werde ermordet“ (0:43.23). Diese Aussage lässt Martin nicht kalt, er steht auf und nimmt seine Schwester in die Arme. Franza fügt noch hinzu: „Wie viel hält ein Mensch aus, ohne zu krepieren“ (0:43.35). Als das Boot beim Ufer stehenbleibt, folgt Martin dem Wunsch Franzas und gräbt sie im Wüstensand ein: „Ich werde vom Nilsand geheilt werden“ (0:44.54). Wie ein Stillleben stellt sich Franzas eingegrabener Körper im Sand dar. Der Effekt wird noch verstärkt als Martin einen großen, schwarzen Schirm neben Franzas Kopf aufstellt. Als Martin sein Werk vollendet, küsst er Franza zärtlich auf den Mund. Von der Ferne, versteckt im Schatten eines großen Baumes, betrachtet er sein Kunstobjekt. Ein leichter Wind verursacht, dass auch Franzas Gesicht vom Sand bedeckt wird. Martin bemerkt rechtzeitig, wenn auch beinahe zu spät, dass seine von ihm im Sand eingegrabene Schwester sich immer noch nicht von der Stelle rührt und wie eine Tote da liegt. Plötzlich gerät Martin in Panik und er rennt auf Franza zu: „Warum hast du mich denn nicht gerufen?“ (0:47.35). Er gräbt sie hastig aus: „Warum sagst du nichts?“ (0:47.47). Martin versteht nicht, warum Franza gar nicht reagiert. Als sie sich endlich aufrichtet und sich Richtung Ufer begibt, entscheidet sie sich zu einer Antwort: „Ich konnte nie schreien“ (0:47.58). Angekommen im Hotel erleidet Franza erneut einen Zusammenbruch, Tabletten fallen ihr auf den Fußboden. In Panik sammelt sie sie zusammen: „Ich glaube, ich muss noch eine nehmen. Es geht gleich vorbei“ (0:48.13). Sie wirft Martin einen vorwurfsvollen Blick zu, der wie versteinert auf

seinem Bett sitzt, weil er mit ihrem Tablettenmissbrauch nicht mehr klarkommt. Mit einer leisen Stimme will er die völlig aufgelöste Franza beruhigen. Die Dämonen der Vergangenheit holen sie wieder ein: „Ich habe gewusst, wie tot ich sein werde. Im Sand habe ich es gewusst“ (0:48.29). In Franzas Gesicht steht Angst geschrieben: „Ich schloss mich im Badezimmer ein. Ich bin mir sicher, er belauerte mich“ (0:48.52). Im Spiegel betrachtet Franza ihr eigenes Gesicht: „Der Fall F. Ich zu einem Fall gemacht“ (0:49.30). Franza erscheint ihre Situation als hoffnungslos: „Wie oft muss ich noch in den Nil tauchen, dass das abgewaschen wird von ihm“ (0:49.59). In ihrer Ehe wurde sie psychisch und physisch misshandelt. Ihr Gatte, den sie aktiv bei seiner Arbeit unterstützt hat, sogar für ihn geforscht hat, erwähnt ihren eigenen Namen nicht einmal im Vorwort der Publikation: „Versuche an weiblichen KZ-Häftlingen“. Sie legt ihm den Vorabdruck seines Buches vor. Er quittiert trotz ihrer Hinweise, ob dort nicht etwas fehle: „Es ist in Ordnung“ (0:51.50). Franza geht es nicht nur um den mangelnden Respekt ihr gegenüber, sie befürchtet was wesentlich Schlimmeres: „Es war ein Signal für etwas anderes. Er wollte mich auslöschen“ (0:50.54). Ihr Mann will ihre Existenz leugnen: „Mein Name sollte verschwinden, damit ich dann wirklich verschwunden sein konnte“ (0:51.03) Franza ist am Boden zerstört. Der Mann, für den sie alles aufgegeben hat, hat sie so perfide für seine eigenen Zwecke ausgenutzt: „Ich wusste, dass er wusste. Er wusste, was in mir vorging. Und er genoss es“ (0:52.46). In Rückblende sieht Franza sich auf dem Operationstisch liegen. Jordan, der vor ihr steht, stülpt sich gerade die sterilen Handschuhe über seine Hände. Franza wirft sich vor ihm auf die Knie. Im Hotelzimmer schreit sie hysterisch: „Mein einziges Kind. Lassen Sie mir mein einziges Kind“ (0:54.20). Als Rache wollte Franza den Fötus im Einsiedeglas mitnehmen, damit Jordan damit konfrontiert wird. Martin bringt Franza ins Bett und überschüttet sie fast mit leidenschaftlichen Küssen. Franza erwidert seine Annäherungsversuche nicht. Sie spielt ihm vor, dass sie eingeschlafen ist. Daraufhin verlässt Martin das Hotelzimmer und unternimmt mit zwei Freunden einen nächtlichen Bootsausflug auf dem Nil. In der Früh schleicht er sich in das Zimmer zurück. Franza, die bereits wach ist, hält ihm vor, dass er sie betrogen hat. Nachdem Martin auf die Vorwürfe nicht reagiert, verbringt Franza den Tag alleine. Auf eigene Faust besichtigt sie eine Stätte altägyptischer Kultur. Der Tag wird für sie zu einem einmaligen Erlebnis. Von Einheimischen wird sie zum Essen eingeladen. Die Zeit scheint stehengeblieben zu sein. Franza genießt das Essen und die Nähe dieser

einfachen Menschen. Als sie mit Martin zu einer traditionellen Hochzeit eingeladen wird, wird Franza von den neugierigen Kindern aufgrund ihrer blassen Hautfarbe im Gesicht berührt. Diese Nähe erschreckt sie. Sie flüchtet. Franza stößt auf einen in seinem eigenen Blut liegenden Tierkadaver, dem sie vorher noch als lebendem begegnet ist. Martin erklärt ihr, dass das ein Geschenk des Bräutigams und Teil einer ortsüblichen Hochzeit sei. Er verliert aufgrund Franzas Reaktion und der vorhergehenden Ereignisse die Beherrschung: „Ich weiß, wie ich aussehe. Ich sehe aus wie das Tier“ (1:04.42). Martins Geduld ist am Ende, zornig schreit er Franza an: „[...] ich bringe dich um, damit das ein Ende nimmt. Das kann nicht ewig so weiter gehen. Dazu fehlt mir die Kraft, verstehst du“ (1:04.45). Um nicht mehr Franzas psychischen Zuständen alleine ausgeliefert zu sein, begleiten zwei Freunde von Martin ihn und Franza zu einem Ausflug ans Meer. An der Küste angekommen, lässt Martin Franza alleine am Strand spazieren. Er hat vor, mit seinen Freunden einen ruhigeren Abschnitt des Strandes zu finden, um schwimmen gehen zu können. Franza wirkt sehr ruhig, in sich gekehrt und entspannt. Als sie ihre Augen schließt, erscheint vor ihr wie aus dem Nichts eine Fata Morgana. Der sich des weißen Kittels entkleidete Jordan geht auf sie zu. Als sie die Augen aufmacht, verschwindet das Bild nicht. In Panik ergreift sie die Flucht, sie stürzt im Wasser, wo vor ihrem Gesicht in einer wahnhaften Vorstellung neben den vom Meer an Land gespülten toten Fischen der Fötus ihres ungeborenen Kindes driftet. Als Martin sie völlig entgeistert vorfindet, sagt sie zu ihm: „Ich habe Gott gesehen, zum Greifen nah. Ich bin zu ihm gekommen. Etwas hat mich niedergetreten“ (1:07.58). Nach diesem Ereignis entscheidet sich Martin, Franza nicht mehr aus den Augen zu lassen. Außer der physischen verliert er aber alle anderen Bindungen an sie, was bereits nach der Zusammenkunft der Geschwister in Galicien einsetzt. Er kann und will nicht mehr dem Verlauf der Krankheit seiner Schwester folgen. Obwohl ihr oft während der Reise die klaustrophobischen Zustände zu schaffen machen, nimmt er sie zu einem Treffen mit Mr. Holden (Sky du Mont) und Prof. Schranicki mit, der in einem Turmrestaurant im 20. Stockwerk über den Dächern von Kairo stattfindet. Um den Anschein zu wahren, versucht Franza noch ihre Angst zu überspielen, indem sie sich an der Konversation beteiligt. Sie hat das Gefühl, in der Luft zu schweben. Sie hält es nicht mehr aus und gleitet auf dem Weg zum Lift zu Boden: „Ich muss auf dem Boden liegen. Ich glaube es fängt an“ (1:09.22). Martin weiß ihr nicht mehr zu helfen, er küsst sie wieder auf die Wange. Mr. Holden ist von dem Vorfall im Turmrestaurant

betroffen und bringt Franza mit seiner Mutter, Mrs. Holden (Nina Sandt) zusammen. Franza ist alles andere als begeistert, sich von der Frau, die nicht aufhören kann zu reden, ihre Ratschläge anzuhören. Als das Wort Arzt ertönt, versinkt Franza noch viel mehr in ihren Sessel. Sie beteuert, dass sie keinen Arzt braucht. Erst als die Frau erwähnt, dass sie einen deutschen Arzt kennt, der ohne Erlaubnis praktiziert, beginnt Franza zuzuhören: „Er ist aber einer von den Deutschen“ (1:10.57). Dr. Körner soll er heißen. Damit Martin davon nichts erfährt, lässt Franza den Zettel mit der Adresse des Arztes flüchtig vor seinem Erscheinen in ihrer Jackentasche verschwinden. Franza zögert nicht lange. Direkt nach dem Gespräch mit der Frau, sucht sie Körner in seiner Praxis auf einem Hausboot auf: „Ich bin krank, aber ich bin nicht deswegen zu ihnen gekommen“ (1:15.41). Franza zählt die ganze Versuchsreihe an Häftlingen auf, an der Körner (in der Doppelrolle Armin Mueller Stahl) als NS-Arzt mitgewirkt hat: „Sie sind nicht gekommen, um mir Belehrungen zu erteilen. Wollen sie mich ausspionieren“ (1:18.45). Körner gelingt es nicht, Franza abzulenken. Franza ist sich anfänglich dessen nicht sicher, was sie in Wirklichkeit von Körner erwartet: „Ich bin krank, aber es ist mir nicht mehr zu helfen“ (1:19.22) Sie verlässt seine Praxis. Im Hotel trifft sie im Zimmer auf Martin, im Verborgenen schluckt sie ihre Tabletten, ohne die sie anscheinend nicht mehr funktionieren kann. Sie lässt sich nichts anmerken, was sie gerade erlebt hat. In ihrem Kopf schmiedet sie bereits einen Plan und bittet Martin um Geld unter dem Vorwand, sich etwas kaufen zu wollen. Erneut erscheint sie bei Dr. Körner, sie überrascht ihn auf der Terrasse. Körner, der außer sich vor Wut ist, hört wider Willen Franza an: „Ich kann nicht mehr aushalten. Ich kann nicht mehr weiter. Verstehen Sie mich nicht? Verstehen Sie mich immer noch nicht“ (1:21.20). Franza verlangt von Körner eine Spritze mit einer tödlichen Dosis. Beim Weggehen hinterlässt sie ihm ein Kuvert mit dem Geld. Ihren dritten Besuch vereitelt Körner, indem er seine Praxis verlässt. Nach ihrer Rückkehr ins Hotelzimmer verkündet sie vor Martin, der ihr keine Aufmerksamkeit mehr schenkt und in einem Buch blättert: „Jordan hat sich nie vor mir gefürchtet. Er war so sicher. Aber jetzt habe ich doch noch jemandem das Fürchten beigebracht. Einem von denen. Ja. Das habe ich“ (1:25.05). Am nächsten Tag folgt Franza, ohne ihren Wunsch bezüglich des letzten Ausflugsziels ausgesprochen zu haben, Martin zu den Pyramiden. Während Martin auf die Pyramide steigt und sich wie ein kleiner Punkt in der Mitte immer mehr von Franza entfernt, kommt Franza ein weißer Mann entgegen. Sein Gesicht ist verschwommen. Er schlägt auf Franza mit einem Stock ein und vergeht

sich an ihr. Mehrmals stößt er ihren Kopf gegen die Pyramidenwand. Franza wurde bereits von ihrem Mann vergewaltigt, sie denkt in dem Moment darüber nach: „Armer Teufel. Er wollte mich nur erschrecken. Immer erschrecken. Nur erschrecken. Schon damals. Sie brauchen das“ (1:27.25). Drei Frauen, Touristinnen finden Franza an der Wand liegend. Zurück im Hotel versichert Franza Martin, dass ihr nichts fehle. Tatsächlich wie durch ein Wunder sind keine äußeren Verletzungen sichtbar. Im leeren Speisesaal nehmen Franza und Martin das Abendessen zu sich. Franzas Benehmen ist euphorisch, verträumt blickt sie auf ihr Essen mit den Einheimischen in Luxor zurück: „So gut wird nie mehr eines sein“ (1:30.07). Ihr Gesicht wird zu einer Maske der Traurigkeit. Als sich Martin schlafen legt, schaut sie aus dem Fenster und spricht leise: „Das wollte ich nicht. Das ja nicht“ (1:31.58). Von Satz zu Satz wird ihre Stimme ausdrucksloser, sie kippt in ihrem Bett leise um: „Martin. Unter hundert Brüdern. Die Wüste ist etwas. In der arabischen Wüste. Zerbrochen. Das Zerbrechen. Alle Vorstellungen zerbrochen. Die Weißen. Die Weißen. Sie sollen. Mein Kopf. Die Weißen“ (1:34.30). Franzas Körper bleibt regungslos liegen.

3.4 Filmische Umsetzung des Textes

3.4.1 Kameraführung

Um einen gelungenen Film zustande zu bringen, benötigt man nicht nur ein gutes Drehbuch, sondern auch einen Regisseur, der sein Handwerk versteht. Da es sich hier um ein visuelles Medium handelt, muss vor allem das Auge des Betrachters in den Bann gezogen werden: „Das Kamera-Äuge`, gesteuert von Menschenhand, ist es, das durch die Welt fährt; Perspektiven in sie schneidet, auswählt, seinen Blick auf bestimmte Dinge lenkt und sie dem Zuschauer-Blick im Bild offenlegt.“³⁰⁵

Die erste Sequenz des Films beginnt mit einer Detaildarstellung (extreme close-up). Ein weißes Stück Papier in Form des Telegramms wird eingeblendet. Das Blatt ist zerknittert, was auf eine Unschlüssigkeit der Reaktion des Empfängers hindeuten könnte. Diese Nachricht ist an Martin Ranner adressiert: „ich brauche dich stop ich weiß allein nicht weiter stop franza“ (0:01.12). Den Empfänger des Telegramms, Martin sieht man zuerst in einer Großaufnahme (close-up). Er sitzt im Taxi. Man sieht

³⁰⁵ Gertrud Koch: Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film. Basel: Stroemfeld/Roter Stern. 1989. S. 16.

ihn durch die Vorderscheibe. Sein Kopf ist unscharf zu erkennen. Im Hintergrund spielt leise Musik. In Gedanken versunken liest Martin wiederholt die in Detailaufnahme gezeigte Zeile: „ich brauche dich stop franza“ (0:01.25). Die Scheibenwischer machen langsam die Sicht auf Martins Gesicht frei. In der Ankunft Martins im Haus Jordans spielt Schwarzenberger mit Licht und Schatten. Der starke Regen macht weiterhin die klare Sicht unmöglich. In Eile geht Martin den langen Flur entlang. Trotz des Protestes der Haushälterin, betritt er Jordans Arbeitszimmer, in das niemand hinein darf.

In einer anderen Einstellung zeigt der Regisseur vor der Kulisse des Flures, wie Franza die Blätter, auf denen ihr Fall von ihrem Gatten dokumentiert wird, durch den Zugwind in die Hände fallen. In dieser Sequenz entfernt sich die Kamera von ihr, sie geht aber auf sie langsam zu, bis zu einem Sessel auf dem sie mit versteinerten Miene Platz nimmt. Das Kamerabild gleitet vom Boden, wo Franza eines der weißen Blätter aufhebt. Diese Erniedrigung steht ihr ins Gesicht geschrieben. Vor dem Hintergrund ihres schwarzen Gewandes dienen die weißen Blätter als Kontrast- und Verfremdungsmittel. Franzas Gesicht blass und versteinert, wird von einer Seite beleuchtet, von der anderen erscheint es dunkel. Ihre Stimme aus dem Off sagt: „Er bearbeitete mich.“ (0:39.45).

In dem großelterlichen Haus in Galicien behält der Regisseur die Perspektive Martins bei, dadurch kann er noch eine Distanz zur kranken Franza wahren. Die Darstellerin, deren Gesicht meist nur „Halbnah“ gezeigt wird, lässt wenig Mimik erkennen. Ihr Gesichtsausdruck ist über weitere Strecken unverändert. Die Kamera kann leider die schauspielerische Unzulänglichkeit der Hauptdarstellerin nicht wett machen.

Die einzige Konstante in Franzas und Martins Leben, die Schwarzenberger mit seinem Kamerablick festhält, bilden die Landschaft und auch der Nebel, der über dem Tal schwebt. Der Regisseur lässt auch Wahrzeichen des Ortes den Kirchenturm und das Kreuz für sich sprechen. Sie bilden das einzige Verbindungsglied zwischen den Geschwistern, an das sie nicht mehr anknüpfen können.

In einer speziellen „Farbpalette“ werden Franzas Kindheitserinnerungen dargestellt. Die Bilder gleichen den alten vergilbten Fotografien, die leicht rosa durchschimmern. Zu den anderen Elementen, die Schwarzenberger gekonnt einsetzt, gehören Spiegel. Franza betrachtet sich im Haus der Großeltern in ihrer Jugend im Spiegel, sie entdeckt ihren jungen Körper, der auf Männer anziehend wirkt. Im Hotel auf der Reise als Franza ihr Gesicht im Spiegel sieht, wendet sie sich sofort wieder ab. Sie

kann ihren eigenen Anblick nicht mehr ertragen. Ihr eigener Körper wird ihr fremd: „Mein Körper, er ist ganz beleidigt. An jeder Stelle beleidigt. Ich kann nicht mehr so weiter leben. Ich kann nicht [...]“ (0:49.50).

Schwarzenberger verleiht der Geschichte der Zerstörung dieser Frau wenig bis kaum Dynamik. Er verwendet zwar einige Rückblenden, die die Erzählung interessanter gestalten sollten, bleibt aber viel zu oft an Dialogdetails, an Monologen Franzas hängen. Seine Konstruktionen aus Licht und Schatten sind wahrscheinlich am meisten durchdacht. Franza ist hungrig nach Licht und Sonne. Dies ist für ihre Genesung unentbehrlich. Ob sie vor der Berghütte mit ihrem Bruder sitzt, im Bus durch die Wüste fährt, sich am Strand erholt, wird Sonne zu ihrem Lebenselixier. Ihre schlimmsten depressiven Zustände erfährt sie meistens in der Nacht. In der vorletzten Szene des Films, während der letzten gemeinsamen Mahlzeit der Geschwister, wird in dem großen Speisesaal, in dem sie nur alleine sitzen, das Licht Quelle für Quelle ausgeknipst, bis nur deren Tisch beleuchtet bleibt. Franza wird auf die ewige Dunkelheit vorbereitet.

Oft bedient sich der Regisseur der Symbolbedeutung der Details, die er in Großaufnahmen zeigt. All diese Dinge werden im Verlauf der Geschichte wiederkehren. Sie gehören zum „festen Bestand“ des Films: eine Mappe von „F“ sowie Briefe, die Franza an Jordan und Martin geschrieben hat und ein Vorabdruck der Arbeit Jordans. Als Franza auf einem Stück Papier ihren neuen Namen „Jordan“ zu schreiben übt, bekommt der Zuschauer auch das unangenehme Quietschen des Filzstiftes mit. Weiterhin fallen Franza in Hektik Tabletten auf den Boden. Sie weisen auf den fortgeschrittenen Verlauf Franzas Krankheit hin. Der große Baum, der in der Wüste fotografiert wird, symbolisiert Franzas Einsamkeit in ihrem Kampf um die Genesung.

Auf dem Segelboot häufen sich Franzas furchtbare Erinnerungen. Sie wird hier zu Erzählerin, die gleichzeitig ihren eigenen Zustand beschreibt. Die Perspektiven der Kamera auf Franza und Martin sind in dieser Sequenz fast immer „Nah“ oder „Halbnah“. Das Gesicht Franzas wird teilweise unter einem Hut versteckt. Das Boot wird zu einem neutralen Hintergrund, der sich in den Figuren auflöst. Franzas Erzählung wird nur von den fast naturalistisch anmutenden Aufnahmen der Flora und Fauna der Nilküste unterbrochen, die wie ein Dokumentarfilm anmuten. In den Rückblenden spricht Franzas Stimme aus dem Off. Als sie von ihrem Ehemann als frisch angetraute Frau Jordan über die Schwelle getragen wird, bleibt in den Ohren

der unüberhörbare Knall der aufgebrochenen Tür hängen. Wie in Trance versinkt Franza in der Mitte einer riesigen schneeweißen Decke. Als sie sich an ein gemeinsames Abendessen mit Jordan zu Hause erinnert, ist die Kamera außerhalb des Speisezimmers lokalisiert. Die Betrachtung gelingt zuerst nur durch die Glastür. Diese Einstellung zeigt Franza von hinten am Tisch sitzend. Als sie an einem Hustenanfall zu ersticken droht, vergeht viel Zeit, bis Jordan sein Essen unterbricht. Erst als die Kamera hinein darf, wird sie wie eine Instanz Jordan als Täter entlarven. Der Schlag, mit dem er ihre Schulter traktiert, hievt sie vom Sessel hinunter, so dass sie die Decke samt gesamtem Inhalt des Tisches mit sich zu Boden reißt. In einer anderen Rückblende, als sich Franza an Jordans Reaktion auf das Nichterwähnen ihres Namens in dem Vorabdruck seines Buches erinnert, blickt sie in dieser Einstellung der Kamera ins Auge. Sie schaut aus dem Film auf den Zuschauer hin. Diese Perspektive hinterlässt einen nachhaltigen Eindruck. Man spürt Franzas Erschütterung.

In Franzas Erinnerung an die Abtreibung platziert Schwarzenberger den Blickwinkel der Kamera von der Decke. Franza versucht dadurch Distanz zu bewahren. Die ganze Szene wurde in einer grellen Operationstischbeleuchtung dargestellt. Auf den Betrachter wirkt diese Einstellung wie ein Alptraum. Schwarzenberger setzt klischeehaft in Detailaufnahme eine Spritze (0:54.12) ein, die aufgezogen wird, um Franzas Angst zu unterstreichen.

Nur im Restaurantturm im Kairo Tower scheint das Bild der Kamera in Bewegung zu kommen, als Franza, die am Geländer des Lokals sitzt, in die Tiefe schauen muss. Die Kamera schwenkt leicht horizontal, was das Schwindelgefühl der Protagonistin verdeutlicht. Das schnelle Tempo dieser Sequenz wird zusätzlich durch das abrupte Gleiten Franzas zu Boden vor dem Lift verstärkt. Diese Szene, die zu der dynamischsten im ganzen Film gehört, verdeutlicht viel mehr als die langen Einstellungen mit Franzas Monologen ihre Zerstörung. Martins Erklimmen der Pyramide in Gizeh und die Darstellung seiner Person durch die supertotale Einstellung unterstreicht seine Entfremdung von Franza. Mit jeder Stufe, die er bewältigt, entfernt er sich ein Stück mehr von Franza. Aber auch in dieser Szene wird die Kamera zu keiner allmächtigen Instanz. Das Gesicht des Vergewaltigers bleibt dem Beobachter vorenthalten. Seine Identität spielt auch keine Rolle. In dieser Szene, in der Franza womöglich an ihren Tod denkt, hören die Zikaden zu stridulieren auf. Diesen Effekt kann man mit Franzas Unmöglichkeit zu schreien

gleichsetzen. Obwohl die Zikaden besonders laut an der Nilküste sind, verstummen sie, als Franza im Nilsand begraben, zu ersticken anfängt.

In der Abschlussszene des Films schaut Franza aus dem Hotelzimmerfenster in die Dunkelheit. Ihr Gesicht wird von den Neonfarben der Lichtwerbung beleuchtet. In einer Großaufnahme, als sie in ihrem Bett zu sterben anfängt, kann der Zuschauer beobachten, wie sich ihre Lippen beim Sprechen immer langsamer bewegen, bis sie plötzlich samt ihren Augen erstarren.

Mit diesem Film weckte Schwarzenberger bei dem Zuschauer keine Neugierde. Durch die viel zu ausführlichen Dialogdetails und die dazu führenden langen Einstellungen, entstand kein spannender Schnitt. Die Montage und das Schnitttempo sind viel zu langsam. Aufgrund der notwendigen ständigen Präsenz der Hauptdarstellerin, deren schauspielerische Kunst sich in Grenzen hält, leidet noch viel mehr das Niveau des Films.

3.4.2 Raumdarstellung

Bereits in den ersten Minuten des Films kann sich der Zuschauer ein Bild von dem Lebensbereich des Ehepaares Jordan machen. Das in einer Villengegend des noblen 19. Wiener Gemeindebezirkes liegende Haus erweckt den Eindruck einer repräsentativen Funktion gerecht zu werden. In der Wohnung, die aus vielen Räumlichkeiten besteht und mit Flügeltüren und Fischgrätparkett ausgestattet ist, verläuft eine klare Linie zwischen dem Arbeits- und Lebensbereich. Die vielen Spiegelfronten, die zu Jordans Arbeitsbereich führen, den Franza fast nie zu betreten wagt, verstärken den kahlen und kalten Charakter des großzügig eingerichteten Hauses. Der lange Flur wird zu einer bedeutenden Kulisse. Er versinnbildlicht die Kluft zwischen dem Ehepaar. Mehrmals schreitet Jordan diesen Gang entlang mit gewohnt schnellem Schritt. Der Ton seines selbstsicheren Ganges ist nicht zu überhören. Viele Bilder sowie andere Antiquitäten und der Flügel sollen auf den Status des Besitzers in der Gesellschaft verweisen. Trotz der großen Fensterfronten gelingt wenig Licht in die Räumlichkeiten. Auch die geschmackvolle Einrichtung der Wohnung, kann über ein Gefühl der Kälte nicht hinwegtäuschen. Franza bewegt sich in den Räumlichkeiten wie eine Marionette. Ihr Status in der Wohnung scheint „vogelfrei“ zu sein. In keinem der Räume fühlt sie sich geborgen und sicher. So wie in der Szene, als sie meint zu ersticken, auf den „Befreiungsschlag“ Jordans wartet. Nur das einsam auf der Wand hängende Bild einer ägyptischen Sphynx wird zu Franzas

einzigster Verbündeter.

Das heruntergekommene, großelterliche Haus in Galicien bildet den Kontrast zu dem großbürgerlichen Haus in Wien. In dieser einfachen Berghütte erzeugen die winzigen Fenster ebenfalls eine düstere Atmosphäre, wodurch Franzas offensichtliche Depression noch weiter verstärkt wird. Das Haus unterteilt sich in eine einfache Stube mit einem Tisch und ein paar Sesseln und einen Schlafbereich mit zwei Holzbetten. Die Zeit scheint hier stehengeblieben zu sein. Außer der Elektrizität und fließendem Wasser blieb alles unverändert.

3.4.3 Kostüm

Anhand von Franzas Kleidung lässt sich möglicherweise die Affinität des Regisseurs zu den Farben schwarz und weiß ablesen. Franzas ambivalente Stimmungslage spiegelt sich in ihrer Kleidung wider. Der unsichtbare innere Schauplatz wird sichtbare äußere Bühne. In der Ehe muss Franziska nach außen den Schein wahren. Nur perfekt gestylt kann sie zur Visitenkarte ihres Ehemannes werden, der die Öffentlichkeit wie sein Publikum stets für sich beansprucht. Auf der Reise nach Ägypten kann Franziska zunächst aufatmen. Da entzieht sie sich erstmals dem strengen Regime Jordans. Sie kann ihre Natürlichkeit bewahren und muss sich nicht mehr hinter Kleidern und Make-up verstecken. Ihre glückseligen Momente erlebt sie in hellen, weißen Sachen. Kurz vor der Trennung von Jordan hüllt sie sich wie in einen Schutzpanzer nur in schwarz. In ihren wechselnden Gemütszuständen kombiniert Franziska beide Töne, so wie in der letzten Szene, in der sie sich für ein schwarz-weiß gemustertes Oberteil entscheidet. Es kann sein, dass dadurch Franzas Resignation ausgedrückt werden soll. Sie wird verstärkt durch die langen Einstellungen der Kamera.

4 Vergleich

4.1 Ähnlichkeiten

4.1.1 Erzählperspektive

Wie sich Xaver Schwarzenberger mit der Vorlage des Romans auseinandergesetzt hat, bedarf einer genauen Analyse. Sowohl die drei Erzählperspektiven in Form der

Protagonisten Martin und Franza als auch die erzählerische Instanz des auktorialen Erzählers können mit dem Aufnahmemedium Kamera verglichen werden. Genauso wie im Roman lässt sich die Dominanz der Perspektive Franzas feststellen.

4.1.2 Zeit der Handlung

Der Film ist in Sequenzen unterteilt, deren Handlung sich sowohl in der Gegenwart als auch in der Vergangenheit abspielt und mit der Zeit, in dem sich die Handlung des Romans abspielt, übereinstimmt.

4.1.3 Schauplätze

Die grobe Unterteilung des Romans in drei Kapitel ist im Film insofern wiederzuerkennen, dass sie an folgende Schauplätze gebunden sind: Wien, Galicien und Ägypten. Der Regisseur nimmt auf die topographischen Aspekte Rücksicht, ob er tatsächlich die Pyramiden in Gizeh oder den Tempel der Königin Hatschepsut zeigt, ist nicht bekannt. Mit der Stadt Wien haben Film und Roman denselben Schauplatz. In beiden Fällen spielt die Wohnung beziehungsweise der im Film als Haus dargestellte Lebensmittelpunkt des Ehepaares Jordan eine wichtige Rolle.

4.1.4 Handlungsverlauf

Film und Text thematisieren eine vermutlich inzestuöse Beziehung zwischen dem Geschwisterpaar Franza und Martin und die Zerstörung Franzas durch ihren Ehemann Leopold Jordan.

Durch die Verweise auf den verfilmten Ursprungstext werden viele Parallelen zum Roman hergestellt. Der Regisseur orientiert sich hauptsächlich am Ereignisverlauf des Romans. Viele Dialoge, vor allem Monologe Franzas, wurden direkt aus dem Originaltext fast wortwörtlich übernommen.

Bereits im Anfangsteil des Films deutet sich eine Ähnlichkeit zum Inhalt des Romans an. Der Film beginnt wie der Roman mit dem verzweiferten Telegramm Franzas und Martins Ankunft in Wien.

Im ersten Kapitel des Romans und in den ersten Minuten des Films wird erkennbar, dass die Protagonistin durch verschiedene Erlebnisse in ihrer Vergangenheit schwere Persönlichkeitsverletzungen erlitten hat. Schwarzenberger setzt dieselben Symbole wie Bachmann ein. Nachdem Martin mit den unvollendeten Briefen Franzas

konfrontiert wird, erfährt er etwas über ihr Ohnmachtsgefühl und die Ausweglosigkeit ihrer Lage. Franza formuliert Abschiedsbriefe an ihren Mann, in denen sie wie paralysiert scheint. Die Fähigkeit, sich mitteilen zu können, geht bei ihr verloren. Sie richtet anschließend hilfesuchende Briefe an ihren Bruder, die sie ebenfalls nie zu Ende verfasst hat. Martin lässt die Vergangenheit Revue passieren und erinnert sich an einen seiner letzten Besuche in Jordans Haus. Diese Szene wird fast detailgetreu aus dem Roman übernommen und im Film umgesetzt. Während dieses Empfanges spielt Franza die perfekte Frau an der Seite ihres Gatten. Sie lächelt gekünstelt für die geladenen Gäste und verteilt Cocktailgläser. In dieser Szene hat Schwarzenberger die Beziehungskonstellation der Protagonisten zueinander in deren Körpersprache perfekt festgehalten.

Bemüht um die Werktreue, erzählt Schwarzenberger die Geschichte in Bachmanns Bildern. Der Zuschauer sieht: Franza, die Martin und sich vor einem Angriff von Tieffliegern in Sicherheit bringt; Franza, die mit ihrem Bruder am Straßenrand die vorbeifahrenden Kolonnen der Siegertruppen mit Martins weißem Taschentuch euphorisch willkommen heißt und Franza, die zum ersten Mal ihrer ersten großen Liebe, einem englischen Captain auf dem Dorfplatz begegnet. Die Rettung Martins aus der Gail von der mächtigen „Gitsche“ lässt Schwarzenberger auch nicht aus. Seine Intention besteht darin, der literarischen Vorlage gerecht zu werden, in dem Fall handelt es sich um Kindheit und Jugend der Geschwister. Die Geschehnisse in Galicien wurden vom Regisseur zum Teil dem Werk getreu dargestellt. In der muffigen Berghütte in Galicien, in diesem kargen Ambiente greift Martin nach der Begegnung mit seiner Schwester zu einer Flasche Wein, die sich jedoch als verdorben herausstellt. Sogar die dürftige Mahlzeit, die Martin nach seiner Ankunft zubereitet, wird eins zu eins aus dem Roman übernommen.

Schwarzenberger präsentiert viele Aspekte Franzas Krankheit und bleibt somit dem Original treu. Er lässt die Protagonistin immer wieder Medikamente schlucken, was man im Text wiederfinden kann. Die ersten Psychopharmaka verabreicht ihr Jordan nach einem Erstickenanfall, der beim gemeinsamen Essen einsetzte. Die zunehmende Einnahme der starken Beruhigungsmittel führt bei ihr zu einer Abhängigkeit. Von Dr. Körner verlangt sie eine tödliche Dosis. Franza leidet an Schlaflosigkeit, immer wieder wird sie von Albträumen heimgesucht, die im Roman noch dramatischer geschildert werden. In ihrer Angst vor Dunkelheit, lässt sie nachts immer das Licht brennen. Sie erträgt es nicht mehr, von anderen beobachtet zu

werden. Die neugierigen, fast penetranten Blicke der Kinder während der Hochzeit in Ägypten lösen bei ihr eine Panikattacke aus. Die Kinder haben einen übersteigerten Hunger nach Liebe und Nähe, mit dem sie Franza bedrängen. Sie ist aber nicht mehr fähig, Liebe zu empfangen oder zu geben. Sie ist ausgebrannt und liebesunfähig gemacht worden. In einer Szene des Films, in der Franza von Martins ägyptischen Freunden Achmed und Salam von einem gegenüber liegenden Straßencafe aus, auf dem Balkon ihres Hotels stehend, beobachtet wird, zieht sie sich sofort in ihr Hotelzimmer zurück. Im Roman existiert diese Szene nicht, aber sie verdeutlicht Franzas Abscheu gegenüber jedem sie als Frau wahrnehmenden Mann. Diese Abneigung macht als Symptom einen Teil ihres Krankheitsbildes aus. Schwarzenberger knüpft auch an Franzas Platzangst an, die im Restaurantturm des Kairo Towers ihren Höhepunkt erreicht. Sowohl im Roman als auch im Film wechseln Franzas Stimmungen von einer Minute auf die andere. Deren Spektrum reicht von tiefer Traurigkeit bis zum hysterischen Lachanfall.

Eine weitere Parallele mit dem Roman findet man in der Geschichte der Ehe von Franza und Jordan wieder. Wie sehr Jordan Franza zerstört hat, wird im Roman und im Film in Franzas Erinnerungen dargestellt. Einige Szenen der Ehe wurden direkt aus dem Roman übernommen. Erst nach zehn Jahren des Martyriums entflieht Franza dieser verhassten Verbindung. In dem Haus der Großeltern sucht sie Kraft und Erholung. Erschöpft und ausgebrannt erhofft sie sich Rettung von ihrem Bruder. Schwarzenberger greift ihre Sprachlosigkeit auf, die im Roman von Bachmann angedeutet wird. Die traumatischen Erlebnisse haben Franzas Sprache verschlagen. Am Ende des Romanfragments scheitert Franza an der Wand. Schwarzenberger setzt sie genauso wie die Autorin symbolhaft ein. Sie bildet eine gläserne Decke zu der Welt der Männer und bedeutet Franzas Untergang. Der Mörder Jordan bleibt ungestraft. Solange in der Gesellschaft tatenlos zugeschaut wird, wenn Unrecht geschieht, wird es für die Opfer, in diesem Fall die Frau, keine Gerechtigkeit geben. Trotz des Vorhandenseins von Gemeinsamkeiten können Text und Film nicht in eine dialogische Spannung treten. Schwarzenberger verpasst viele wichtige Höhe- und Tiefpunkte in Bachmanns Romanfragment.

4.1.5 Charaktere Martin / Jordan

Weitere Ähnlichkeiten sind auf der Ebene der Figurenkonstellation zu verzeichnen. Die Handlung dreht sich um die drei Protagonisten: Franziska Jordan, ihren Bruder

Martin Ranner und ihren Ehemann Leopold Jordan.

Im direkten Vergleich von Film und Roman können die Figuren gleichgesetzt werden. Martin ist nicht gewillt, die ihn überfordernde Aufgabe auf sich zu nehmen, um für die von Apathie und tiefster seelischer Verwundung gezeichnete Schwester da zu sein. Er macht auch kein Hehl daraus und offenbart Franza seine Idee, sie in einer Schweizer Klinik unterbringen zu lassen. Schwarzenberger zeigt einen eifersüchtigen Martin, so wie Bachmann ihn kreiert hat. Martin nimmt sich kein Blatt vor den Mund und überhäuft Franza mit bitteren Vorwürfen, dass sie sich überhaupt auf eine Ehe mit Jordan eingelassen hat. In diesem Teil des Romans und des Films lässt er verbal seiner Wut auf Jordan freien Lauf. Seine Abneigung ihm gegenüber verbirgt er vor Franza nicht. In Galicien nehmen Martins Monologe Überhand. Kritisch aber auch nicht voreingenommen blickt er auf Franzas Vergangenheit mit Jordan zurück. Seit der Zusammenkunft der Geschwister in Galicien, fleht Franza Martin pausenlos an, sie auf die geplante Studienreise nach Ägypten mitzunehmen: „Du musst mich mitnehmen! Du musst, du musst [...]“ (0:12.02). Mit dem Eintritt Franzas im Roman und im Film nimmt die Präsenz Martins ab. Einerseits muss Martin in die Rolle des sich aus Pflichtgefühl kümmernden Bruders schlüpfen, auf der anderen Seite löst die Krankheit seiner Schwester bei ihm Befremden aus: „Jetzt ist zwischen uns die Krankheit, über die du nicht sprichst.“ (0:15.05). Möglicherweise zu früh konfrontiert er Franza mit unbequemen Fragen. Dadurch bewegt er sich an der Grenze zur Taktlosigkeit, indem er sie mit Ironie in der Stimme auf ihre Beziehung zu Jordan anspricht „Warst du in so einem Krieg?“ (0:24.08). Mit dieser Frage gießt Martin noch viel mehr Öl ins Feuer. Franzas Wunden können nicht heilen, sie werden von ihm wieder aufgerissen. Als Notlösung wählt Bachmanns Protagonistin den Selbstmord. Den misslungenen Suizidversuch der Schwester interpretiert Martin als einen Vertrauensbruch. Als potentielle Helferfigur versagt Martin. Er kann den Vernichtungsprozess seiner Schwester nicht stoppen. Anfangs verkraftet Martin Franzas Anfälle mit großer Beherrschung. Mit der Zeit treibt ihn Franza mit ihren unberechenbaren Reaktionen zur Weißglut, wie zum Beispiel während der Hochzeit in Ägypten, als sie sich mit dem im Blut liegenden toten Kamel, das im Film durch einen anderen Tierkadaver ersetzt wird, identifiziert. Mit dem Lauf der Geschichte wird er zunehmend zu einer passiven Figur, die wegen Franzas Krankheit resigniert. Im Film kann man ganz genau beobachten, wie sich Martin langsam zurückzieht, um nicht noch mehr von Franzas wiederkehrenden Anfällen mitbekommen zu müssen.

Seine zunehmende Gleichgültigkeit ihr gegenüber kommt im Film genauso stark zum Ausdruck, wie sie im Roman beschrieben wird. Zum Schluss grenzt sich Martin ganz von Franza ab, was dazu führt, dass ihm sogar ihr Sterben, das in seiner unmittelbaren Nähe einsetzt, entgeht.

Die Figur Jordans wird genauso wie in der Romanvorlage aus der Perspektive Martins und Franzas dargestellt. Sowohl die Autorin als auch der Regisseur betonen, dass obwohl Franza von ihrem Instinkt gewarnt wurde, sie sich Jordans Anziehungskraft nicht entziehen konnte. Jordan formt sie zu einem Geschöpf, das er für seine Zwecke einsetzt. Nach außen wird ein perfektes Ehepaar präsentiert. Sobald die Wohnungstür hinter dem letzten Gast zufällt, zeigt Jordan sein wahres Ich als karrieresüchtiger Sadist und Gefühlskrüppel, der keine Gefühle mehr zeigen kann. Anfangs versucht Franza Jordans Verhalten zu entschuldigen. Sie vertraut ihm blind und versucht sich nicht mit seiner Autorität zu messen, so nimmt die systematische Vernichtung ihrer Person freien Lauf. Er lässt sie an ihren Fähigkeiten zweifeln. Auf diese Art und Weise beginnt ihre Persönlichkeit zu bröckeln. Franza unterwirft sich Jordan bedingungslos. Ihr Gesicht trägt maskenhafte Züge, sie verstummt und wird starr. Er vergewaltigt sie und fördert ihren Tablettenkonsum, in den er sie getrieben hat. Da er anscheinend das magische Band zwischen den Geschwistern erahnt, isoliert er Franza von ihrem Bruder. Mit der Zeit entwickelt Franza in Jordans Nähe Angst um ihr Leben. Sie kann sich nicht sicher sein, dass ihr Essen nicht von ihm vergiftet wurde. All das wird im Film umgesetzt. In der Szene im Operationssaal setzt der Regisseur visuell Bachmanns Schilderung der Abtreibungsszene um. Im Roman folgt der Arzt, der den Eingriff durchführen sollte, der Anweisung Jordans. Schwarzenberger lässt einfach Jordan selbst als Operateur auftreten. Die unsichtbare Macht Jordans wird hier als er selbst personifiziert. Bachmann verurteilt nicht nur Jordan, sondern auch Martin, der seine Schwester aufgibt. Schwarzenberger bewegt sich in seiner Version immer wieder in Richtung Originalfassung. Martin stellt sich auch als Vertreter der „höheren Rasse“ über Franza. Er glaubt auf der Reise viel mehr Eindrücke und Informationen als Franza gesammelt zu haben. Überrascht reagiert er auf ihr Wissen über die Bedeutung des Wortes „Kairo“ – „die Siegreiche“. Schwarzenberger greift diesen Aspekt sehr direkt auf, den Ingeborg Bachmann so dezent eingesetzt hat. Ihre Protagonistin muss mit ihrem Wissen nicht prahlen. Ein Konkurrenzdenken, das in den Köpfen der Männer existiert, ist ihr fremd.

4.2 Unterschiede

4.2.1 Milder Einstieg in die Geschichte des Romanfragments

Obwohl bei der Verfilmung des Romanfragments „Das Buch Franza“ von Ingeborg Bachmann der Regisseur fast dieselbe Struktur beibehalten hat, hat er trotzdem Veränderungen vorgenommen, die sich auf den Inhalt des Romans beziehen. Da es zu der filmischen Realisation des Romanfragments nicht mehr zu Lebzeiten der Autorin gekommen ist, sind wahrscheinlich weder dem Drehbuchautor noch dem Regisseur bei deren eigenen Interpretation des Werkes Steine in den Weg gelegt worden. Aber auch der Phantasie der Filmemacher werden Grenzen gesetzt, erstens darf die vorgesehene Länge des Films nicht überschritten werden, zweitens werden die finanziellen Mittel, die zur Verfügung stehen, sehr genau festgelegt. Um dem literarischen Stoff, der umgesetzt wird, gerecht zu werden, muss sich der Regisseur wichtige Punkte der Geschichte aussuchen, um sie dem Zuschauer überzeugend zu präsentieren. Der Einstieg in die Handlung des Films wirkt sehr milde, beinhaltet keine scharfen Konturen, nach denen eine solche Geschichte verlangt hätte.

Ob es eines großen Aufwandes bedarf, eine Zugfahrt in Bildern festzuhalten, bleibt den Professionisten überlassen. Ein fahrender Zug bringt Unruhe und Ungewissheit ins Geschehen. Man kann an Martins Gesichtsausdruck ablesen, dass er beunruhigt darüber ist, dass das verschlüsselte Telegramm seiner Schwester ihn dazu gezwungen hat, nach Wien zu kommen. Schwarzenberger vernachlässigt die Zugfahrt. Langsam bewegt sich das Taxi, das Martin zum Haus seiner Schwester bringt, durch die Gassen. Als er ankommt, trifft er nur die Haushälterin an und möchte sofort telefonieren. Im Gegensatz zu der Szene im Film lässt ihn die Autorin hastig Franzas Kleiderkasten öffnen und ihre Kleider zusammensammeln. Zwar stattet ihn der Regisseur mit einer Reisetasche aus, der Zuschauer kann sich aber nur denken, dass sich Martin nur auf Durchreise befindet. Im Arbeitszimmer liegen für ihn alle Beweise für den Zustand seiner Schwester auf Jordans Schreibtisch, er reißt keine Schreibtischladen auf. „Der Fall Franza“ wird ihm wie auf einem silbernen Tablett präsentiert. Die Autorin lässt Franzas Ehemann Leopold Jordan ihren Fall bereits ad acta legen. Was der Zuschauer nicht erfährt und nicht erfahren wird, ist die Tatsache, dass Jordan bereits eine Affäre hat.

4.2.2 Martin und seine Affären

Was die Figur Martin anbelangt, bleiben dem Zuschauer viele Hintergrundinformationen verborgen. Martins Leben im Film scheint sich nur um Franza zu drehen. Schwarzenberger verleiht dieser Figur keine Facetten. Zwischen der gemeinsamen Kindheit und Franzas Krankheit entsteht eine große Lücke in seiner Biografie. Im Film fungiert Franza als einzige Frau in Martins Leben. Sie übernimmt die Rolle der Mutter, der Schwester, der Freundin und der angeblichen Geliebten. Der Autorin fällt mehr ein, um dieser Figur einen bestimmten Charakter zu verleihen. Martin lebt sein Leben und genießt. Franzas unerwarteter Besuch, in dem von den Großeltern geerbten Haus, ist ihm nicht willkommen, da er bereits seine momentane Affäre Elfi Nemec, ein Wiener Mannequin, eingeladen hatte. Über andere Frauengeschichten berichtet er Franza ausführlich während ihres Aufenthaltes in Galicien. Martin geht zu diesen Frauen auf Distanz, bei seinen Einladungen nach Galicien bringt er sie nicht in seinem eigenen Haus unter, sondern in einem naheliegenden Hotel. Im Roman offenbart die Autorin Martins Absichten von Anfang an. Seiner Schwester Unterschlupf zu gewähren, ist für ihn ausgeschlossen. Es kommt in ihm sogar der Gedanke, Jordan zu bitten, Franza abzuholen. Im Film leistet Martin nur wenig Widerstand. Der Zuschauer spürt seine Eifersucht auf Jordan. Er nimmt Franza übel, dass sie ihn geheiratet hat: „Du hast nie jemanden verstimmt. Mich, ja mich“ (0:14.15). Diesen Fehler hat er ihr nie verziehen: „Und es war mir schwer zu begreifen, dass du auf der Suche warst nach etwas, was ich nicht war“ (0:14.49).

Die Rolle Martins veränderte Schwarzenberger am meisten. Vor allem in den ersten Szenen, in denen seine Präsenz am stärksten ist, wird er viel zu neutral dargestellt. Der Anblick Franzas, die in einem von hinten offenstehenden Kleid plötzlich vor ihm steht, irritiert Martin. Im Film wird Franza als Kranke im Bett dargestellt. In der Begrüßungsszene der beiden zeigt Schwarzenberger zwei sich liebende Menschen. Er legt die inzestuöse Beziehung der Protagonisten nahe, was die Autorin nur erahnen lässt. Natürlich findet hier ein Rollentausch statt, Franza wird hier im übertragenen Sinn zu einem umsorgten Kind. Martin spielt, wenn auch ungewollt einen „Krankenpfleger“. Um Franza zu ertragen, greift er immer wieder zum Alkohol. Die Steinhägerflasche wird ihm die Tage mit Franza in Galicien erleichtern, was Schwarzenberger ganz auslöst. Er sucht sich den langweiligen, braven und nüchternen Martin aus.

Für Schwarzenberger scheint die inzestuöse Beziehung der Geschwister selbstverständlich zu sein. Wie es dazu gekommen ist, darauf geht er nicht ein. In einer Szene sieht man Martin als kleinen Buben neben Franza liegen, ihr Herz gehört aber bereits dem englischen Captain. Zwar hält Schwarzenberger mit wenigen Bildern wie der Rettung Martins aus der Gail durch Franza deren Verdienste als „mächtige Gitsche“ fest. Die für die Beziehung der beiden so entscheidende Formel „Unter hundert Brüdern“ (1:34.10) gibt Franza erst mit ihrem letzten Atemzug preis. Im Laufe des Films ignoriert Franza die ständigen Annäherungsversuche ihres Bruders immer mehr. Sie scheint seine Gefühle nicht zu erwidern. Diese körperliche Abhängigkeit ist offensichtlich nur für Martin von Bedeutung. Im Film sprechen die Geschwister ihre intime Beziehung nie direkt an. Im Roman dagegen bietet Martin Franza an, mit ihr zu schlafen, um ein für alle Mal Jordan zu vergessen. Diesen Vorschlag zieht er aber sofort wieder zurück.

4.2.3 Franzas Jugendwünsche und ihre unerwiderte Liebe zu dem Captain

Im Film wird nicht darauf eingegangen, dass Franza ihre unerwiderte Liebe zu dem englischen Captain nicht verarbeiten konnte. In einer romantisch verklärten Version erzählt der Regisseur von einem wesentlich älteren englischen Captain, der zu Franzas erstem Liebesglück beigetragen haben soll. Die Darstellung Ingeborg Bachmanns fällt realistischer aus. Der englische Befehlshaber scheint kein Interesse an Franza als Frau entgegenzubringen und erwähnt die wesentlich reifere Dr. Santner. Daher bleibt der Protagonistin nur die Erinnerung an einen Kuss. Franzas Ambitionen, Medizinerin zu werden, blendet der Film beinahe aus. Die Tatsache, dass sie als Studentin Jordan ins Auge fällt, scheint uninteressant zu sein. In die Anfänge der Beziehung zu Jordan wird der Zuschauer nicht eingeweiht. Jordans großer Name, sein Status und Ansehen imponieren der jungen Studentin, schließlich stammt Franza aus einem kleinen Ort, sie träumt von einem Leben, das Jordan ihr bieten kann. All das beleuchtet der Film nur kaum. Es bedarf einer genaueren Analyse, um einen Einblick in Franzas Psyche zu erhalten.

4.2.4 Rettung Franzas aus der Gail – Tausch des Retters

Schwarzenberger versucht auf Umwegen der Geschichte der Beziehung zwischen den Geschwistern Sinn zu verleihen. Obwohl Franza Martin von der Bedeutung ihrer

Mitnahme auf die Reise nach Ägypten überzeugen möchte: „Ich werde wieder gesund. Du wirst sehen“ (0:12.14), will er sie trotzdem in einer Klinik unterbringen. Da er sich auf die geplante Studienreise alleine vorbereitet, sieht es so aus, als ob er Franza eine eindeutige Absage erteilt hätte. Aus dem Grund erscheint Franzas Gang in die Gail im Film wie eine Erpressung. Als Martin sie rettet, entschuldigt sie sich bei dem Motorradfahrer, der Zeuge ihres versuchten Selbstmordes wurde: „Verzeihen Sie mir bitte. Bitte verzeihen Sie mir“ (0:25.55). Da Martin im Film als Retter auftritt, folgt mit diesem Schritt die Revanche für seine Errettung durch Franza aus den Fluten des Flusses in deren Kindheit. Franzas Suizidversuch zwingt Martin somit zur Kapitulation. Was folgt, ist die Einwilligung zur gemeinsamen Reise nach Ägypten. Mit dieser Szene versucht der Regisseur vergeblich die Geschwister einander näherzubringen. Diese Bindung ist jedoch nicht mehr wiederherzustellen, was die Autorin in der symbolischen Szene mit dem nicht stattgefundenen Tausch der Zeitschriften und der markanten Formel der Geschwister zeigt, die im Film nicht stattfindet.

4.2.5 Abschwächung von Franzas „Wiederauferstehen“ in der Wüste

Franzas „Wiederauferstehen“ in der Wüste wird vom Regisseur nur am Rande behandelt. Während die Protagonistin teilnahmslos durch das Fenster des Busses, der durch die Wüste fährt, in die Leere starrt, murmelt sie nur ein paar unverständliche Sätze vor sich hin. Sie scheint die Wüste gar nicht wahrzunehmen. Diese Szene wird auf ein Minimum gekürzt und vermittelt nicht das, was die Autorin beabsichtigt hat. Dafür wird die inhaltlich mit dem Anfang des zweiten Romankapitels idente Sequenz auf dem Segelboot derart in die Länge gezogen, dass man als Zuschauer die Geduld verliert. Die Schiffskabine auf der Überfahrt nach Genua wird im Film durch den Ausflug mit dem Segelboot auf dem Nil ersetzt. Schwarzenberger hat sich für diesen neutralen Boden des Bootes entschieden, weil die intime Atmosphäre für Franzas dramatische Erzählung von Bedeutung ist. Martin und Franza haben keine Ausweichmöglichkeiten, vor allem wird Martin streckenweise zu einem passiven Zuhörer. Franzas verzweifelter Bericht wirkt bereinigend.

4.2.6 Relativieren der historischen Perspektive

Geschichtliche Bezüge scheinen den Regisseur wenig zu interessieren und werden deswegen nur am Rande behandelt. Dabei sieht Franza einen direkten Bezug zwischen ihrer persönlichen Geschichte, ihrer traumatischen Ehe und dem kollektiven Trauma der jüngeren Geschichte: „Meine Geschichte und die Geschichten aller, die doch die große Geschichte ausmachen, wo kommen die mit der großen zusammen. Immer an einem Straßenrand? Wie kommt das zusammen?“

³⁰⁶ Diese historische Perspektive bildet eine Schnittstelle zwischen dem Schicksal des Einzelnen und der „großen Geschichte“, die Auswirkung auf die Psyche des Individuums hat. Die Szene von Franzas Besichtigung des Tempels in Theben, wo sich die Zeichen der Königin Hatschepsut befinden, die genauso wie Franza ausgelöscht wurde, wird von dem Regisseur einfach, in einer sehr kurzen Kameraeinstellung, ohne irgendeinen Kommentar der Protagonistin dazu, gezeigt. Auf den Zuschauer wirken die Aufnahmen wie ein Urlaubsvideo eines an Geschichte nur mäßig interessierten Touristen. Dabei hinterlassen die Überreste dieser gewaltigen Nekropolis einen nachhaltigen Eindruck bei der Protagonistin. In dem Umgang mit den Relikten der ägyptischen Hochkultur ahnt Franza eine Parallele zu ihrer eigenen Leidensgeschichte. Auch diese Kultur wurde zum Fall gemacht, katalogisiert und analysiert. Die Tatsache, dass Franza eine Affinität zu den Angehörigen der unterdrückten und aussterbenden Urbevölkerung Australiens hat, wird vom Regisseur ebenfalls nicht aufgegriffen. Dabei kommt sie selbst zur Erkenntnis, dass sie „eine Papua“ ist und dass sie „von niedriger Rasse“ ³⁰⁷ stammt. Die Identifikation mit der gepeinigten Frau auf dem Bahnhof von Kairo resultiert auch aus den schmerzhaften Erfahrungen, die sie in der Ehe mit Jordan machen musste. Schwarzenberger verzichtet auf Bachmanns Geschichtsverarbeitung sowie auf ihre Gesellschafts- und Kulturkritik. Der einzige Aspekt, den Schwarzenberger beibehält, spiegelt sich in der Szene mit dem fast rituellen Essen, zu dem Franza von Einheimischen eingeladen wurde. Dieses gemeinsame Essen wird sie als das beste in ihrem Leben bezeichnen. Im Film wird diese Szene aus dem Kontext gerissen gezeigt und verliert an Bedeutung. Auch das Wort „Faschismus“, das Bachmann in ihrem Roman für privates Verhalten benutzt, das Jordan an den Tag legt und Franza bis zur Lebensunfähigkeit zerstört, fällt in dem Film nicht ein einziges Mal.

³⁰⁶ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 270.

³⁰⁷ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 230.

4.2.7 Fehlen des Gaskammertraumes

Schwarzenberger lässt Franzas größten Albtraum aus. Franza träumt, dass sie in einer Gaskammer, in die Jordan Gas einströmen lässt, eingesperrt ist. Hier wurde von der Autorin ein direkter Bezug zu der NS-Geschichte hergestellt. Franza identifiziert sich mit den Opfern des Nationalsozialismus. Jordan tritt in ihrem Traum als Nazi-Täter auf, der seine Frau in einer Gaskammer vernichtet. Es mag für Schwarzenberger zu kompliziert und bei der Länge seines Films als nicht umsetzbar erschienen zu haben, diesen Traum in den Film einzubauen.

4.2.8 Auslassen und Mißinterpretation Franzas Visionen

Sollte ein Fernsehfilm, auch wenn ihm ein komplexer Roman zugrunde liegt, unterhaltsam und „verdaulich“ sein? Vielleicht muss man sich überhaupt die Frage stellen, ob sich ein solcher Roman als Filmvorlage eignet. Es bedarf vieler Überlegungen, um einen solchen Stoff in einen Film umzuwandeln. Vielleicht war die Szene, in der Martin Franza zum Haschischrauchen verleitet, dem Regisseur zu kontrovers und deswegen übernahm er sie nicht. Er hat somit wieder einen wichtigen Kontext der Geschichte verpasst, denn Franza halluziniert und empfindet sich als eins mit ihrem Körper. In der Vision am Strand, als Franza glaubt Jordan zu sehen, versucht der Regisseur einen besonderen Effekt zu erzielen, indem er den toten Fötus ihres Kindes zeigt, dem die Autorin als Seewalze beschrieben hat.

4.2.9 Franzas tödliche Verletzung – Vergewaltiger als Verursacher

Die Schlüsselszene des Films, in der Franza von einem unbekannten Weißen vergewaltigt wird, verändert Schwarzenberger insofern, als dass nicht Franza selbst, sondern ihr Vergewaltiger ihren Kopf gegen die Wand schlägt. Im Roman fügt sie sich diese tödliche Verletzung selbst zu. Trotzdem ist im Bachmannschen Verständnis die eigentliche Todesart Franzas nicht Selbstmord, sondern Mord.. Franza vollzieht den bereits eingetretenen Tod. Der Täter braucht sie nicht umzubringen. Franza vollendet den bereits an ihr verübten Mord, den Jordan zu verantworten hat, durch Selbstmord.

5 Beurteilung der Verfilmung

In der Untersuchung der Verfilmung des Romanfragments „Das Buch Franza“ hat sich gezeigt, dass der Regisseur sich leider nur sehr oberflächlich mit dem Werk auseinandersetzt hat. Aus dem Grund ist der Film „Franza“ gescheitert, da keine genaue Analyse von Bachmanns Roman stattgefunden hat.

In Bezug auf die Umsetzung der Geschichte hat den Regisseur sein Einfühlungsvermögen getäuscht. Einerseits setzt er die Geschichte fast Seite für Seite um. Die Verfilmung weist somit kaum Spannungen auf, die in dem Buch entstehen. Auf der anderen Seite werden wichtige Themen nur angeschnitten und dann gleich wieder abgebrochen. Schwarzenberger lässt die Höhepunkte des Romans aus, indem er sie sehr konturlos zeigt. Die Verfilmung beinhaltet nur wenige dramaturgische Ideen. Dadurch wird die Darstellung entemotionalisiert. Viele Dialoge wirken deplatziert und entschleunigen den Film im falschen Moment. Auf der einen Seite erscheint die Verbindung zwischen den einzelnen Elementen der Geschichte oft unzusammenhängend. Auf der anderen Seite werden im Laufe des Films mehrmals dieselben „Szenenmuster“ eingesetzt. In dieser „ausgedünnten Version“ wird die Aussage des Romans in den Schatten gestellt.

Der Vielschichtigkeit des Romans wurde keine Beachtung geschenkt. Einige Motive von Bachmanns Werk wie Kindheitserinnerungen, Beziehungsproblematik, Zerstörung der Frau, Kriegsanspielungen findet man zwar in der Verfilmung wieder, aber Themen wie Weiterwirken des Faschismus im Alltag oder eine eindeutige Gesellschaftskritik wurden nicht dargestellt. Auf die Auseinandersetzung mit der Kulturgeschichte Ägyptens, in der Franza einen Bezug zu ihrer eigenen weiblichen Identität zu finden versucht, wurde im Großen und Ganzen nicht eingegangen. Franzas Identifikation mit dem kulturell-geschichtlichen Zerstörungsprozess des Landes findet im Film nicht statt. Somit gewinnt die Reise in Ägypten in der Verfilmung im Gegensatz zur Darstellung im Roman einen anderen Charakter. Im Romanfragment erkennt Franza auf der Reise ihre eigene Situation. Sie hat einige Träume und Visionen, deren Inhalte ihre Ängste und Wünsche entfesseln. Mit jedem Tag der Reise wird ihre Angst gesteigert, was ihr Leiden verstärkt. Sie durchlebt verschiedene Phasen ihrer Erkrankung, geht durch Höhen und Tiefen, bis sie am Schluss dermaßen in ihrer eigenen dramatischen Geschichte verhaftet ist, dass sie keinen Ausweg mehr findet und in ihrer Selbstzerstörungswut ihre Aggressionen gegen sich selbst richtet. Diesen wichtigen Aspekt nimmt der Regisseur nicht wahr.

Die Darstellung der Zusammenbrüche der Protagonistin wirkt außerdem monoton. Die langen Einstellungen mildern die Zerstörungskraft ihrer Erkrankung ab. Ebenso schwach fallen Martins „Rettungsaktionen“ aus, die auf teilweise innige Umarmungen, die durch Küsse ergänzt werden, reduziert sind. Was auch immer Schwarzenberger mit dem Film ausdrücken wollte, er hat sein Ziel verfehlt. Weder die Suche der Protagonistin nach ihrer Identität in Galicien, noch ihre Reise durch die Krankheit, die in zunehmender Zerstörung mündet und als finale Selbstzerstörung an der Wand der Pyramide endet, wird in seiner Verfilmung gezeigt.

Der Film scheint aus einer Aneinanderreihung von Franzas Zusammenbrüchen zusammengesetzt zu sein. Schwarzenbergers Franza wirkt vom Anfang bis zum Ende im wahrsten Sinne des Wortes blass, obwohl die Autorin sie sogar „braun und fest“³⁰⁸ werden lässt. Elisabeth Trissenaar kämpft sich verkrampft durch ihren Text. Die dunkelhaarige, attraktive Schauspielerin ist ihrer Rolle nicht gewachsen und wird mehr und mehr zu einer Fehlbesetzung für den Film. Bis zur Manier gesteigerten Künstlichkeit tappt sie bei der Darstellung ihrer Figur im Dunklen. Elisabeth Trissenaars Franza wirkt nicht zerstört, sondern schläfrig. Die Schauspielerin ist nicht imstande, dem Schmerz der Protagonistin Ausdruck zu verleihen. Zwar bringt, wie bereits erwähnt, Gabriel Barylli mit seiner Darstellung Martins auch keine Meisterleistung zustande. In einigen Momenten wirkt er jedoch souverän. Er überzeugt vor allem als der hoffnungslos in seine Schwester verliebte Bruder, der an dem Erfassen ihrer Krankheit scheitert. Die schauspielerische Leistung von Armin Mueller-Stahl hält sich ebenfalls in Grenzen. In seiner Doppelrolle als Bösewicht sorgt er weder für negative Überraschungen, noch für schauspielerische Glanzmomente. Im Großen und Ganzen erfüllen die Darsteller ihre schauspielerischen Aufgaben wie eine Tätigkeit, die am Fließband getätigt wird. Ob im Haus in Galicien, auf dem Segelboot, im Hotelzimmer oder am Strand lässt sich außer an den wechselnden Schauplätzen weder Entwicklung noch Steigerung im Spiel und Zusammenwirken der Darsteller feststellen.

Schwarzenberger setzt in dem Film viel zu viel Vertrauen in die Macht des Wortes, ohne die ein Roman zwar nicht existieren kann, auf die sich aber Film als ein audiovisuelles Medium nicht ausschließlich verlassen darf. Die statischen Bilder der wie in einer Trance, leise, fast flüsternd sprechender Protagonistin lassen den Zuschauer wegen ihrer Länge und Monotonie verzweifeln. Nur wer viel Geduld

³⁰⁸ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. S. 104.

aufbringt, hält die fast 95 Minuten, die der Film dauert, durch, wird dafür aber nicht belohnt. Schwarzenberger, der als Meister stimmungsvoller Bilder gilt, wird in diesem Film seinem Anspruch nicht gerecht. Obwohl er viel vom Sujet der Kameraführung versteht, verflüchtigen sich seine Bilder, was zum Teil auch am sehr behäbigen Schnitt liegen mag. Vor allem bei den an Originalschauplätzen in Ägypten gedrehten Szenen entsteht der Eindruck, als ob der Regisseur Angst vor der übermächtigen „Kulisse“ hätte. Der Zuschauer kann keinen Bezug der Protagonistin zu diesem Land und seiner Kulturgeschichte erkennen.

Der Regisseur bedient sich im Film häufig Klischees. Hier und da versucht er mit kontroversen Bildern zu provozieren. Er zeigt den kalten und sterilen Operationssaal, in dem an Franza die Abtreibung vorgenommen wird. Das weiße Seidenleintuch, auf das sie nach ihrer Hochzeit gelegt wird, betont Franzas Unschuld. Der Fötus ihres abgetriebenen Kindes, auf das sie in ihrer Vision am Strand des Roten Meeres trifft, soll nicht nur Franza, sondern auch den Zuschauer in einen Schockzustand versetzen. Diese Bilder tragen dazu bei, dass sich der Zuschauer, stattdessen ihn das Schicksal der Protagonistin berührt, noch viel mehr von ihr entfernt.

Im Gegensatz zum Roman zweifelt Schwarzenberger nicht an der inzestuös gefärbten Geschwisterliebe. Da er mit einer gewissen Hartnäckigkeit diesen Blickwinkel der Geschichte beleuchtet, lenkt er von anderen Aspekten der Geschichte der Protagonistin ab und leitet daraus eine neue Interpretation des Romanfragments ab, und zwar, dass Franza an ihrer Beziehung zu Jordan unter anderem wegen der inzestuösen Liebe zu ihrem Bruder gescheitert ist, was mit dem Inhalt des Romans nicht übereinstimmt.

Der Regisseur erzählt zu viel und zeigt gleichzeitig zu wenig. Leider gelingt es ihm nicht, das Porträt der zerbrechlichen Protagonistin überzeugend zu zeichnen. Er wagt sich zwar mit großer Unsicherheit an die psychoanalytische Seite ihres persönlichen Dramas, was aber zum Beispiel durch die nur unvollkommen wiedergegebene Darstellung ihrer Vision am Strand misslingt. Weitere Alpträume Franzas bleiben im Film ausgespart.

Auch die Auf- und Abstruktur der Handlung des Romanfragments wird im Film nicht übernommen. Mit mangelndem Erfolg geht Schwarzenberger auf die Zerstörung der Protagonistin ein. Nicht einmal die metaphorisch aufgeladenen Bilder in den Rückblenden können ihren Zerstörungsprozess schildern. Die überfrachtete Dramaturgie dieser Bilder verhindert die Entfaltung der Geschichte der Protagonistin

genauso wie einen Spannungsaufbau. Bachmanns Intention ist somit verlorengegangen.

Für den Zuschauer, der die Romanvorlage nicht kennt und über die Hintergründe der Geschichte der Protagonisten nicht informiert ist, ist die Handlung nicht immer nachvollziehbar. Sogar das dramatische Ende des Films wird vom Regisseur wohl unbeabsichtigt anders dargestellt. Dass Franza stirbt, fällt einem unwissenden Zuschauer auf den ersten Blick nicht auf. Ihr Tod könnte auch als Einschlafen gedeutet werden.

Der Film lässt sich nicht in die Reihe von gelungenen Literaturverfilmungen einordnen. In der Regel tröstet dann der Verdacht, dass der Regisseur das literarische Werk nicht verstanden hat oder, mildernder Umstand, kommerzielle Kompromisse eingehen musste. In dem Fall tritt eher die erste Behauptung ein. Schwarzenbergers visuelle Erinnerung an den Text lässt sie nicht lebendig erscheinen und er stößt sich am konservierten Bild. Die Atmosphäre der von Ingeborg Bachmann meisterhaft in Worten festgehaltenen Selbstzerstörung der Protagonistin kann der Regisseur in seiner Verfilmung nicht transportieren. Das komplizierte Geflecht an Themen des Romans lässt sich nicht durch einige Zusammenbrüche und hysterische Anfälle der Protagonistin veranschaulichen, zumal die Schauspielerin mit ihrer Darstellung nicht überzeugt. Obwohl der Regisseur das Thema durch das Hervorheben der Inzestproblematik zu radikalisieren versucht, stimmt diese Konzeption mit dem Romanfragment nicht überein. Schwarzenberger fällt es im Film anscheinend schwer, die Handlungsvielfalt zu ordnen. Indem er auf die Darstellung der Visionen der Protagonistin größtenteils verzichtet, bleiben Bachmanns Metaphern unbeachtet. Seine Visualisierung des Romans fällt viel zu naturalistisch aus. Es wird eine Wiederholung des Immergleichen suggeriert, was grundsätzlich eine unglückliche Konstellation der Darstellung mit sich bringt. In dieser misslungenen Adaptation von Bachmanns Romanfragment kann kein ästhetisches Potential erkannt werden, wie es sich bei der Lektüre feststellen lässt. Die künstlerische Interpretation Xaver Schwarzenbergers fand wenig Beachtung. Die Intention des Regisseurs mit dem Film, Frauen anzusprechen, denen Ähnliches widerfahren ist, blieb ohne Erfolg.

6 Zusammenfassung

Das Ziel dieser Arbeit bestand darin, das Romanfragment „Das Buch Franza“ von Ingeborg Bachmann mit dem Film „Franza“ von Xaver Schwarzenberger zu vergleichen. Ausgegangen wurde von einer genauen Interpretation des Romanfragments. Die Analyse des Textes zeigte die hochkomplizierte Struktur des Werkes. Anhand der Protagonistin präsentiert die Autorin viele Facetten ihres Frauenbildes. Sie zeichnet penibel ein psychologisch ausgefeiltes Portrait der Zerstörung weiblicher Identität. Obwohl sie auf die Differenz der Geschlechter besteht, scheut sie nicht davor, ihre Kritik an der immer noch patriarchalisch geprägten Gesellschaftsstruktur zu äußern. Im nächsten Schritt wurde die filmische Umsetzung des Textes unter die Lupe genommen. Da das Werk eine große Fülle an Themen bietet, gestaltete sich die Untersuchung des Films spannend. Schließlich wurde auf Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Text und Film eingegangen. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Verfilmung als „Bebilderung“ der Geschichte bezeichnet werden kann. Daraus ergibt sich die Schlussfolgerung, dass der Film die Botschaften des Romanfragments nicht transportieren kann.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Primärliteratur und weitere Texte

Bachmann, Ingeborg: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. Das Buch Franza. Monika Albrecht und Dirk Götsch (Bearb.). Pichl, Robert (Hg.). München. Zürich: Piper. 1995.

Bachmann, Ingeborg: Ingeborg Bachmann Werke. Erzählungen. Bd. II. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum / Clemens Münster (Hg.). Wien: Buchgemeinschaft Donauland. 1978.

Bachmann, Ingeborg: Ingeborg Bachmann Werke. Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Bd.III. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum / Clemens Münster (Hg.). München 1978.

Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum (Hg.). München: Piper. 1983.

Brecht, Bertolt: Me-ti: Buch der Wendungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1983.

7.2 Sekundärliteratur zum Roman

Agnese, Barbara: Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns. Wien: Passagen-Verl. 1996.

Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): Bachmann-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart. Weimar: J.B. Metzler. 2002.

Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann. 2., überarb. u. erweit. Aufl. (SM. Bd. 242). Stuttgart. Weimar: J.B. Metzler. 1997.

Beicken, Peter: Ingeborg Bachmann. Literaturwissen für Schule und Studium. Stuttgart: Reclam. 2001. S. 153.

Fetz, Bernhard und Kastberger, Klaus (Hg.): Leseheft. Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich. Wien: Paul Zsolany Verlag. 2004.

Grimkowski, Sabine: Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ und „Malina“. Würzburg: Königshausen & Neumann. 1992.

Gutjahr, Ortrud: Fragmente unwiderstehlicher Liebe. Zur Dialogstruktur literarischer Subjektgrenzung in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Bd.27). Würzburg: Königshausen u. Neumann. 1988.

Hendrix, Heike: Ingeborg Bachmanns „Todesarten“ – Zyklus: Eine Abrechnung mit der Zeit. (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 554) Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH. 2005.

Pfeiferová, Dana: Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr. Wien: Praesens Verlag. 2007.

Pommé, Michéle: Ingeborg Bachmann–Elfriede Jelinek. In: Intertextuelle Schreibstrategien in „Malina“, „Das Buch Franza“, „Die Klavierspielerin“ und „Die Wand“. Kunst und Gesellschaft. Studien zur Kultur im 20. und 21. Jahrhundert. Arnd Beise und Jürgen Schutte (Hg.) St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag. 2009.

Rameder, Isabella: Ich habe die Gedichte verloren. Ingeborg Bachmanns lyrische Texte aus dem Nachlass und ihre Beziehung zum *Todesarten-Projekt*. Klagenfurt / Celovec: Wieser Verlag. 2006.

Schlinsog, Elke: Berliner Zufälle. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt. (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 549). Würzburg: Königshausen & Neumann. 2005.

Schober, Wolfgang Heinz: Erzähltechniken in Romanen. Eine Untersuchung erzähltechnischer Probleme in zeitgenössischen deutschen Romanen. (Diss.). Wiesbaden 1975.

Stuber, Bettina: Zu Ingeborg Bachmann: „Der Fall Franza“ und „Malina“. (Deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft; 24). (Freiburg (Breisgau), Univ. Diss.). Rheinfelden. Berlin: Schäuble Verlag. 1994.

von Jagow, Bettina: Ästhetik des Mythischen: Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann. (Literatur-Kultur-Geschlecht. Studien zur Literatur- und

Kulturgeschichte. Inge Stephan und Lutz Winckler Hg. Große Reihe Bd. 25) Köln: Böhlau Verlag. 2003.

Zeller, Eva Christina: Ingeborg Bachmann: „Der Fall Franza“. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. 1988.

7.3 Aufsätze und Artikel zum Roman

Albrecht, Monika: „Sire, this village is yours“. Ingeborg Bachmanns Romanfragment „Das Buch Franza“ aus postkolonialer Sicht. In: Robert Pichl und Barbara Agnese (Hg.): *Cultura Tedesca*. 25. Ingeborg Bachmann. Roma 2004. S. 167-178.

Gürtler, Christa: „Der Fall Franza“: Eine Reise durch eine Krankheit und ein Buch über ein Verbrechen. In: Hans Höller (Hg.): *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann–Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks*. Wien. München: Löcker Verlag. 1982. S. 71-84.

Reitani, Luigi: „Heimkehr nach Galicien“. Heimat im Werk Ingeborg Bachmanns. Mit einem bisher unveröffentlichten Brief von Jean Améry an Ingeborg Bachmann. In: Barbara Agnese und Robert Pichl (Hg.): *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2009. S. 31-46.

Tabah, Mireille: Zur Genese einer Figur: Franza. In: Irene Heidelberger-Leonard (Hg.): *Text–Tollhaus für Bachmann–Süchtige? Lesarten zur kritischen Ausgabe von Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*. Opladen / Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH. 1998. S. 91-106.

Tengg, Gudrun: „Komm, Brüderlein, lass uns umnachtet sein.“ Einige Bemerkungen zur Frage des Inzests im `Buch Franza`. In: Friedbert Aspetsberger (Hg.): *Ingeborg Bachmann. Neue Bilder zu ihrer Figur. Von Filmern und einer Graphikerin, DichterInnen, einem Mediziner und fünf Literatur–ForscherInnen*. (Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde. Bd. 18). Innsbruck: StudienVerlag Ges.m.b.H. 2007. S. 97-114.

Trummer, Daniela: Die Furcht in „Das Gebell“ und „Der Fall Franza“. In: Magdalena Tzaneva (Hg.): *„Hände voll Lilien“*. 80 Stimmen zum Werk von Ingeborg Bachmann.

Gedenkbuch zum 80. Geburtstag von Ingeborg Bachmann 25.06.1926 Klagenfurt – 17.10.1973 Rom. Berlin: LiDi. 2006. S. 162-167.

7.4 Andere Texte zum Roman

Lennox, Sara: Bachmann reading / Reading Bachmann. Wilkie Collin`s The Woman in White in the „Todesarten“. In: The German Quarterly. Spring 1988. S. 183 In: Monika Albrecht: „Sire, this village is yours“. Ingeborg Bachmanns Romanfragment „Das Buch Franza“ aus postkolonialer Sicht. S. 167-178. In: Robert Pichl und Barbara Agnese (Hg.): Cultura Tedesca. 25. Ingeborg Bachmann. Roma 2004. S. 183. Hier: S. 171.

Opel, Adolf: Landschaft für die Augen gemacht sind. In: Arbeiterzeitung. Wien. No. v. 15.Okt. 1983. In: Eva Christina Zeller: Ingeborg Bachmann: „Der Fall Franza“. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. 1988. S. 13. Hier: S. 25.

Stanzel, Franz K.: Typische Formen des Romans. Göttingen 1981. In: Sabine Grimkowski: Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ und „Malina“. Würzburg: Königshausen & Neumann. 1992. S. 18-25.

Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Paul Zsolany Verlag. Wien 1999. In: Pfeiferová, Dana: Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr. Praesens Verlag. Wien 2007.

7.5 Sekundärliteratur zum Film

Diethardt, Ulrike; Polt-Heinzl, Evelyne; Schmidjell, Christine (Hg.): FERN-SICHT auf Bücher. Materialienband zu Verfilmungen österreichischer Literatur. Filmografie 1945-1994. ZIRKULAR. Sondernummer 37. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur. 1995.

Gleichauf, Ingeborg: Mord ist keine Kunst. Der Roman „Malina“ von I. Bachmann und seine Verwandlung in ein Drehbuch und einen Film. Hamburg: Verlag Dr. Kovač. 1995.

Hemecker, Wilhelm und Mittermayer, Manfred (unter Mitarbeit von David Österle): Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung. 14. Jg. Wien: Paul Zsolany Verlag. 2011.

Koch, Gertrud: Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film. Basel: Stroemfeld/Roter Stern. 1989.

Seiderer, Ute: Film als Psychogramm. Bewusstseinsräume und Vorstellungsbilder in Werner Schroeters „Malina“ (Deutschland, 1991). Mit Sequenzprotokoll und vollständiger Dialogliste im Anhang. München: Diskurs Film Verlag Schaudig & Ledig GbR. 1994.

7.6 Internetquellen

[http://www3.berliner-zeitung.de/tv-programm
blz/index.php?aktion=schauspieler&pid=xaver_schwarzenberger](http://www3.berliner-zeitung.de/tv-programm-blz/index.php?aktion=schauspieler&pid=xaver_schwarzenberger).
[Zugriff: 29.12.2012]

<http://www.3sat.de/page/?source=/ard/kinomagazin/67374/index.html>.
[Zugriff: 29.12.2012]

<http://www.ingeborg-bachmann-forum.de/ibfilm.htm>. [Zugriff: 29.12.2012]

<http://www.kino.de/star/xaver-schwarzenberger/7911>. [Zugriff: 29.12.2012]

<http://kundendienst.orf.at/starsimorf/schwarzenberger.html>. [Zugriff: 29.12.2012]

http://de.wikipedia.org/wiki/Otto_%E2%80%93_Der_Film. [Zugriff: 30.12.2012]

Anhang

Stab

Regie _____Xaver Schwarzenberger

Kamera_____Xaver Schwarzenberger

Regieassistentz _____Gabriela Bacher und Ernst Leo Marboe

Redaktion _____Werner Swossil

Drehbuch _____ Rolf Basedow und Consuelo Garcia

Nach dem Roman _____ von Ingeborg Bachmann „Das Buch Franz“

Produktion _____ORF

Ausstattung und Kostüme _____Egon

Musik _____Bert Breit

Schnitt _____Ulrike Schwarzenberger

Ton _____ Heinz Bretterbauer und Sascha Ainberger

Mischung _____Willi Schwadrof

Bauten _____Erich Stenprok

Requisite _____Willi Schuh, Christoph Kanter, Brigitte Tritsch, Thomas Schuh

Licht _____Helmut Ehringer, Anton Pfneisl, Kurt Jancik

Aufnahmeleitung _____Herbert Hager

Produktionsassistentz _____Michael Dichand, Naga H. Shabeb, Moussa Salih

Produktionssekretärin _____Sonja Sommer

Filmgeschäftsführung _____Eva Trenka

Produktionsleitung _____Sigi Borutta, Walter Pucker, Achmed Sami

Maske _____Martina Angeletti

Besetzung

FRANZA Elisabeth Trissenaar

MARTIN Gabriel Barylli

JORDAN und DR. KÖRNER Armin Mueller-Stahl

FRANZA ALS KIND Elisabeth Gana

MARTIN ALS KIND Alexander Gruber

CAPTAIN PERCIVAL GLYDE Gottfried John

MR. HOLDEN Sky du Mont

MRS. HOLDEN Nina Sandt

Abbildungen

Dieser Abschnitt dient der Veranschaulichung, hier werden sowohl Bilder aus dem Film „Franza“ als auch eine Entwurfsreinschrift aus dem Romanfragment „Das Buch Franza“ präsentiert.



Abb. 1: Elisabeth Trissenaar als Franza



Abb. 2: Von links Gabriel Barylli (Martin), Elisabeth Trissenaar (Franza), Armin Mueller-Stahl (Jordan)



Abb.3: Elisabeth Trissenaar als Franza

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:

<http://a2.tvspielfilm.de/imedia/0178/2150178,3gtFY+FfVz8H9i6lGtWgXwHXT4LeMy68MP65iELkhkt4yH5dzGfraQSztuop7g8E2nGELzdyrhtlXclJJUmZxQ==.jpg>
[Zugriff: 31.01.2013]

Abb. 2:

http://a2.tvspielfilm.de/imedia/0179/2150179,MqveFMRzikFV7Hc_8n63Uc1ipmVb1vLp9msrFhS3XaEtcAt+Fsvlg6ONLfyZMTzjSXWrTFvr7eQHr2OVvq3ulg==.jpg
[Zugriff: 31.01.2013]

Abb.3:

http://a2.tvspielfilm.de/imedia/0177/2150177,cMc2Q4b_CzaajgpdEY_avNmH5NgwtfzP7DCe6p3GQF5dMf3pUgk7xLDXZ8tKvIDi1H1IAfmPU7pckuW_8sNCwg==.jpg
[Zugriff: 31.01.2013]

Abb. 4:

Fetz, Bernhard und Kastberger, Klaus (Hg.): Leseheft. Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich. Wien: Paul Zsolany Verlag. 2004. S. 271.

Curriculum Vitae

Emilia Suchocka

Geburtsort: Działdowo / Polen

Ab 2000 Diplomstudium der Germanistik an der Universität Wien

ergänzender Wahlfächerkanon aus den Fächern Übersetzen und Dolmetschen, Geschichte und Politikwissenschaft

2003 Erste Diplomprüfung aus Deutscher Philologie