



Ingeborg Bachmann spätes Romanfragment "Der Fall Franza" erzählt die Leidensgeschichte einer Frau, die von ihrem Ehemann, dem Psychiater Jordan, zum 'Fall' gemacht und zugrunde gerichtet wird. Eva Christina Zellers Arbeit - die erste umfassende Untersuchung über dieses Werk - analysiert die Produktionsweise der Autorin, die künstlerische Verarbeitung biographischer, historischer und literarischer Fakten. Was Ingeborg Bachmann als 'Krankheit' und 'Verbrechen' beschreibt, wird in der vorliegenden Interpretation als Erscheinungsform der Täter-Opfer-Beziehung aufgezeigt.

I/1030

Eva Christina Zeller · Ingeborg Bachmann: Der Fall Franza

Eva Christina Zeller

Ingeborg Bachmann:
Der Fall Franza

Eva Christian Zeller wurde 1960 in Ulm geboren. Studium der Germanistik, Philosophie und Allgemeinen Rhetorik in Berlin und Tübingen.

Veröffentlichungen:

'Wort - Bilder' 1981 (Gedichte),

'Das Meer kennt kein Meer' 1985 (Gedichte),

außerdem Publikationen von Lyrik und Prosa in Zeitschriften und Anthologien.



Peter Lang Frankfurt am Main · Bern · New York · Paris

1.4 Die Erzählperspektiven im Fall Franza

Das erste Kapitel "Heimkehr nach Galicien" ist hauptsächlich aus der Perspektive Martins geschrieben. Der erste Satz: "Der Professor, das Fossil, hatte ihm die Schwester zugrunde gerichtet" (344) gibt darüber unmißverständlich Auskunft. Gleichzeitig gibt es eine Erzählerinstanz, die auch Martin im Blickfeld hat. Sowohl der erzähltheoretische Exkurs zu Anfang ("Wenn ein Zug durch den Semmeringtunnel fährt..." (345)) als auch die Rückblende in die Jugend Franzas und Martins ("Was Franza sich unter Besetzen und Engländern..." (374)) etablieren diese scheinbar objektive Instanz. Der Exkurs zu Beginn enträtselt konsequent die Romanwirklichkeit als Fiktion. Die Entstehung des Kunstwerks wird mit einer Reise durch den Tunnel im Kopf verglichen und mit der Tunnelfahrt Martins durch den Semmeringtunnel parallelisiert. Erzähler und Gegenstand des Erzählens treffen aufeinander. Ingeborg Bachmann reflektiert hier das Realitätsproblem von Literatur, sie stellt sowohl die innere wie die äußere Wirklichkeit in Frage, um dann durch den Kunstgriff Fiktion das Kunstwerk zu etablieren: "Denn die Tatsachen, die die Welt ausmachen - sie brauchen das Nichttatsächliche, um von ihm aus erkannt zu werden." (346) Dieser vielzitierte Satz macht die Position der Autorin zu Beginn des Romans deutlich. Nicht die Frage nach dem Realitätsgehalt dürfe an den Text gestellt werden, vielmehr könne die Realität erst mit Hilfe der Fiktion erkannt werden²⁹. Die Trennung von inneren und äußeren Schauplätzen hat Ingeborg Bachmann durch die Auflösung beider als Bildebenen aufgehoben. Im Roman werden sie durch die psychische Konstitution Franzas auch als untrennbare und oft als beinahe identische geschildert. Die inwendigen Schauplätze sind, wie sie selbst in der Vorrede sagt, "von den äußeren mühsam überdeckt" (342). Doch darf weder der inneren noch der äußeren Ebene die Vorrangstellung eingeräumt werden. Es geht nicht um eine Chiffrierung innerer Vorgänge, denn mit dieser Chiffrierung, ebenso wie mit Metaphern, würde eine hierarchische Struktur der Bedeutungsebenen gebildet werden. Der fiktive Ort 'Galicien' bedeutet somit nicht die Kindheitswelt Franzas, sondern ist diese,

ebenso wie Wien die Gesellschaft ist. Je mehr im Verlauf des Romans Franzas Sichtweise (v.a. im zweiten Kapitel) die objektivere Sichtweise Martins und 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.

Den drei Kapiteln entsprechen drei unterschiedliche Perspektiven. Wie in Ingeborg Bachmanns Erzählung *Ein Wildermuth* laut Christa Wolf ein Wechsel vom Er über das Du zum Ich stattfindet³⁰, so wechselt die Perspektive im *Fall Franza* vom Er (Martin) über den Dialog zwischen Ich und Du (Franza) zum Wir (Erzählerin, Martin und Franza ineins). Die Wir-Perspektive ist eigentlich die Auflösung der Ich- und der Er-Perspektive, eine Mischperspektive, in der die Erzählerin unmerklich für Franza Partei ergriffen hat³¹. Die Zerstörung eines Menschen dokumentiert Ingeborg Bachmann mit der Zerstörung einer linearen Erzählweise, wie sie im Verfahren der literarischen Dekonstruktion aufscheint³².

2. Hintergrund und Entstehung des Romans

Ingeborg Bachmann bedient sich im *Fall Franza* einer Fülle von Anklängen sowohl an einen realistischen (topographischen, historischen etc.) Hintergrund als auch an andere Werke der Literatur und an die Bibel, die jedoch keinen Zitatcharakter haben, sondern als integrale Bestandteile in den Roman aufgenommen sind. Im folgenden Kapitel ist das Ausmaß dieser Anklänge aufzuzeigen und ihre Funktion zu untersuchen.

2.1. Außerliterarische Bezüge

2.1.1. Topographie

"Heimkehr nach Galicien" lautet die Überschrift des ersten Kapitels. Galicien ist ein fiktives Dorf südöstlich von

Villach in Kärnten³³. Alle von Ingeborg Bachmann im ersten Kapitel des **Falls Franza** beschriebenen Orte und Stätten, die sich auf Kindheit und Jugend der Titelfigur beziehen, sind an dem Fluß Gail südlich von Villach zu finden. Alle bis auf Galicien.

Der dritte Abschnitt des ersten Kapitels beginnt mit einer Ortsbeschreibung, die einem Wanderführer entnommen sein könnte:

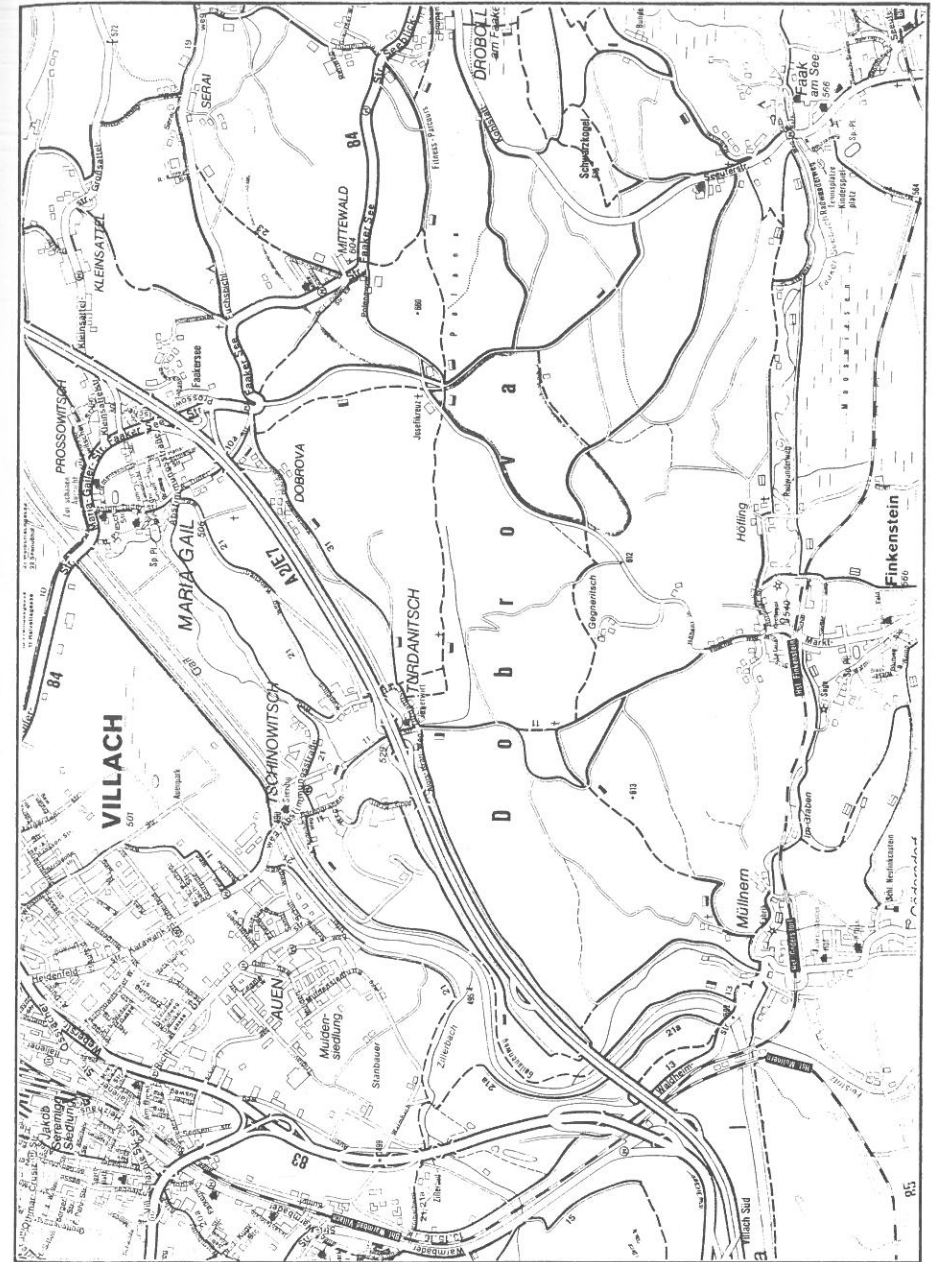
"Der Weg von Warmbad bis an die Gail, vom Fremdenverkehrsverein jetzt als Weg Nummer 21 bezeichnet, als prächtiges Naturschutzgebiet angepriesen, am Zillerbad vorbei, entlang des Zillerbaches, führt durch teilweise romantisches Waldgebiet. Wandern wir bis zur Gail, dann Gehzeit eineinhalb Stunden, mit schönem Ausblick nach Norden, siehe Weg 10. Dreiländereck. Dreispracheneck."
(358)

Auf einer Wanderkarte³⁴ ist der Weg Nr. 21 eingezeichnet, er entspricht der Beschreibung Bachmanns. Der Weg Nr. 10 verläuft nördlich davon mit dem Kennzeichen "Zur schönen Aussicht". (siehe Karte)

Martin folgt diesem Weg erst am Zillerbach entlang, dann an der Gail. (358) Er kommt nach Galicien. Dieses Galicien ist auf keiner Karte zu finden, es müßte irgendwo zwischen Warmbad und Maria Gail liegen, genauer im "Umkreis zwischen Dobrowa und Tschinowitz" (363), also auf der östlichen Gailseite, schon auf dem Dobrowa-Höhenrücken, denn Franza läuft als Halbwüchsige "den ganzen langen Weg zur Gail hinunter" (356), um Martin aus der Gail zu ziehen, "in die ihn die Tschinowitz-Bande geworfen hatte" (356).

In **Malina** schreibt Ingeborg Bachmann: "Galicien, das niemand außer mir kennt, das anderen Menschen nichts bedeutet" (99), und begründet somit einen eigenen, inneren und fiktiven Ort.

Zum Umgang mit Namen und Orten schreibt sie in den **Frankfurter Vorlesungen**:



"Weil der Dichtung in Glücksfällen Namen gelungen sind und die Taufe möglich war, ist für die Schriftsteller das Namensproblem und die Namensfrage etwas sehr Bewegendes, und zwar nicht nur in bezug auf Gestalten, sondern auch auf Orte, auf Straßen, die auf dieser außerordentlichen Landkarte eingetragen werden müssen, in diesen Atlas, den nur die Literatur sichtbar macht. Diese Landkarte deckt sich nur an wenigen Stellen mit den Karten der Geographen." (IV/239)

Die Orte des ersten Kapitels decken sich durchaus mit der Karte der Geographen, die Sonderstellung Galiciens wird dadurch erreicht, das es der einzige rein fiktive Ort ist. Galicien ist ein "Glücksfall", denn es bekommt in diesem Kontext eine neue literarische Realität.

Von Galicien ist es "die Stunde weit bis zur Straße" (377). Dort treffen sich Franzas eigene Geschichte und die Österreichs. Der zweite Weltkrieg ist aus, der Frieden kommt in Gestalt von vier Panzern, die aber nicht nach Galicien abdrehen, sondern Richtung Villach weiterfahren.

Nur drei Kilometer nördlich von Maria Gail verlief die alte Römerstraße.

"Die strategische Wichtigkeit dieser Stelle nahe der Mündung der Gail in die Drau erhärtet die Tatsache, daß Kelten, Langobarden, Römer, Mongolen und Türken hier durchzogen."³⁵

Dort, wo Franza Geschichte erlebt, hat sich Geschichte ereignet. Das ist wohl an der Straße in Maria Gail, denn Maria Gail ist der nächste größere Ort, dort sind die Großeltern und die Mutter begraben und auch Franza wird dort beerdigt werden. Ingeborg Bachmann siedelt Galicien, den Ort von Franzas und Martins Kindheit, in einem Gebiet an, das als Grenzgebiet immer sehr auf sich verwiesen war:

"Galicien wäre natürlich Galicien geblieben, unter jeder Flagge, und viel gemeint hätten wir nicht dazu,

weil wir uns um Ausdehnungen überhaupt nie gekümmert haben" (100),

so beschreibt das Ich in **Malina** die kulturelle Eigenständigkeit und Grenzposition von Galicien. Galicien ist am Dreiländereck Italien/Jugoslawien/Österreich gelegen und zugleich Dreispracheneck. Enge und Weite verknüpfen sich hier auf einem eng begrenzten Gebiet. Auch die Eisenbahnlinie Wien - Italien geht durch Villach.

Hier spricht man noch windisch, einen Dialekt des Slowenischen, Martin nennt Franza "Gitsche", das windische Wort für Mädchen. Für Martin ist diese Gegend mit "Siegel und Namen" (359) verschlüsselt. Auch Galicien, "das niemand außer mir kennt", ist verschlüsselt.

Woher könnte der Name 'Galicien' kommen? Der Schreibweise nach entspricht er der nordspanischen Provinz Galicien, doch läßt er vor allem an Galizien, die Heimat der Ostjuden, denken. Galizien ist, seitdem die hauptsächlich jüdische Bevölkerung vernichtet oder vertrieben wurde, als deren Heimatgebiet verloren, ebenso wie der Ort der Kindheit Franzas, den sie durch das Erwachsenwerden zwangsläufig verlieren mußte. Außerdem gibt es einen Ort Gallizien in Kärnten, dieser liegt südöstlich von Klagenfurt an der Drau. Aus Entwürfen zum **Fall Franza** geht hervor, daß Ingeborg Bachmann wahrscheinlich im Anfangsstadium 'Galicien' ebenso schreibt wie das 'Gallizien' bei Klagenfurt³⁶.

Galicien bleibt aber in der veröffentlichten Fassung eindeutig angesiedelt im "Umkreis zwischen Dobrowa und Tschinowitz" und ist damit der bedeutsame Ort der Kindheit und Jugend.

Im dritten Kapitel "Die ägyptische Finsternis" wird in dieser Hinsicht kein fiktiver Raum entworfen, die dort genannten topographischen Punkte entsprechen der Wirklichkeit, wie Ingeborg Bachmann sie wohl selbst auf ihrer Ägyptenreise 1964 erfahren hat.

2.1.2. Biographie

Die Authentizität des **Falls Franza** liegt sicher in dem Entwurf eines fiktiven Raumes begründet, in den biographische Details und eigene Erfahrungen der Autorin eingegangen sind. Kein Detail des Romans scheint zufällig zu sein, da Ingeborg Bachmann selbst eingelöst hat, was sie als Charakteristikum eines Dichters in den **Frankfurter Vorlesungen** folgendermaßen beschrieben hat:

"Dieses Richtungnehmen, dieses Geschleudertwerden in eine Bahn, in der gedeiht und verdirbt, in der von Worten und Dingen nichts Zufälliges mehr Zulaß hat... Wo dies sich zuträgt, meine ich, haben wir mehr Gewähr für die Authentizität einer dichterischen Erscheinung, als wenn wir ihre Werke absuchen nach glücklichen Merkmalen von Qualität. (...) Und doch ist nur Richtung, die durchgehende Manifestation einer Problemkonstante, eine unverwechselbare Wortwelt, Gestaltenwelt und Konfliktwelt imstande, uns zu veranlassen, einen Dichter als unausweichlich zu sehen." (IV/193).

Es kann nicht darum gehen, den **Fall Franza** als autobiographischen Roman zu verstehen. Ingeborg Bachmann hat, befragt zu autobiographischen Bezügen in **Malina**, darauf verwiesen, daß sie ihren Roman nur dann eine Autobiographie nennen würde, "wenn man darin den geistigen Prozeß eines Ichs sieht, aber nicht das Erzählen von Lebensläufen, Privatgeschichten und ähnlichen Peinlichkeiten."³⁷ Diese Aussage ist sicher auch auf den **Fall Franza** zu übertragen. Trotzdem gibt Bachmann als Entstehungsort von Literatur die eigene Erfahrung und die jedem Schriftsteller eigene unverwechselbare Problemkonstante an (IV/190ff.).

Als literarische Umsetzung ihrer Erfahrung ist auch der **Fall Franza** zu lesen, d.h. Realitätspartikel aus ihrem Leben wurden in den Roman eingearbeitet. Zum Beispiel ist Franza eine "vulgo Tobai"³⁸ (357). Ingeborg Bachmann schreibt wahrscheinlich zum Tobaihof in **Biographisches**:

"Ich habe meine Jugend in Kärnten verbracht, im Süden, an der Grenze, in einem Tal, das zwei Namen hat - einen deutschen und einen slowenischen. Und das Haus, in dem seit Generationen meine Vorfahren wohnten - Österreicher und Windische - , trägt noch heute einen fremdklingenden Namen." (IV/301).

Hierbei dürfte es sich auch um das Gailtal handeln. Die Gail, so erfahren wir aus der Jugenderzählung **Das Honditschkreuz**, wird von den Windischen "Zila" genannt³⁹.

Auch wird für Bachmann "der Weg aus dem Tal nach Wien immer der längste bleiben" (IV/301). Martin und Franza, Bachmanns Figuren, geht es ebenso mit der Südbahn.

"Das war eben die Bahn, die immer die ihre sein würde, seine und Franzas Bahn, man kommt eben nur über eine ins Leben und über eine zurück" (347).

Es gibt noch weitere Bezüge zwischen den in **Biographisches** genannten Einzelheiten und der Figur Franza. Für beide ist der zweite Weltkrieg als Lebenserfahrung während des Erwachsenwerdens von einschneidender Bedeutung. Beide verlassen sie das Tal, bzw. Galicien, mit dem Erwachsenenalter, um nach Wien zu gehen, und für beide ist die Ortsveränderung auch eine Veränderung der Sprache.

Auch Bachmanns Ägyptenreise im Frühjahr 1964 ist in den Roman eingeflossen: Im dritten Kapitel des Romans erleben Martin und Franza ein historisches Ereignis, die Vollendung des ersten Abschnitts des Assuan-Hochdamms. Tatsächlich standen sich in Assuan am 14. Mai 1964 Chruschtschow, Nasser und drei arabische Präsidenten gegenüber⁴⁰. Martin und Franza streifen das Ereignis in Luxor, wo sich der Staatsbesuch vor der Weiterreise nach Assuan aufhält: "In Luxor war nur ein Hotel beschlagnamt für den Staatsbesuch." (430). Diese scheinbare Nebensächlichkeit hat biographischen Bezug. 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 Autobusfahrt 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"⁴¹.

Hier kommen drei Fäden zusammen: Ingeborg Bachmann war zu diesem historischen Zeitpunkt in Luxor, dort, wo ihre Figur Franza an diesem Tag einen Höhepunkt ihrer Leiden erlebt, während zur gleichen Zeit "große Geschichte" gemacht wird⁴².

Doch darf ein Fehler bei der Interpretation nicht gemacht werden: Franza identisch zu setzen mit ihrer Autorin. Zwar findet sich in den Entwürfen eine Stelle, in der explizit das Ich nicht wie sonst als Franza identifiziert werden kann, sondern die Autorin selbst ist:

"Sie rufen mich mit kurzen gebieterischen Silben, immer beim Familiennamen, während ich nur ihre Vornamen kenne, bakma, how are you, I say, I am fine, I really am." (Typ. 1410)

"Bakma" muß hier lautschriftlich als "Bachmann" in der Aussprache englisch sprechender Araber gelesen werden. Aber dieses Zitat könnte einer sehr frühen Entwicklungsstufe des Textes zugeordnet werden. Die meisten Entwürfe sind in der Ich-Perspektive geschrieben, die in der veröffentlichten Fassung zugunsten der distanzierteren Er-Perspektive meist völlig aufgegeben wurde. Hier wird ein literarischer Entwicklungsprozeß sichtbar: Von der biographischen Impression über die Ich- zur Er-Perspektive; vom eigenen Erleben zur literarischen Figur; von der individuellen Erfahrung zum exemplarischen Fall.

Wenn Adolf Opel andeutet, daß die "große Heilanstalt", die

Wüste, nicht nur als Rettung für Franza, sondern als mögliche Rettung für Ingeborg Bachmanns eigene Leidensgeschichte gegolten hat, wenn er mit **Franza**-Zitaten ihr eigenes Empfinden deutlich zu machen sucht, so geht es ihm nicht um die Formarbeit, die Literatur von Wirklichkeitsbeschreibung abhebt.

"Vermutlich stand schon damals Ägypten, die Wüste, als "große Heilanstalt" für sie fest, als die sie später, in "Todesarten", beschrieben wird."⁴³

Die biographische Methode in der Literaturwissenschaft halte ich – über das Interesse am Entstehungsprozeß von Literatur hinausgehend – für fragwürdig. Es kann hier nur darum gehen, eine Technik Bachmanns aufzuzeigen, die sich aus den unterschiedlichsten Gegenstandsbereichen Fakten und Daten zu eigen macht, um mit ihnen ein literarisch geformtes Ganzes zu komponieren. So hat sich Ingeborg Bachmann biblischer Vorlagen bedient, um die exemplarische Leidensgeschichte einer Frau in ihrer kulturellen Tiefe und Tradition aufzuzeigen, sie hat einen fiktiven Ort Galicien etabliert, um im Umfeld von topographisch Verbürgtem die Ausnahmestellung und Unverwechselbarkeit dieses Ortes auszudrücken. Sie hat ihre genaue Ortskenntnis in Ägypten dazu verwendet, um mit Genauigkeit – bis zu den Eintrittspreisen ins Ägyptische Museum – exemplarisch die Individualgeschichte Franzas in die historische Situation Ägyptens einzubetten. Dieses Verfahren der Einarbeitung und Verarbeitung von erfahrener Wirklichkeit in die fiktionale Welt des Romans dient Ingeborg Bachmann dazu, die Situation der Frau in dieser Zeit und in diesem Kulturkreis anhand des "Falls Franza" darzustellen.

Die Problemkonstante des Geschwisterpaares und des Inzesttabus zieht sich durch Ingeborg Bachmanns gesamtes Werk⁴⁴. Die Literaturwissenschaft interessieren nicht die in der Biographie angelegten Gründe dieser Problemkonstante, sondern die Formarbeit, die im **Fall Franza** dazu geführt hat, daß Biographisches nur dann in den Roman eingeflossen ist, wenn es für dessen Komposition wesentlich war. Zum Beispiel hat sie

wirklich einen jüngeren Bruder, der Geologe ist, jedoch ist dieser 13 Jahre jünger als sie, und sie war mit ihm nicht in Ägypten. Auch deutet die Diskrepanz zwischen literarischer und historischer Zeit – 1945 ist Franza 15 Jahre alt, 1964 müßte sie demnach 34 sein, ist jedoch 33 – darauf hin, daß nicht die historische Wirklichkeit, sondern die Fiktion einer 33-jährigen Franza, die durch ihr Alter an archaische Gottheiten und Jesus erinnert, von größerer Wichtigkeit ist. Von einer Autobiographie darf bei Ingeborg Bachmann nur dann gesprochen werden, wenn sie die Geschichte der "inneren Schnauplätze" meint, die – in äußere Geschehnisse übersetzt – den Leser weit mehr anzurühren in der Lage ist, als die 'wahre' Geschichte der Ereignisse, die von den Zufällen des Alltags abhängig ist.

2.1.3. Historischer Kontext

Das erste Zusammentreffen von eigener und "großer" Geschichte erlebt Franza am Ende des Krieges, als sie in ihrem ersten Frühling auf den Frieden ebenso wartet, wie auf die Befriedung ihres Körpers. Der Frieden kommt erst in Gestalt von vier Panzern, und Franza kann es nicht fassen, daß ein Augenblick in ihr, der fünfzehnjährigen, kulminiert, der einmal in die Geschichtsbücher eingehen wird. Der Frieden bringt für Franza ihren Frieden, ihre erste Liebe: Sire, einen englischen Captain. Hier verbindet sich noch die Geschichte Franzas mit der Geschichte Galiciens. Doch Sire geht und der Frieden mit ihm: "sie blieb zurück in der Staubwolke hinter dem Frieden." (383). Es ist nicht nur Franzas Frieden, der geht, es ist auch der allgemeine Frieden, denn Franza wird einige Jahre später nach Wien gehen und dort die Gesellschaft kennenlernen: "Die Gesellschaft ist der allergrößte Mordschauplatz" (276). "Es ist immer Krieg" (236), heißt es in **Malina**.

Nach der Chronologie des Romans ereignet sich ein zweites Zusammentreffen in Suez:

"Erstaunen über Suez, wo kein stattgefundenes Drama in die Augen sprang, keine Spur von einem vergangenen Kampf." (416)

Franza fragt "Suez, wirklich Suez?" (417), da sie diese Stadt mit dem Krisenort von 1956 nicht in Verbindung bringen kann. Sie sitzt in Suez, als hätte sie immer dort gesessen. Die Spuren der Invasion englischer und französischer Truppen nach der Ankündigung der Nationalisierung des Suez-Kanals durch Nasser am 26. Juli 1956 sind für Franza nicht mehr sichtbar. Dieses Erlebnis, daß ihre Geschichte nichts mit der der Geschichtsbücher zu tun hat, verfestigt sich in Luxor:

"Was habe ich denn gesehen, eine Limousine und ein Schiff und Rosenblätter. Dann werden sie die Schleusen öffnen, das Wasser wird kommen. Die Geschichte wird den Wassertag verzeichnen. Und ich war lebendig begraben." (433)

Ihre Geschichte, lebendig im Nilschlamm begraben zu sein, deckt sich nicht mit der "großen" Geschichte, die einen Wassertag, also Fruchtbarkeit und Fortschritt verzeichnet. Franza begreift, daß der Bau des Assuan-Hochdammes nur eine veränderte Form des Kolonialismus des weißen Mannes darstellt:

"Die Geschichte des Assuan-Staudammes ist eng verknüpft mit den Aktivitäten der Weißen in Afrika: Vielleicht kann der Damm selbst als Sinnbild betrachtet werden, (...) - europäische Technologie, die dazu dient, Naturkräfte zu kanalisieren und sie menschlichen Zwecken unterzuordnen."⁴⁵

Franza hat von dem "großen" geschichtlichen Ereignis, dem Treffen der Präsidenten Nasser und Chruschtschow nur das Volksfest mitbekommen und die Behinderung durch die Reservierung des Hotels. In Franza blitzt in dieser Situation eine Erkenntnis außerhalb ihres Krankheitsbewußtseins auf, sie ist zur Ironie fähig:

"War das ein geschichtlicher Augenblick, fragte sie ironisch, (...). Meine Geschichte und die Geschichten aller, die doch die große Geschichte ausmachen, wo kommt die mit der großen zusammen. Immer an einem Straßenrand? Wie kommt das zusammen?" (433).

Am Straßenrand in Galicien erlebte Franza noch die Übereinstimmung der Geschichten, aber damals wußte sie nicht, wie der erhoffte Frieden auszusehen habe. Damals beobachtete sie zwar auch am Straßenrand, aber sie wurde im folgenden ihrem Frieden gegenüber aktiv. Jetzt beobachtet sie das Treiben der Ägypter unbeteiligt. Aus den veröffentlichten "Fragmenten zum dritten Kapitel" geht hervor, daß sie sich vielmehr mit den Opfern dieser Geschichte identifiziert, mit dem im Assuan-Stausee untergehenden Wadi Halfa. An diesem Tag gab es demnach doch eine geschichtliche Übereinstimmung, Franza, das Opfer des weißen Mannes, deren Geschichte in keinem Geschichtsbuch nachzulesen ist, ist im Nil lebendig begraben, während von den weißen Männern die Überflutung Wadi Halfas vorbereitet wird.

Der über Jahrtausende gewachsene Rhythmus von Überflutung und Trockenheit im Niltal ist durch den Assuan-Hochdamm gewaltsam unterbrochen. Nicht erst heute wird auch international dieses Sinnbild technischer Naturbeherrschung als "riesiger Irrtum" und "großes Umweltdesaster"⁴⁶ erkannt. Franza durchschaut wohl kaum die ökologischen Konsequenzen dieses Baus, aber durch ihre Identifikation mit den Opfern jeder Herrschaft, auch der über Natur, vermag sie in ihm die Vergegenständlichung des weißen Geistes zu sehen.

Als weitere historische Dimension, neben dem Krieg im Frieden und der Technologie des weißen Mannes, werden im **Fall Franza** die Judenvernichtung und der Faschismus genannt. Der Anklang im Ortsnamen Galicien, Franza, die sich mit den Juden identifiziert und von der Gaskammer träumt, der 'Faschist im Geiste' Jordan und der Naziarzt Körner sprechen dieses Thema an, auf das später noch eingegangen wird⁴⁷.

2.2. Literarische Bezüge

2.2.1. Biblische Bezüge - Die Leidensgeschichte einer Frau

Außer durch Karen Achberger⁴⁸ ist in der Sekundärliteratur bislang wenig Augenmerk auf biblische Bezüge im Werk Ingeborg Bachmanns gerichtet worden⁴⁹. Gerade im **Fall Franza** sind die Anklänge an die Bibel aber nicht zu übersehen. Die Autorin erwog als Titel für ihren Roman "Todesarten" (heute **Der Fall Franza**), nachdem sie "Todesarten" als Titel über den gesamten Romanzyklus stellen wollte, "Franza", "Das Buch Franza" und "Der Fall Franza". Erst die Herausgeberinnen entschieden sich für "Der Fall Franza"⁵⁰. Der Titel "Das Buch Franza" eröffnet den biblischen Verweisrahmen, indem er an das Buch Mose o.ä. erinnert.

Schon der Name der Heldin, Franza, läßt Verbindungen zur christlichen Legende vermuten. Franza oder Franziska geht in die Wüste wie der Hl. Franziskus, um dort Heilung zu suchen. Sie ist allen Geschöpfen nah, sie redet z.B. mit dem Kamel (440). Der hl. Franziskus verstand sich als Nachfolger Jesu. Auch zwischen den Figuren Franza und Jesus gibt es augenfällige Parallelen: Beide sind 33 Jahre alt geworden⁵¹, beide starben eines unnatürlichen Todes, beide gingen sie in die Wüste, auch Jesus hat dort mit den Tieren Kontakt⁵². In "Heimkehr nach Galicien" kehrt Franza in den Raum ihrer Kindheit zurück. Dies ist zu vergleichen mit Jesu Heimkehr nach Galiläa aus Ägypten⁵³. Schon die Lautähnlichkeit Galicien - Galiläa läßt einen Bezug vermuten. Galiläa war zur Zeit Jesu das Land der Heiden. Große Teile der Bevölkerung glaubten noch an Naturgottheiten. Galiläa, der Grenzbereich des jüdischen Glaubensgebietes, hatte noch Teil an magisch-mythischen Zusammenhängen. Demgegenüber ist Galicien auch ein Ort, in dem mit "Siegel und Namen" (359) alles verschlüsselt ist und in dem Franza als "mythische Figur" (357) in "Magie und Bedeutungen" (386) lebt. Jesus stellt das Bindeglied zwischen alter und neuer Ordnung dar, er ist der Messias nicht nur für die Juden, sondern auch für die Hei-

den⁵⁴. Franza leidet daran, daß in ihrem Leben die magisch-mythische Lebensweise ihrer Kindheit und Jugend und die rationale Welt Wiens auseinanderklaffen. Der magische Weltbezug Franzas ist nicht zu assoziieren mit der traditionellen Wortbedeutung von prälogisch, irrational oder rein subjektiv, sondern als direkter Bezug zu den Dingen und Worten, der von einem den Dingen innewohnenden Sinn und Bedeutung ausgeht und nicht in der Art eines distanzierenden, objektivierenden Geistes trennt.

Das zweite Kapitel "Jordanische Zeit" behandelt Franzas Erinnerung an ihre Zeit mit ihrem Ehemann Leopold Jordan, der sie zum Fall gemacht und dadurch zerstört hat. Auch dieser Name stammt aus dem biblischen Kontext. Franza geht, wie man umgangssprachlich sagt, "über den Jordan", d.h. die Kränkungen, die Jordan ihr zugefügt hat, führen zu ihrem Tod.

"Die ägyptische Finsternis", das dritte und letzte Kapitel, klingt an die neunte Plage an, mit der Gott die Ägypter strafte, damit sie die Israeliten ziehen ließen. Als natürliche Ursache dieser Finsternis gilt der heiße, trockene Khamesin-Wind, der auch heute noch zwischen Ostern und Pfingsten (also zu Franzas und auch Bachmanns Reisezeit) bis zu 2 - 3 Tage lang soviel Sand und Staub aufwirbelt, daß sich 'die Sonne verfinstert'⁵⁵. Aber die "ägyptische Finsternis" ist nicht nur die angeführte Plage, sondern im **Fall Franza** auch positives Sinnbild für ein Land, in dem die Toten leben:

"Hochgelobtes Ägypten, in deiner großen Finsternis. Totenland, für die ewig Lebenden, von Zoser bis zum zweiten Ramses." (Typ. 1404).

Und sie ist Bild für den Untergang Franzas, für ihren eigenen Tod im Totenland auf der westlichen Nilseite, an der Pyramide, dem sichtbarsten Grab der Toten: "ich werde nicht wiedergefunden werden, ich reise in die ägyptische Finsternis." (Typ. 2766). "Die ägyptische Finsternis, das muß einer ihr lassen, ist vollkommen" (474), lautet der letzte Satz

des Romans. Das könnte heißen: Der ägyptische Tod ist vollständig und vollendet, in ihm liegt keine Verheißung. In Zusammenhang mit dem ebenso exponiert stehenden letzten Satz des ersten Teils des dritten Kapitels: "Die arabische Wüste ist von zerbrochenen Gottesvorstellungen umsäumt" (447) kann man aus dem Tod Franzas auch die Negation der christlichen Gottes- und Jenseitsverheißung herauslesen.

Franzas entscheidendes Wüstenerlebnis ist die "Dekomposition". Das Erlebnis ähnelt der Struktur nach dem Wüstenerlebnis des Elia. Franza sieht ein Bild in der Wüste:

"Ich muß laufen, es wird schon deutlicher, er ist es, ich muß noch bis zu ihm, aber es war nicht Martin, der zurückwich, aber er ist es ja, er in dem weißen Mantel, er steigt aus dem Bild, er ist gekommen aus Wien, in dem Trostmantel, um mich heimzuholen, nein, in dem schrecklichen Mantel, den er abwirft, aber er ist es nicht. Mein Vater. Ich habe meinen Vater gesehen. Er wirft seinen Mantel ab, seine vielen Mäntel ab. Sie legte ihre Hände über den Kopf, damit ihr Kopf nicht in Feuer aufging. Aber er ist es nicht, er ist nicht mein Vater. (...) Gott kommt auf mich zu, und ich komme auf Gott zu. (...) Ich habe Gott gesehen. (...) Sie stürzte und kam auf die Knie zu liegen, und da lag Er vor ihr, ein schwarzer Strunk, aus dem Wasser geschwemmt, eine Seewalze, ein zusammengeschrumpftes Ungeheuer, keine dreißig Zentimeter lang, in dem ein leises Leben war. (...) Ich habe ein Bild gesehen. (...) sie lachte und lachte und lachte - und in ihr Lachen, die Einfallsstelle für die Dekomposition: wer bin ich, woher komme ich, was ist mit mir, was habe ich zu suchen in dieser Wüste" (445f.)

Im Vergleich dazu das Gotteserlebnis Elias:

"Und siehe, der Herr ging vorüber und ein großer starker Wind, der die Berge zerriß und die Felsen zerbrach, vor dem Herrn her; der Herr aber war nicht im Winde. Nach dem Winde aber kam ein Erdbeben; aber der Herr war

nicht im Erdbeben. Und nach dem Erdbeben kam ein Feuer; aber der Herr war nicht im Feuer. Und nach dem Feuer kam ein stilles, sanftes Sausen. (...) da kam eine Stimme zu ihm und sprach: Was hast du hier zu tun, Elia?"⁵⁶

Beide Male finden wir die Steigerung und die wiederholte Verneinung: Bei Franza die Abfolge der Männer vom vertrautesten zum fremdesten, vom nächsten zum fernsten, der patriarchalischen Hierarchie entsprechend: Bruder, Ehemann, Vater, Gott; bei Elia die Naturgewalten Wind, Erdbeben, Feuer. Das Bild bzw. die Offenbarung ist das unscheinbare und gefährliche, die Seewalze, das urtümliche Seetier bei Franza, in dem noch leises Leben ist, und das stille, sanfte Sausen bei Elia. Beidesmal kommt die Frage nach Identität oder Aufgabe. Bei Franza ist es die innere Stimme, die offenbart, bei Elia die Gottesstimme. Der Unterschied ist dennoch offensichtlich: Bei Elia wird eine Gotteserscheinung beschrieben, bei Franza handelt es sich um Projektionen, die sich auflösen, die dekomponiert werden.

In den veröffentlichten "Fragmenten zum dritten Kapitel", die romanchronologisch im Anschluß an die Dekompositionsstelle folgen müßten⁵⁷, wird in Ich-Perspektive ein Jesus-Zitat aufgenommen: "Mein Gott, warum hast du mich verlassen" (475). Dies ist wortgleich mit Matthäus 27,46 und stammt aus Psalm 22.

Ebenfalls in diesen Fragmenten wird eine Mahlzeit beschrieben, die in ihrer Vollkommenheit reine Gegenwart ist: Vier schwarze und eine weiße Hand essen gemeinsam aus einem Teller mit Bohnen. Das Ich, Franza, erlebt diesen Moment, in dem plötzlich alle Hände gleichzeitig im Teller sind, als einen "Augenblick, in dem etwas vollkommen ist" (480). Franza erinnert sich kurz vor ihrem Tod an dieses Essen als an das beste in ihrem Leben. Es wird dadurch zu einer Art heiliger Handlung erhoben, zu einem Abendmahl, doch die Handlung selbst hat keine Bedeutung, das heißt, es ist weder Zeichen noch Symbol, noch hat dieses Mahl einen Verweischarakter, sondern es ist reine Gegenwart:

"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." (480)

Lukas 13,29 findet sich ein Mahl unter Heiden, die verschiedenen Nationalitäten angehören:

"und es werden kommen vom Morgen und vom Abend, von Mitternacht und vom Mittage, die zu Tische sitzen werden im Reich Gottes."

Die Reihe der Anklänge ließe sich ohne Schwierigkeiten fortsetzen. Doch welche Funktion innerhalb des Romans haben nun diese Verweisstellen? Sicherlich wird keiner christlichen Theologie das Wort geredet, von Franza selbst wird behauptet, sie habe vergessen, aus der Kirche auszutreten (471). Vielmehr wird das biblische Konnotationsfeld benützt, um der Figur Franza aus ihrem individuellen Schicksal herauszuhelfen, indem sie in einen umfassenden kulturellen Rahmen gestellt wird. Dabei werden die biblischen Anklänge frei verwendet, denn sie enthalten keine Wahrheit an sich, sondern dienen der Figur als Hintergrund. Das Allgemeine und kulturell Verbürgte dient dem individuellen Fall, der dadurch Plastizität und vor allem exemplarischen Charakter erhält.

Karen Achberger bezeichnet die Erzählung **Ein Schritt nach Gomorrha** als "weiblichen Gegenmythos", als "weibliche Schöpfungsgeschichte"⁵⁸. In Anlehnung daran könnte man den **Fall Franza** als weibliche Leidensgeschichte verstehen. Franza wird wie Jesus zu einem Opfer, doch nicht, weil sie sich gegen eine herrschende Ordnung stellt, indem sie eine neue Ordnung verkündet, sondern ihr Frau-Sein an sich prädestiniert sie, in der Welt der Männer zum Opfer zu werden. Auch Fanny im **Requiem für Fanny Goldmann** wird als Jesusfigur entworfen, sie beschreibt sich selbst als "Lamm Gottes" (515) und den Mann Toni Marek, ihren Mörder, entsprechend

als "Schlächter", "Bibelschreiber" und "Passionsschilderer" (516).

Diese Umkehrung ist signifikant für den Umgang mit den Anklängen an die christliche Tradition. Der Jordan steht als Ort der Taufe nicht für Auferstehung, wie im biblischen Kontext, sondern als "Jordanische Zeit" für das Getauftwerden mit Wirklichkeit, mit Gesellschaft, mit dem Eingebundensein als Frau in die patriarchalische Ordnung, für Identitätsverlust und damit Sprachverlust, für die weitgehende Verschüttung ihrer magischen Lebensweise.

So läßt sich Franzas Geschichte auch als spiegelbildliche Umkehrung der Geschichte des jüdischen Volkes lesen: erstreckt sich diese von der 'Ägyptischen Finsternis' über die 'Jordanische Zeit' (als Zeit des Bei-sich-selbst-Seins) bis nach Galizien (wo die Gaskammern standen, von denen Franza träumt), so sind "Galicien" (Kindheit), "Jordanische Zeit" (als Zeit mit Jordan eine Zeit des Außer-sich-Seins) und "Ägypten" (Reise ins Totenland) Stationen der Passion Franzas⁵⁹.

Noch auf eine weitere gegenläufige Parallele soll hingewiesen werden. Jesus kommt aus Ägypten und findet in der Wüste zu Gott. Franza hingegen geht in die Fremde nach Ägypten und erlebt dort bildlich das Zerschneiden ihrer Gottesvorstellung. Hatten Jesus und Elia ein Gegenüber in Gott, so ist Franza einsam, und die Dekomposition ihrer Gottesvorstellung macht sie nur noch einsamer. Wie Marianne Schuller zeigt, stellt sich das

"Signifikat selbst als metaphorisch dar: Als Bild, als Projektion, hinter der nichts ist. (...) Nicht repräsentiert sich Gott in einer Erscheinung oder im Wort, sondern er ist nichts als der Effekt eines imaginären Prozesses, der die Dinge mit Bedeutung belehnt."⁶⁰

In den "Fragmenten zum dritten Kapitel" wird nach dem als vollkommen beschriebenen Mahl auf die Einbildungen eingegangen:

"Die Geborgenheit und die Gefahr sind die Projektionen, die großen Einbildungen, die Verheerungen durch Einbildungen. Es gibt das alles nicht." (480)

Auch Gott als die Spitze der patriarchalischen Ordnung gibt es nicht. Er ist die größte Projektion. Bei Elia ist nicht die Wüste an sich die Erlösung, sondern das Zeichen Gottes in ihr. Da Franza am "Bedeutungswahn" (407) erkrankt ist, kann für sie nur die radikale Bedeutungsleere, die Wüste, die Erlösung sein: "Die große Heilanstalt, das große unverlaßbare Purgatorium" (415). Die Wüste ist ohne Bestimmung, sie ist stärker als die Bilder und als die Projektionen:

"Man könnte die Wüste weiterdenken, aber sie ist auf jedem Kilometer versessen auf den Betrachtenden, sie ist stärker als alle Bilder, die je ins Aug gegangen sind." (Typ. 1434)

Die Wüste verspricht Heilung, weil sie die Bilder, die verheerenden Einbildungen aus Franza, aus den Augen abzieht und sie leer werden läßt:

"Immer leerer werden die Augen, immer aufmerksamer, größer, in der einzigen Landschaft, für die Augen gemacht sind." (425)

Die Heilung wird in einem Entwurf direkt angesprochen:

"Die Augen und die Wüste und die Wüste in den Augen, erst Stunden, dann Tage lang, die Haltlosen im Haltlosen, die immer reineren Blicke, immer leerer werdenden Augen in der einzigen Landschaft, die heilt." (Typ. 1401)

"Meine Wüste, meine einzige, mein Feld, mein unbebautes, meine (...) Vorhölle, meine Erlösung." (Typ. 2022)

Die christliche Dichotomie Himmel-Hölle wird hier aufgehoben, die Wüste ist die Heilung, die Erlösung und gleichzei-

tig das Purgatorium und die Vorhölle. Die Verkündigung, die Predigt, die Franza von ihr erhält, ist die der Gegenwart.

"Die Verkündigung ist von anderer Art. Ich bin also zu einer Predigt gekommen, die niemand gesprochen und unter keinem Tempeldach gehalten hat, zur Predigt der Wüste und unformulierter Gesetze, zu Schlucken, Bissen, Gängen, Schlafarten, die unter einer dünnen Kruste von Verständnissen anderer Art auf ihre Stunde gewartet haben, auf das mystische Zusammengehen von Einatmen, Ausatmen, Gehen und Ruhen, auf das Halleluja des Überlebens im Nichts" (481).

Diese Stelle kann als die Quintessenz der Umkehrung der christlichen Botschaft gelesen werden. Das Nichts ist dabei nicht das "erspekulierte Nichts der Lehrstuhlinhaber" (415), sondern das grundlegende, existenzielle Nichts, das nach der Zerstörung aller Bedeutungen und der Zerstörung durch Bedeutungen die einzig verbleibende Identifikation und Ausdruck des Ichs (Franza) ist. Franza ist nicht wie Jesus oder Franziskus stigmatisiert und heilig, sondern in Umkehrung dazu ist sie aller Botschaft und jeden Überbaus beraubt. Sie ist als Frau Opfer der männlichen Ordnung und kann keinen Platz in ihr finden, weil diese Ordnung zwar auch in sie eingeschrieben ist, sie aber gleichzeitig zerstört. Ihre 'Heiligkeit' besteht darin, die männliche Ordnung zu erkennen und sie zu dekomponieren und am Ende zur Sprache des Protests zu finden. Ihr Fluch über die Weißen ist ihre Botschaft in deren zerstörerischer Welt.

2.2.2. Einflüsse der Literatur

Die Einflüsse Musils auf Ingeborg Bachmann wurden vielfältig von der Sekundärliteratur untersucht⁶¹. Ihr eigener Essay über Musils "Der Mann ohne Eigenschaften" und ihre Rundfunkbearbeitungen von seinen Theaterstücken "Die Schwärmer" und "Vinzenn und die Freundin bedeutender Männer" belegen ihr

Interesse an diesem Autor. Auch im **Fall Franza** ist Musils Utopie des "anderen Zustands" (IV/98) gegenwärtig in der Geschwisterliebe von Franza und Martin. Ihre Liebe zueinander ist jedoch nicht, wie bei dem Geschwisterpaar Ulrich und Agathe im "Mann ohne Eigenschaften", eine gelebte Liebe der Erwachsenen, sondern ist hauptsächlich im Bereich der Kindheit angesiedelt und somit eine verlorene Welt, genauso wie die Welt Musils verloren ist. Ihre Liebe wird bekräftigt mit Versprechen und ihrem Kultsatz: "Unter hundert Brüdern dieser eine. Und er aß ihr Herz. (...) Und sie das seine." (397). Diesen Kultsatz hat Ingeborg Bachmann Musils Gedicht "Isis und Osiris" entnommen. Dort lauten die Schlußzeilen folgendermaßen: "Aller hundert Brüder dieser eine, / Und er ißt ihr Herz, und sie das seine."⁶² Zweierlei Anspielungen werden mit diesem Kultsatz erreicht: Erstens auf Ulrich und Agathe und die Utopie des "anderen Zustands" und zweitens auf das mythische ägyptische Geschwister-, Ehe- und Götterpaar Isis und Osiris. Das ägyptische Geschwisterpaar gehört einer Zivilisationsstufe an, die nach Sigrid Weigel "Mann und Frau vor der männlichen Genealogie der Menschheit, in welche die Schuld später dann eingeschrieben ist"⁶³ bezeichnet. Sowohl die spätere Suche nach der Rückgewinnung ihrer kindlichen Symbiose in Ägypten, dem Ursprungsland dieses Mythos, wird jetzt schon vorbereitet, als auch "die Andeutung eines vorgeschichtlichen Paares und eines Zustandes vor der Initiation in die patriarchale Geschlechterbeziehung"⁶⁴ gemacht.

Auch ein Anklang an Rimbaud ist in den **Fall Franza** eingeflossen. Durch die poetische Aussageintensität und die inhaltliche Entsprechung ist ein Bezug zwingend: "Die Weißen kommen. Die Weißen gehen an Land." (438) heißt es bei Ingeborg Bachmann. Die Verheerung ihrer Ankunft, ihr Imperialismus und ihr Besitzenwollen, ihre Unterwerfung des Fremden sind bei Ingeborg Bachmann wie auch bei Rimbaud präsent: "Les blancs débarquent. Le canon! Il faut se soumettre au baptême, s'habiller, travailler."⁶⁵ Aus den Entwürfen kann dieser Bezug durch das französische Zitat, wenngleich Bachmann nur sinngemäß zitiert, bekräftigt werden: "Arrivent les blancs. Ich bin diesmal weiblich, die Männer haben mich aus

ihrer Rippe getreten, dann mit Füßen getreten, es war schon überflüssig." (Typ. 1402). Deutlich wird, daß "die Weißen" bei Bachmann synonym für die weißen Männer steht, für den männlichen weißen Geist. Aus einem anderen Entwurf wird die Gleichsetzung der Täter noch sichtbarer:

"Was hatte Kitchener hier zu suchen gehabt, was hatten sie hier zu suchen, mit dem Schreckensruf im Ohr, les blancs arrivent. Die Weissen kommen. Franza: ich habe Angst vor den Weissen, ich habe immer Angst gehabt, mit einmal allein zu sein in einem Zimmer, ein Kissen aufs Gesicht gedrückt zu bekommen, erwürgt zu werden, diese, die sich für die höhere Rasse hält, hat mich durchschaut, denn ich bin von niedriger Rasse, ich bin gedemütigt worden von diesen Biedermännern." (Typ. 2837).

Die Männer, denen Franza zum Opfer fiel, sind gleichen Geistes wie die Weißen, die Imperialisten. Schon bei Rimbaud taucht der Rasse-Gegensatz auf. Das literarische Ich, Maldoror, identifiziert sich mit den Opfern des Kolonialismus: "Je suis de race inférieure de toute éternité."⁶⁶ In den Roman wird der Rasse-Gegensatz übernommen und auf Mann und Frau, exemplarisch auf Jordan und Franza, bezogen: "er ist heutiger als ich, ich bin von niedriger Rasse, (...) er ist das Exemplar, das heute regiert, das heute Erfolg hat" (412). Jordan wird somit als Repräsentant der Männer und der Weißen charakterisiert. Er ist heutiger, d.h. er ist rational, analytisch, zeitgemäß.

3.2.3. Einarbeitung von Sachtexten

Abgesehen vom bereits angeführten Zitat aus einem Wanderführer im ersten Kapitel des Romans verwendet Ingeborg Bachmann auch im dritten Kapitel nachweislich einen Sachtext. Die Gesundheitsregeln auf Seite 424 stammen aus dem Reiseführer von Hermann Ziock (Hg.): Ägypten, südlicher Landesteil der VAR⁶⁷, der sich - wie erwähnt - in Ingeborg Bach-

manns Privatbibliothek befindet. Sie zitiert aus dem Abschnitt "Gesundheit" auf Seite 22 - 24, verkürzt allerdings die Sätze zu Handlungsanleitungen, die im Kontext der ägyptischen Wirklichkeit höchst absurd wirken und ironisch gebrochen werden: "Ja, die Farbwerke Hoechst und Bayer, sagte Franza, und hoffentlich duschst du nicht zu oft." (424).

Die dokumentarische Treue ist auch in dem Dekompositions-Abschnitt am Roten Meer verbürgt:

"Safaga und, zwischen Safaga, kurz vor Safaga schöne Berge um und über 2000 Meter, im Zelt neben dem Militärposten, wo ist der Posten, die Phosphatgesellschaft, ehemaliger englischer Hafen, man muß zulassen, daß ich es noch erreiche" (446).

Bei Ziock liest sich das folgendermaßen:

"Safaga (175 km). (...) Schöne Berge um und über 2000 m. Safaga, kleiner ehem. engl. Hafen. Phosphatgesellschaft. Übernachten möglich (im Zelt neben dem Militärposten)." ⁶⁸

Offensichtlich fließt hier eine Formulierung aus einem Reiseführer in den inneren Monolog Franzas ein. Es ist auffällig, daß Franza in einer extremen Situation auf die vorgeprägten Sprachformen eines Sachtextes zurückgreift. Man kann hierin den Ausdruck einer durch die Erscheinung gewonnenen Klarsicht sehen. Es wäre aber auch möglich, daß abendländische Beschreibung und Analyse zwar im Denken der Hauptfigur zu finden sind, aber kein adäquates Mittel darstellen, um die ägyptische Wirklichkeit zu erfassen und zu beschreiben.

2.3. Zu den "redenden Namen"

Franza trägt einen "redenden Namen". Wie Robert Pichl zeigt, ist Ingeborg Bachmanns Gebrauch von Namen von enormer Wichtigkeit:

"In einzelnen Erzählungen bleiben für den Leser, wenn er zwischen der Titelinformation (...), den äußeren Aktionen und dem pointierten Schlußmotiv eine Beziehung herstellen will, hinsichtlich des Hintergrundgeschehens noch Fragen offen. Diese werden erst durch das Verstehen der 'redenden Namen' in einem metalogischen Bezug geklärt." ⁶⁹

Was Pichl auf den *Simultan*-Zyklus bezieht, läßt sich auch auf den *Fall Franza* übertragen. Die in der *Simultan*-Erzählung *Das Gebell* auftauchenden Figuren Franziska und Leo Jordan sind mit den gleichnamigen Figuren im *Fall Franza* weitgehend identisch. Das Verstehen der Namen und ihrer immanenten Information ist ein Schlüssel für das Verständnis der Figuren und des Spannungsverhältnisses, in dem die Figuren untereinander stehen.

Franza erinnert - wie schon erwähnt - an die Gestalt des Hl. Franz von Assisi. Pichl unterscheidet etymologische, typologische und pragmatische Verweise der Namen. Dabei ist der Franziskus-Anklang in Franzas Namen ein typologischer Verweis auf die Heiligen-Vita. Pichl ordnet ihren Namen außerdem unter die "bodenständigen" ein, während Leopold Jordan eher auf der Seite der "präventiösen" Namensgebung steht. Der Gebrauch des Familiennamens wirkt "distanzierend, und tatsächlich stehen die so benannten Figuren den Problemen der Hauptperson (...) verständnislos gegenüber" ⁷⁰, wie Jordan im *Fall Franza*. Franza wird in ihrer Ehe mit Jordan zu Franziska. Sie wird aber als Franza, oder mit ihrem windischen Kosenamen "Gitsche" eingeführt. Sie ist Franza bis zu ihrer Wiener Zeit. Der Namenswechsel impliziert sowohl den Wechsel von der Heimat in der Provinz zur Großstadt, von der magischen Kindheit zur rationalen Welt, als auch das

entfremdete Verhältnis, das fortan Franziska mit Franza verbindet. Die Selbstverleugnung und Selbstaufgabe wird schon durch die Namensgebung deutlich. Franza hatte in Galicien mehrere Namen, Gitsche, Franza und ihren Nachnamen "vulgo Tobai", "damit sie doppelt getauft waren wie das Haus Österreich" (372). Sie leidet "durch ihre Krankheit noch an der Krankheit des Damals" (372), an der Krankheit einer Zeit, in der das Haus Österreich noch "drei doppelte Namen" (372) hatte. Franza wird von Martin mit dem Haus Österreich verglichen, das unterging und an seinen Namen festhielt wie Franza, die ihren alten Namen Ranner wieder annimmt und dafür einen Paß fälschen läßt.

"Sie schaute zurück, drehte sich in ihren wirklichen alten Namen, und wenn er sie ansprach, dann wachte sie auf, aber als hätte sie beinahe vergessen, daß sie es war, die, sie ging unter und trug ihren letzten Namen, der ihr erster gewesen war, erstaunt mit sich herum, er bedeckte sie nicht mehr ganz, nur noch die Blößen." (372)

Ihr Name ist ihre Vergangenheit, er steht stellvertretend für die gesamte verlorengegangene, wiedererwünschte Persönlichkeit. Er steht jedoch nicht mehr für eine Identität von Zeichen und Bezeichnetem, er deckt nur noch ihre Blößen. Franza ist weder die Franza aus Galicien und noch weniger die Franziska aus Wien, sie ist verwüstet und findet sich erst in der Wüste wieder.

Jordan, der distanzierte Psychiater, wird kaum bei seinem Vornamen genannt. Der Leser erfährt ihn erst sehr spät, als es Martin in den Sinn kommt, daß Franzas Briefanfänge "mein geliebter Leo" sich auf Jordan, der Leopold heißt, beziehen (388). Auch der Familienname Jordan wird erst auf der neunten Seite genannt, vorher ist er nur unter seinen Berufsbezeichnungen bekannt. Schon im ersten Satz "Der Professor, das Fossil" (344), ist von ihm die Rede. Er 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 auftaucht: "Die Polizei blieb also aus dem Spiel, das war bei dem Namen Jordan eine Selbstverständlichkeit." (352).

Martin nennt ihn ein "Fossil", um seinen Argwohn auszudrücken:

"Deswegen war der größte Schimpfname, für alle, die ihm Argwohn einflößten durch ihre Denkweisen und die Art zu fühlen: Fossil. Und das galt mit für alle Zumutungen, die von langher kamen, für alle diese Erpressungen, für die Erpresser wie Jordan und die Erpreßten wie Franza." (373)

Das Wort 'Fossil' stammt aus dem Sprachgebrauch des Geologen. Als 'Fossilien' werden in der Geologie Überreste von Tieren oder Pflanzen, die z.B. als Versteinerung erhalten sind, bezeichnet. Umgangssprachlich werden oft noch vorkommende Tiere und Pflanzen, die fossilen Formen ähneln, fälschlich lebende Fossilien genannt⁷¹. Ingeborg Bachmann verwendet den Begriff Fossil als Charakterisierung Jordans offensichtlich in beiderlei Hinsicht. 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. Er hat für ihn folgende ironisierenden Titel parat: "Kapazität" (349), "Seelenhirte" (352), "Ehren- und Ordenssklave" (357), "Arzt und Helfer" (366), "der Psychotherapeut in der Verantwortung" (367). Das Bild, das schon durch die Namensgebung von Jordan entworfen wird, entspricht seinen Funktionen, die er innehat, und seiner beruflichen Distanz, die auch im Privaten nicht durchbrochen wird. Auch Franza gegenüber wird die Distanz ausgedrückt:

"Aber auf einem Kongreß in London, (...) durfte sie einmal mitkommen in einen Club, mit den anderen Damen, Abend zu Ehren der Gäste, der international vertretenen Wissenschaft, mit der sie verheiratet war." (384).

Jordan bleibt ihr gegenüber auch als Ehemann der Psychiater.

Er macht sie durch seine Explorationen und verkürzenden Aufzeichnungen zu seinem Fall, also zu seiner Patientin. 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. Das Täter-Opfer-Verhältnis wird durch die Namensgebung schon vorbereitet und ausgedrückt. Franza schreibt: "Mein geliebter Leo, wir müssen uns trennen." (354). Leo wird hier als Kurzform für Leopold, als Kosename, als Besänftigungsformel gebraucht und deutet auf die Allegorisierung zum Löwen hin. Jordan hingegen verniedlicht sie und stellt sich damit auch sprachlich über sie: "Franziskalein, geht dir ein Licht auf, wie ordinär, wie gewöhnlich du bist" (Typ. 1884). "Franziskalein" wird Franza auch im *Gebell* von Jordan genannt. Jordans Ton gegenüber Franza ist herablassend und überheblich. Jordan trägt ohne Zweifel die Züge des mächtigen Raubtiers, das durch Imponiergehabe Achtung erheischt und mit Gewalt regiert.

Martin trägt wie Franza durch den ganzen Roman seinen Vornamen. Hier findet, gemäß Pichls Einteilung, ein typologischer Verweis auf Heiligen-Viten statt. Der Hl. Martin teilt seinen Mantel mit einem Armen, Martin teilt sein Leben und seine Kraft mit Franza und versucht, ihr zu helfen⁷².

Die genannten Namen und die durch sie bezeichneten Personen ziehen sich teilweise sowohl durch den *Todesarten*-Zyklus als auch durch die Erzählungen⁷³. Jordan taucht sowohl in *Das Gebell* als auch in *Malina* auf. Die Namen werden durch das Verweisnetz zu Zeichen, zu Figuren, die sich über ihre äußere Bezeichnungsfunktion hinausheben. Da sie nicht zufällig sind, wie die Namensgebung in der Realität, trifft auf sie zu, was Ingeborg Bachmann selbst über den *Umgang mit Namen* in den *Frankfurter Vorlesungen* sagte:

"hat ein Name einmal solche Strahlkraft, so scheint es, daß er sich freimacht und verselbständigt; der Name allein genügt, um in der Welt zu sein. Es gibt nichts Mysteriöseres als das Leuchten von Namen" (IV/238). "Der Umgang mit ihnen ist unkündbar." (IV/241).

3. Interpretation I: Geschwisterbeziehung

Im folgenden Kapitel gehe ich romanchronologisch vor, dem Dreischritt folgend, von einer Beziehung der Symbiose über die Trennung der Geschwister in Wien bis zu einer Annäherung in Ägypten. Die Beziehung der Geschwister wird vor allem im ersten Kapitel (Kindheit und Jugend) und im dritten Kapitel (die Beziehung der Geschwister als Erwachsene) thematisiert. Spielt im ersten Kapitel Franza in Martins und auch Franzas Erinnerung die dominante, oft mütterliche Rolle, ist ihr Verhältnis zueinander in Ägypten umgekehrt. Hier ist Martin der Stärkere, besser: der Gesunde.

3.1. Galicien

Der Kultsatz "Unter hundert Brüdern dieser eine. Und er aß ihr Herz. (...) Und sie das seine" (397) versinnbildlicht die Symbiose der Geschwister zur Zeit ihrer Kindheit. Franza betreut den um fünf Jahre Jüngeren und bringt ihm bei, was sie für lebensnotwendig hält:

"die ihm das Ausschneiden der Kürbisse beigebracht hatte und das Maiskolbenbraten und im Heu leben, als wäre das alles, was er einmal in der Welt brauchen würde, und immer und überall hatte sie ihn mit sich herumgeschleppt, dieses Herumschleppen, das war es, Essen suchen, ihn waschen und anziehen und ausziehen, 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 - sie hielt sich wohl mit vierzehn, fünfzehn Jahren schon für 'groß', das war ihr zuzutrauen, dieser Gitsche." (359).

Martin nennt sie liebevoll "Gitsche", "mit dem windischen Namen für Mädchen, die 'Gitsche', die für ihn der Inbegriff aller Gitschen war" (359). Für Martin ist Franza der Inbe-

griff eines Mädchens, von Leben und Lebendigkeit, wie das Herz, das sie gegenseitig essen, der Inbegriff des anderen ist. Sie leben in einem herrschaftsfreien Bereich. Nona und Neni, die Großeltern, sind uralte und schwerhörig, sie leben in einer vergangenen Zeit. Der Neni fragt nach dem Kaiser, er verwechselt die Kriege. Die Mutter ist im Krankenhaus in Villach und stirbt dort, der Vater ist in El Alamein in Ägypten (sic!) vermisst. Sie leben als Waisen im Krieg weitgehend sich selbst überlassen.

Franza rettet Martin aus der Gail. Sie ist "seine barfüßige Wilde, die ihr Junges aus dem Wasser zog." (356). Sie wußte, ohne es gesehen zu haben, daß Martin in die Gail geworfen wurde. Mit dieser Rettung aus dem Wasser wird bildhaft Franzas Mutterrolle und durch die Wassermetaphorik eine symbolische Wiederholung eines Geburtsvorgangs angedeutet. Später, als sie Erwachsene sind, sind ihre Rollen vertauscht: Franza geht am letzten Abend in Galicien in die Gail, wird aber nicht von Martin, sondern von einem unbekannten Mann aus Müllnern ans Ufer gebracht. Hier erfolgt eine Verschiebung, denn Martin hat nicht den Instinkt, den Franza hatte⁷⁴.

Sara Lennox geht auf das Geschwisterpaar, das durch den Kultsatz an Isis und Osiris und somit an eine vorpatriarchalische Zivilisationsstufe erinnert, näher ein:

"Psychologisch gesehen demonstrieren die junge Franza und der junge Martin die Möglichkeit einer Liebe zwischen den Geschlechtern, bevor sie ihre Rollen in der patriarchalischen Ordnung als erwachsene Männer und Frauen übernommen haben. Allein, ohne Eltern, haben Martin und Franza die ödipale 'Familienromanze' umgangen und können einander als Gleiche lieben; weil ihre Liebe der Institution des Inzest-Tabus vorausgeht, ist sie nicht unerotisch;"⁷⁵

Durch die Geschwisterbeziehung wird der geschichtslose, vorpatriarchale und magische Raum, in dem die Geschwister in Galicien aufwachsen, betont. Mit dem Einbruch der Geschich-

te, mit dem ersten Frühling, der ersten Liebe und dem Frieden in Gestalt von Sire, wird Franza zur Frau. Durch die Liebe zum personifizierten Frieden, zu Sire, wird Franza teilweise ihrer magischen Sprachwelt entrissen, sie muß ihre Vorstellungen zugunsten der Realität aufgeben und mit Sire in einer ihr fremden Sprache sprechen. Ihre Vorstellungswelt entspricht nicht der Wirklichkeit. An dem Wort "besetzen" hat sie "herumgehofft" und unter "vergewaltigen" hat sie sich "frühlingszeitraubende Dinge" vorgestellt (375, 376). Doch weder "besetzen" die Engländer Galicien, noch "vergewaltigt" ihr Sire sie. Die Worte, an denen sie herumhoffte, finden keine Bestätigung in der Wirklichkeit. Als Sire geht, bleibt Franza ohne Strahlen und ohne Widerschein in einer Staubwolke zurück. Im "schönsten Frühling" (373), in der Pubertät, wird Martin Franza lästig. Der Altersunterschied ist zu groß, Martin versteht ihre Unruhe nicht. Beide verlassen sie ihre alte Welt, Martin schafft den Absprung, denn seine Weltsicht war nie so magisch wie Franzas. Sie bleibt ambivalent, ihr Konflikt besteht darin, daß sie zwar versucht, aus der magischen Denkweise auszubrechen, indem sie sich anpaßt, aber doch nicht damit abschließen kann, was z.B. die Vatersuche demonstriert.

3.2. Wien

Als Erwachsene in Wien haben Franza und Martin wenig Kontakt, ihre kindliche Symbiose ist zerbrochen, beide haben sich verändert. Franza wird Franziska genannt, hat ihren Akzent abgelegt und ist auf einen anderen Übergewechselt, sie wechselt ihre Frisuren und ist eine "kleine Dame" (359) geworden. Mit dem neuen Akzent übernimmt Franza auch die Vorstellungsweisen der Wiener Gesellschaft, die repräsentativ für die sie deformierende Gesamtgesellschaft stent, und die nicht ihren ursprünglichen Vorstellungsweisen entsprechen. All das ist der "barfüßigen Wilden", die in einem Hänger aus einem Vorhangstoff herumlieft, diametral entgegengesetzt. Sie ist nicht mehr die "mythische Figur" (357), die

geschichtslos und eindeutig mit immer dem gleichen Kleid herumläuft, sondern sie wechselt ihre Frisuren, geht mit der Geschichte, der Mode. Martin entwickelt sich eher unfreiwillig von ihr weg. Sie, die immer sein Schutz war, sucht nun selbst Schutz. Diesen Verdacht hegt Martin, als er Jordan kennenlernt, der die gleichen Warzen im Gesicht hat wie ihr Vater. Martin konzentriert sich auf sein Studium; als Geologe findet er bei den Erdzeitaltern eine Distanz zu Wien, seiner Schwester und dem Fossil:

"Er hatte seine Steine und die Erdzeitalter, und Franza hatte eben ein Leben an der Seite von jemand, das sie ihm bewies damit, daß sie den Kaffee kalt werden ließ und er konnte nicht gut erwarten, daß er dieses an der Seite seinerseits noch einmal an ihrer Seite mitmachte; dann lieber die Alpenfaltung und das Gebiet, den Serpentin und den Grünschiefer, Hornblende und Granit. Da biß er lieber auf Granit." (389f.).

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." (344). Martin spricht die Schuldzuweisung eindeutig aus, und auch, daß sie ihm zugrunde gerichtet wurde. Durch diese possessive Haltung verdeutlicht er, daß er immer noch der kleine Bruder ist, und auch ein Repräsentant der Weißen, da er die Frau, die Schwester mit der Kategorie des Besitzens verknüpft.

3.3. Ägypten

Ihm ist "irrtümlicherweise" (341) ein Stipendium nach Ägypten zugefallen, wie der Vorrede zu entnehmen ist. Er trifft als 28-jähriger auf seine kranke Schwester in Galicien, die nach zehn Jahren Ehe, als 33-jährige, am Ende ihrer Kraft ist. So wie sie einmal wußte, daß er in der Gail am Ertrinken war und ihn gerettet hat, weiß er nun "gegen seine Ver-

nunft" (356), daß sie nur in Galicien sein kann. Franza ist aus einer Klinik und der Ehe geflüchtet, Martin hat in Wien alles hinter sich gelassen, er ist schon auf dem Weg nach Ägypten. Sie treffen in Galicien völlig entfremdet und verschieden aufeinander. In dem Ausnahmezustand, im Haus der Kindheit, wo die Geschwister ganz auf sich verwiesen sind, können sie jedoch nicht bruchlos an ihr 'magisches' Verhältnis zueinander anknüpfen:

"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." (388).

Die Krankheit liegt wie etwas Fremdes zwischen den Geschwistern. Martin stellt in Galicien "die den Stoff organisierende Frage"⁷⁶: "wodurch konnte sie so zerstört werden?" (387). Er versucht mit dem Sprachduktus und der Wissenschaftlichkeit des Geologen diese Frage für sich zu beantworten: "Fundorte für die Schliffe von Franza gab es nur wenige." (388). Doch lassen sich seine Einsichten in die Bewegung und Verwandlung von Gesteinsgruppen nur schwer auf Menschen übertragen. Seine Sprache ist nicht die richtige, um mit ihr eine Antwort auf seine Frage zu finden. Martin hat eine logisch-pragmatische Art zu denken, er stellt sich die Mayo-Klinik als etwas einwandfrei funktionierendes vor:

"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." (392).

Martin stellt kausal-logische Fragen, während Franza die Bezüge anders setzt. Sie redet unzusammenhängend über Entleeres, wenn sie aus ihren Lähmungen, der Totenstarre, herauskommt, über das Damals, über ihre Erinnerungen an Galicien. Sie zieht einen Bogen vom Heute zum Damals, sie verquickt die beiden Zeitebenen und stellt sich nicht der

Geschichte und Realität. Sie blendet ganz die "Jordanische Zeit" aus, da sie sich noch nicht mit ihr konfrontieren kann. Sie erinnert sich an den ersten, den schönsten Frühling mit Sire und bezeichnet den jetzigen als den zweit-schönsten, sie nimmt ihren alten Namen an und versucht, direkt an das damalige Galicien anzuknüpfen. Am letzten Abend geht sie in die Gail:

"ein Versuch, der als ein Bestreben, in Galicien zu bleiben, gelesen werden kann, oder vielleicht genauer, als eine Anstrengung, sich, wie Undine, überhaupt aus der tödlichen Welt der Männer zurückzuziehen, um in ihr ursprüngliches Wasserreich zurückzukehren."⁷⁷

Als sie auf den ersten Spaziergang allein geht, sagt sie zu Martin, "es sei ihr doch nicht geheuer, von hier wegzumüssen" (393). Ihre Angst vor der Fremde Ägyptens und damit der inneren Bewegung läßt in ihr den Wunsch wachsen, nicht aus Galicien, dem beschützten Raum, der geschichtslosen Zeit wegzugehen.

Die Gail ist von der Zusammensetzung der Buchstaben her ein Teil von Galicien. Franzas Gang in die Gail heute und ihre Rettung Martins aus der Gail damals sind Sinnbilder für die Zugehörigkeit zum magisch-mythischen Raum Galiciens. In diesen Raum hinein wurde Martin seinerzeit von Franza gerettet, und sie selbst will ihn nicht verlassen. Einmal nach Ägypten aufgebrochen, drehen sie sich nicht nach diesem Raum um, sie verlassen ihn und treten damit in ein neues Stadium ihrer Beziehung. Durch den Gang in die Gail hat Franza symbolisch den Wunsch, in Galicien zu bleiben - und gleichzeitig auch die Trennung davon -, vollzogen. "Auf die Gail und Galicien hatten sie beide keinen Blick zurückgeworfen, vor lauter Stummsein gegeneinander." (396). In Galicien wollte Martin Franza oft los sein, während sie auf der Mitreise nach Ägypten bestand. Jetzt, durch ihren versuchten Selbstmord, ist Martin aufgewacht, aufgerüttelt und hat sich von Franza verwickeln lassen. Sie reagieren wie ein Paar aufeinander, sie stehen wieder miteinander in Beziehung, was ihr Stummsein ausdrückt. Die Geschwister haben sich auf

einer anderen Ebene wiedergetroffen. Die Reise nach Ägypten steht für eine Gemeinsamkeit unter dem Zeichen der Annäherung zweier Denkweisen und zweier Leben. Die Reise zwingt Franza in eine linear-historische Bewegung, während umgekehrt Martin durch die Reise in eine Vergangenheit und in eine Krankheit dieses linear-historische Denken zugunsten einer eher magischen Denkweise, die eher die ägyptischen Phänomene, wie z.B. die Wüste, zu fassen vermag, relativieren muß.

Dies wird auch evident durch die Wiederholung ihres Bündnisses, das an das Kultsatz-Bündnis erinnert. Während Franza im Wirtschaftsteil liest, einer Domäne Martins, fragt Martin Franza nach dem "Gedicht", einem Bereich, der bislang ihr gehörte. Darauf tauschen sie ihre Zeitungen aus, wie um das Bündnis von neuem zu besiegeln. Entscheidend ist, daß es nicht mehr der direkte magische Spruch ist, der sie verbindet, sondern viel vorsichtiger und realer eine Annäherung und ein Austausch von Realitäten wie z.B. der Zeitung stattfindet. Martin nimmt Franzas Paß, "als handle es sich um den seiner Frau" (397), und als Paar treten sie gemeinsam ihre Reise an.

Martin kann es in Ägypten 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, und sich "durch jeden Namen, durch jeden Zufall zurückschleudern ließ" (419). Jetzt in Ägypten erinnert sie nichts mehr an Wien, sie wagt einen Schritt zum aktiven Verhalten:

"Sie mußte bei keinem Versuch mehr stillhalten. Ein anderer Versuch fing an, und den würde sie selber an sich vornehmen." (421)

Franza hat Europa verlassen, die Weißen, Synonym für männliche Herrschaft: Jordan, die Ärzte, den weißen Geist, gibt es nicht mehr, und Franza hört auf, sich vor ihnen zu fürchten. Sie schaltet ihre Vergangenheit aus und versucht, leer

zu werden wie die Wüste, die sie umgibt. Das Zurücklassen der Vergangenheit bleibt aber eine 'Flucht nach Ägypten'. Martin versucht, sich mit Hilfe seiner Bücher zurechtzufinden, doch er kann nicht das empfinden, was er liest. Als junger Weißer hat er gelernt, sich mit Büchern Wissen anzulesen und dadurch zurechtzukommen, doch in der Wüste angesichts von Hunger und Durst wird dieses Wissen sinnlos:

"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?" (424)

Während sich Martin an den Realitäten stößt, kommt Franza mühelos mit ihnen zurecht. Martin ist "ein ohnmächtig gewordener Beschützer" (429), während Franza mit Stolz glaubt, daß sie in der Wüste zu ihrem Recht kommt. Den Fellachen und Beduinen kann auch von einem Hoteldirektor das lebensnotwendige Wasser nicht entzogen werden. Daß das Wasser allen gehört, unabhängig von Rassen und Klassen, weil dies unter "das älteste Gesetz" (428) fällt, bestätigt Franza in dem Glauben, daß auch ihr hier das Lebensnotwendige nicht verweigert werden darf. Wo Martin verzagt, weil er mit seinem rationalen Zugang in Wien zurechtkam, aber nicht im 'magischen' Ägypten, lebt Franza auf. Martin nennt sie "Wilde" (429), wie er sie schon in der Erinnerung an die Kindheit genannt hatte. In Luxor hat Franza einen Zusammenbruch, die Vergangenheit angesichts der Politiker in Luxor holt sie ein: "Sie war nicht nach Luxor gekommen, sondern an einen Punkt der Krankheit, nicht durch die Wüste, sondern durch eine Krankheit" (432). Hier wird sichtbar, daß der äußere Schauplatz der Handlung auch immer zugleich der innere ist, wie Ingeborg Bachmann es programmatisch in der Vorrede zum **Fall Franza** formuliert hat:

"Die Schauplätze sind Wien, das Dorf Galicien und Kärnten, die Wüste, die arabische, lybische, die sudanische. Die wirklichen Schauplätze, die inwendigen, von den äußeren mühsam überdeckt, finden woanders statt" (342).

Die inwendigen Schauplätze manifestieren sich, wenn sie mit den äußeren übereinstimmen. So kann Franza mit der Wüste als bestimmungslosem Raum übereinstimmen, da sie selbst ohne Bestimmung ist und durch den "Bedeutungswahn" Jordans verwüstet wurde. Durch eine an eine Rückführung erinnernde Situation wird Franza - durch die Übereinstimmung des Äußeren mit dem Inneren - ihres Inneren gewahr. Ihr Begrabensein im Nilschlamm ist identisch mit ihrem inneren Begrabensein durch die Erinnerungen an und die Zerstörung durch Jordan. Sie verzweifelt an ihrer Hilflosigkeit. Da Franza physisch mit ihrer psychischen Situation konfrontiert wird, erlebt sie einen Zusammenbruch, der in seinem Ausmaß über das tatsächlich Erlebte hinausgeht. Sie erinnert sich an ihre Erstickungsanfälle in der "Jordanischen Zeit". In der im Schlamm erlebten Hilflosigkeit spiegelt sich das ebenfalls lähmende Zum-"Fall"-gemacht-werden durch Jordan. In der Spiegelung prallen Gegenwart und Vergangenheit aufeinander. Die Trennung, die Franza vorgenommen hat, erweist sich als Illusion, da die Vergangenheit sie immer wieder einholt. Heilung ist nur über die Verbindung von magischer Geschichtslosigkeit und Geschichtshaftigkeit, durch Zusammenführung von Gegenwart und Vergangenheit möglich.

Diese Figur der Spiegelung zieht sich durch den ganzen Roman. Ich habe sie 'Identifikation mit den Opfern' genannt. Franza möchte z.B. nicht nach Kairo zurück, weil sie dort die Frau auf dem Bahnhof gesehen hat, die ihre eigene Befindlichkeit verkörpert. Franza wird jedoch nie das Bild ihrer eigenen Situation vorgeführt, sondern sie ist jeweils das Opfer, dessen sie gewahr wird. Sie erlebt qua Identifikation und nicht qua Abstraktion. Darin unterscheidet sie sich von Martin. Die unterschiedliche Denkstruktur ist ausschlaggebend für das Verhältnis von Martin und Franza und zeigt sich deutlich am jeweiligen Erleben der ägyptischen Vergangenheit. In der Gegenüberstellung wird auch der Gegensatz 'magisch' einerseits und 'linear-historisch' andererseits sichtbar.

Er stellt sich das "'farbenflammende' Theben" (435) vor, er ergänzt die Bruchstücke und imaginiert, wie es einmal war,

während sie nur die Wüste sieht und die Zeichen, die Hieroglyphen liest, die keine Botschaft, aber eine Geschichte mitteilen. Wie Sigrid Weigel gezeigt hat,

"war sie (Bachmann, ECZ) sicherlich mit schrifthistorischen Überlegungen vertraut, in denen die Hieroglyphenschrift als Schriftzustand vor der Abstraktion und vor der Herrschaft des Logos erscheint; ebenso kann man davon ausgehen, daß sie die These kannte, daß mit der Entstehung der Sprache die Magie liquidiert wurde. Auch Franzas 'Magie' ist durch die Schrift der Weißen ausgemerzt. Erst auf dem Weg durch die Wüste, wenn die Buchstabenschrift verlassen und die Symbole der Weißen zerstört werden, gewinnt Franza ihre Magie zurück. Es ist die Wiederherstellung 'ihrer' Bedeutungen."⁷⁸

Franza kann deshalb die Geschichte leicht erlernen, weil die Hieroglyphen ihrer magischen Weltsicht entsprechen. Hier kann sie eine Geschichte lesen, die ihre eigene Geschichte ist und eben keine Historienforschung, weil die Abstraktion nicht vorhanden ist. Franza erlebt und erleidet, ihre Nähe zu den Dingen zeugt von Betroffenheit, sie ist ahistorisch und zyklisch. Auch den Tempel der Königin Hatschepsut erlebt sie ohne historische Distanz. Sie ist Hatschepsut, deren Zeichen und Darstellungen von ihrem Nachfolger Tuthmosis dem Dritten ausgekratzt wurden.

"Siehst Du, sagte sie, aber er hat vergessen, daß an der Stelle, wo er sie getilgt hat, doch sie stehen geblieben ist. Sie ist abzulesen, weil da nichts ist, wo sie sein soll." (436).

Franza liest in der Abwesenheit Hatschepsuts ihre frühere Anwesenheit. Franza selbst wurde von Jordan ebenso getilgt. Er hat ihren Namen als Mitarbeiterin in seiner Publikation absichtlich ausgelassen.

Im Tal der Könige sieht Franza die Geschichte der Zerstörung und Beraubung der Mumien. Die Weißen, die Archäologen, haben die Toten aus ihren Gräbern geraubt und damit ihr Weiterle-

ben zerstört. Franza erkennt auch hier durch die Identifikation mit den Opfern die Herrschaft und Zerstörung der Weißen. "Die ganze Schande kommt in mir zusammen, weil sie sonst niemand spürt." (436) Weil Franza ihre Zeit mit Jordan wie eine große Schande vorkommt, erkennt sie hier die Schändung, die an den Gräbern ausgeführt wurde und empfindet sie als Schande, weil nur die Geschändeten Schändungen spüren.

Martin und Franza gehen mit nicht zu vereinbarenden Vorstellungen durch die Totenstadt. Auch das Haschischerlebnis trennt sie, sie können ihre Erfahrungen einander nicht verständlich machen. Immer entschiedener zeigt sich nun, 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.

An einem ihrer letzten Tage in Ägypten fahren sie 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 ist 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 sagt, du hast schon auf so vieles verzichtet, ich warte im Restaurant." (465). 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.

Daß Martin die große Pyramide besteigen möchte, ist ein Hinweis auf die Unterschiede zwischen den beiden. Hier verkörpert Martin den Geist der Weißen, indem er die Pyramide zu bezwingen sucht, während sie die Pyramide umschreitet, also eine horizontale Bewegung bevorzugt, während er die vertikale Bewegung betont. Martin repräsentiert die Logik

und eine Form der Abstraktion, die Franzas Identifikation auch mit den Dingen diametral entgegengesetzt ist. Gerade an diesem Bauwerk, das in seiner Monumentalität seinesgleichen sucht, stößt sich Franza zu Tode. Sie wollte durch die Wüste reiten. Die Wüste entlang des gesamten westlichen Nilufers ist das Reich der Toten, in dem seit Alters her die Toten wohnen. Die Pyramiden von Sakkarah sind mit den Pyramiden in Gizeh, vor allem der großen Pyramide, nicht zu vergleichen. Sie wurden weit früher erbaut. Die Stufenpyramide des Djoser in Sakkarah ist die älteste aller Pyramiden und ist im Vergleich mit der großen Pyramide sehr klein. Die Wüste zwischen Gizeh und Sakkarah ist in ihrer Wirkung unreal. Die Dünenketten geben immer wieder einen scheinbar endlos weiten Blick auf Pyramiden am Horizont frei, die so klein sind, daß das Auge ihre Realität nicht eindeutig ausmachen kann⁷⁹. Der bestimmungslose Raum dieser Wüste ist die Identifikationsfläche Franzas, ist sie selber, so wie die große Pyramide das Objekt der Bezwingung Martins ist.

Franza wadet durch den Sand, als sie an der Pyramide entlanggeht. Sie war schon einmal durch den "blutenden" Sand gewadet. Durch das Blut des Kamels, das zur Hochzeit getötet worden war, und mit dem sich Franza auch identifiziert hatte: "Ich sehe aus wie das Kamel, das mich ansieht." (440). Jetzt wadet sie wieder durch den Sand und stößt sich zu Tode an dem Zeichenkörper, weil die Gewalt eines weißen Mannes sie zu Tode erschreckt hat, der stellvertretend die Vergewaltigung Jordans an ihr wiederholt.

Auch dieser Tod, wie schon der Gang in die Gail, ist ein Versuch, in Ägypten, in der Wüste zu bleiben: "Sie schloß beruhigt die Augen und dachte mit Genugtuung, vielleicht können wir jetzt nicht abreisen." (467). Martin merkt nicht, daß sie im Hotelzimmer "vor lauter Sterben zu sterben anfang." (469). Sie beschwört in ihren letzten Worten Martin und ihren Kultsatz. Martin glaubt am Ende, doch etwas von ihrer Krankheit begriffen zu haben, "mehr jedenfalls, als das Fossil je begreifen würde." (470).

Einige Zeit nach Martins Rückkehr geht, wie Wadi Halfa im

Stausee, seine Erinnerung an Franza unter. Damit erfüllt sich Franzas eigene Prognose: "Ich fahre nach Wadi Halfa. Daran kann ich mich klammern. Denn es wird untergehen" (476). Trotz seiner einmaligen Einfühlung in Franzas Welt-sicht, die er im Alkoholrausch erreicht, kann er nichts von dieser in seine Lebenspraxis übersetzen.

4. Interpretation II: Krankheit und Verbrechen

In der Vorrede faßt Ingeborg Bachmann die Quintessenz des Romans zusammen: Krankheit und Verbrechen.

"Das Buch ist aber nicht nur eine Reise durch eine Krankheit. Todesarten, unter die fallen auch die Verbrechen. Das ist ein Buch über ein Verbrechen." (341)

Krankheit und Verbrechen können als Phänomene gesellschaftlicher Art betrachtet werden. Damit wird schon auf der äußeren, gesellschaftlichen Ebene ein dialektisches Verhältnis angedeutet, das im individuell-exemplarischen Fall des Täter-Opfer-Verhältnisses seine Konkretion erfährt. Franza reagiert mit Krankheit auf das Zum-Fall-gemacht-werden durch Jordan. Der Begriff Krankheit muß diesbezüglich im weitesten Sinne gebraucht werden: Als Abweichung vom Herrschenden und als Reaktion und Protest darauf. Bei Franza wird die Krankheit erst allmählich durch die Festschreibung, Diagnose und Behandlung des Psychiaters Jordan zur manifesten, somatischen Krankheit, die alle Züge der Konversionsreaktion, genauer der Hysterie, aufweist⁸⁰. Freud folgend müßten die Angstanfälle, unter denen Franza leidet, eine Reproduktion jener Angst sein, die sie bei einem sexuellen Trauma befiel. Somit müßten sich alle hysterischen Symptome Franzas: Lähmung, Atemnot, Mutismus, Konvulsionen und Kiefersperre nur auf die Vergewaltigung durch Jordan beziehen. Diese Vergewaltigung wird nur in Andeutungen⁸¹ und am Ende des Romans durch die "Stellvertretung" (467), die Gewalt durch den weißen Mann, für den Leser erkennbar. Erst in der Wieder-

holung eines Gewaltaktes erinnert sich Franza an die Vergewaltigung durch Jordan in der Bibliothek in Wien. In dieser Wiederholung wird ihr auch die Ursache ihrer Krankheit offenbar: "Er muß ja krank sein, ich bin nur davon krank geworden." (466). Diese Erkenntnis kommt zu spät. Nach ihr wird im Verlauf des Romans mit Hilfe von Franzas Selbstversuch gesucht.

Bachmann siedelt nicht wie der frühe Freud die Ursachen der Krankheit nur im sexuellen Bereich an, vielmehr zeigt sie die Zerstörung und Vergewaltigung der weiblichen Identität auf vielen Ebenen. Zur Benennung der Ursachen von Zerstörung hat sie andernorts den Begriff der Kränkung verwendet⁸². Die Kränkung, in die sprachlich Krankheit und Verbrechen eingegangen sind, weil Kränkung bei ihr Krankmachen bedeutet, ist eine Problemkonstante ihres Werks. Im *Todesarten*-Zyklus wird dies noch schärfer und noch anklagender unter Krankheit und Verbrechen gefaßt. Ihre Auffassung von Krankheit ist der Georg Groddeckes näher als der Freuds. Jener unterscheidet nicht zwischen seelisch und körperlich. Vereinfacht kann man sagen, daß für Groddeck jeder Mensch seine Krankheit ist⁸³, während für Freud die symbolische Funktion eines psychosomatischen Symptoms im Vordergrund steht. In ihrer Schrift über Groddeck formuliert sie seine Auffassung über Krankheit, die mit ihrer eigenen literarischen Umsetzung im *Fall Franza* weitgehend identisch ist:

"es gibt keine Krankheit, die nicht vom Kranken produziert wird, auch keinen Beinbruch, keinen Nierenstein. Es ist eine Produktion, wie eine künstlerische, und die Krankheit bedeutet etwas. Sie will etwas sagen, sie sagt es durch eine bestimmte Art zu erscheinen, zu verlaufen und zu vergehn oder tödlich zu enden. Sie sagt das, was der Kranke nicht versteht, obwohl sie sein eigenster Ausdruck ist." (IV/351)

Diese Produktion der Krankheit, die spricht, aber nicht verstanden wird, findet ihren literarischen Niederschlag in der Krankheitgenese und dem Krankheitsverlauf bei Franza, die als Prozeß und Geschichte mit zum wichtigsten Inhalt des

Romans geworden ist. Sie erzählt sowohl die Entstehung dieser Krankheit als auch die Geschichte der Verbrechen, die diese bewirkt hat. Wenn Franza fast an einem Apfel erstickt, wie Schneewittchen im Märchen - die böse Schwiegermutter ist durch den bösen Ehemann ersetzt - , so ist ihre Reaktion eine Illustration ihres seelischen Zustandes. Sie wird von Jordan vergiftet, und sie ist nicht mehr fähig, das, was Jordan ihr vorsetzt, zu schlucken⁸⁴.

Franza häutet sich mit beginnender Selbstreflexion auf dem Schiff, während sie sich an die Erlebnisse mit Jordan erinnert. Die Blasenbildung der Haut ist sowohl noch Teil der hysterischen Reaktion auf den Schrecken, der durch die Erinnerung wieder lebendig wird, als auch Ausdruck ihrer Erkenntnis und Entwicklung. Sie erkennt, was das Symptom ihr sagen will: "ich häute mich, sagte sie, siehst du, es wird alles besser, ich bekomme eine neue Haut." (399). Sichtbar wird hier die Erkenntnisfähigkeit Franzas; sie wird jedoch nur von denjenigen Phänomenen berührt, die nach außen kehren, was ihrer inneren Situation entspricht. Dies ist die Funktion der Krankheit: ihr vorzuführen, was sie nur bildlich am Symptom erkennen kann. Auf diese Weise arbeitet auch Franzas Traumerkenntnis; hierauf ist später noch einzugehen.

Während die Groddeckesche Krankheitsauffassung in die Darstellung innerhalb des Romans eingeflossen ist - die Identität von Krankheitsursache und Symptom, von Mensch und Krankheit, ist gegeben - , wird eine falschverstandene Psychoanalyse Freudschen Typs im Roman in ihrem Mißbrauch dargestellt und somit einer schweren Kritik unterworfen. Jordan, der hier assoziativ mit Freud in Verbindung gebracht wird - sowohl der jüdische Anklang des Namens Jordan als auch die hohe gesellschaftliche Stellung beider in Wien ist von Bedeutung - , wird hier wie die Karikatur eines Analytikers beschrieben. Er versucht Franza in einer "Exploration" zu analysieren (vgl. 384). Dabei macht er fast alles falsch, was falsch zu machen ist. Er unterbricht Franza, interpretiert, ohne ihren Widerspruch zu akzeptieren, und durchbricht die analytische Grundbedingung, daß der Analytiker nicht zugleich Bekannter oder Verwandter des Patienten sein

darf. Er beruft sich auf die Fehlleistung, einen Freudschen Terminus, und deutet diese Fehlleistung Franzas sexuell (bzw. asexuell - angelisch). Auch die Einordnung dieser Fehlleistung erinnert an Freud, der bezüglich der Nervenkrankheiten "selektiert und klassifiziert" hat, wie Ingeborg Bachmann selbst konstatiert (IV/350). Der Titel des Romans, **Der Fall Franza**, verweist ebenso auf Freud, der seine Untersuchungen in Fallstudien dargelegt hat. Dabei wird im **Fall Franza** aber die Freudsche psychoanalytische Methode in ihr Gegenteil verkehrt. Die Analyse, die bei Jordan gleichzeitig Ausdruck von Macht und Herrschaft ist, produziert erst die Krankheit, anstatt sie zu heilen⁸⁵. Durch diese Umkehrung - die Ärzte in ihren weißen Kitteln bieten keine Hilfe, sondern sind verkleidete Teufel (vgl. 420) - kann die Autorin kenntlich machen, was sie in der Vorrede als Problemstellung aufgezeigt hat: Die Verbrechen sind nicht aus der Welt verschwunden, sondern sie geschehen noch heute in sublimierter Weise, "das Gemetzel findet innerhalb des Erlaubten und der Sitten statt" (342)⁸⁶. Die Verbrechen, die Jordan an Franza begeht, sind nur für das Opfer selbst spürbar. Die Gesellschaft erkennt Macht und Herrschaft als Autorität an und erlegt dem Opfer die Beweislast auf (vgl. 406/7). Sie wird Jordan nicht überführen, denn sie selbst ist der "Mordschau- platz", der Täter wie Jordan hervorbringt.

4.1 Der Täter und sein Opfer

Im **Franza**-Fragment verwendet Ingeborg Bachmann die Begriffe Täter und Opfer nicht. Sie charakterisiert das Verhalten ihrer Figuren dennoch mit Begriffen eines dialektischen Verhältnisses: "Einmal in dem Denken, das zum Verbrechen führt, und einmal in dem, das zum Sterben führt." (342) Das Denken, das zum Sterben führt, äußert sich in der Krankheit. Krankheit und Verbrechen entsprechen sich und gehören zueinander, wie der Täter zum Opfer. Im folgenden möchte ich die psychische Konstellation von Franza und Jordan unter dem Aspekt 'Täter' und 'Opfer' untersuchen. Krankheit und Verbrechen

sind die Äußerungsformen dieser Konstellation, die schon von Hegel in Bezug auf Herr und Knecht reflektiert wurde⁸⁷.

Was macht den Täter aus, und wodurch konstituiert sich das Opfer? Oder mit Bachmanns Worten: Worin besteht das "Leidenmachen" und das "Erleiden"? (342)⁸⁸ Das "Leidenmachen" besteht in der Skrupellosigkeit und der Brutalität des Täters. Jordan kommt nie direkt zur Sprache. Er tritt immer vermittelt durch Franza, Martin oder die Erzählerin auf. Er hat somit keine Chance, sich zu verteidigen, und tritt dem Leser als rein negative Figur entgegen. Dies könnte als eine Schwäche des Romans angesehen werden, stünde nicht das Denken und Fühlen der weiblichen Hauptfigur im Vordergrund, und stellte sich die reine Bössartigkeit Jordans somit nicht als Wahrnehmung des gekränkten und gerade nicht objektiven Bewußtseins dar. Jordan vereinigt alles Böse unter dem Deckmantel der Autorität und der gesellschaftlich etablierten Macht auf sich: Er verkürzt Franza mit seinen Kürzeln und Explorationen, er stülpt ihr sein Denksystem über, er behandelt sie wie eine Patientin und wie ein zu erziehendes Kind.

Er figuriert als Pädagoge:

"und wenn Franza nun sagte, bitte halt mich fest, als die Blitze ganz nah in den See führen, (...) 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," (Typ. 2758),

als gewalttätiger Herrscher:

"Jordan packte das Glas, das Martin auf die Konsole gestellt hatte und warf es nach Franziska." (Typ. 2751),

als Sprachverwalter:

"die Sätze prasselten auf mich nieder, ich wußte nicht mehr, was er überhaupt wollte, wovon er redete, aber immer, wenn ich soweit war, daß ich hätte abschalten können, kam ein neuer Hieb, ein ausgewählter Satz, der in meinen Kopf fuhr." (Typ. 2745),

er behandelt sie mit einer zynisch-herablassenden Art:

"Damals sagte ich doch etwas, einmal in der Nacht: Ich denke anders, ich denke nicht wie du, obwohl ich wußte, daß es jetzt keinen Zusammenhang ergab, aber das war in mir zusammengelaufen, dieser hilflose Satz, mit dem ich plötzlich auf mir bestehen wollte, Ausgezeichnet, sagte er, dann einmal los, dann wollen wir uns das einmal anhören, was du denkst." (Typ. 2746).

Sein Sprachduktus, "dann wollen wir uns das einmal anhören", verrät den Arzt (im Sinne von: 'Wie geht es uns denn heute'), der weder Selbstzweifel noch Zweifel an seinem System kennt. Seine pseudo-tolerante Art macht das Machtgefälle sichtbar, das zwischen ihm und Franza besteht und an dessen Veränderung er kein Interesse hat. Es geht ihm nicht darum, Franza anzuhören, sondern sie vielmehr so weit zu verunsichern, daß sie nicht weiter auf ihrer anderen Art und Denkweise besteht. Hier erscheint das Vernichtenwollen und das Tilgen des anderen, sowie das Usurpatorische seines Wesens. Jordans Denksystem zeichnet sich dadurch aus, daß es das andere, auch das System in Frage Stellende, nicht dulden kann, und es dadurch zerstören muß. Er reduziert den Menschen auf das, was er in ihm sieht: "er konnte keinen Menschen verlängert sehen, über die Grenze hinaus, die er ihm setzte." (402).

In der Explorationsszene (vgl. 384) versteht er sich als Autorität, die das gesamte Wissen auf sich vereinigt. Er regiert über richtig und falsch und beurteilt die sogenannten Fehlleistungen⁸⁹. Franza kennzeichnet sein System als "Bedeutungswahn" (407). Die Kürzel, mit denen Jordan seine Beobachtungen über sie notiert, sind ebenfalls ein Teil dessen. Sie sind ein Gegenbild zu den Hieroglyphen, die eine Geschichte erzählen, die Franza lesen kann, und die der Abstraktion seines geschlossenen Systems fern sind. Die Kürzel verkürzen sie zu einem Fall, indem sie in eine vorgegebene Systematik, die des Psychiaters, eingeordnet wird⁹⁰. In seinen Kürzeln ist, in Freudscher Tradition, nur von einer sexuellen Interpretation ihrer Verhaltensweisen die Rede:

"F.s 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." (407/408)

Der Telegrammstil, in dem Jordan über Franza schreibt, ist zur Entstehungszeit des Romans in den sechziger Jahren die fortschrittlichste und technisiertesten öffentliche Sprachform. Daß er sie in seinen privaten Aufzeichnungen verwendet, deutet auf den Öffentlichkeitsgrad hin, dem er verfallen ist. Er kann nicht zwischen privat und öffentlich unterscheiden, und seine Sprache, als Verkörperung seiner Welt und seines Denkens, zeigt die anonyme Verkürzung auf Bedeutungseinheiten eines geschlossenen Systems auf. Die Sprache scheint reiner Funktionsträger zu sein, dennoch wird in ihr sichtbar, was Jordan und Franza voneinander trennt. Er stellt zur Rede, d.h. er verfügt über die Rede und über Franza, und er verfügt über beide in gleichem Maße. Sie bittet um Verzeihung, d.h. sie ist unsicher, hat Angst und verhält sich wie ein Opfer. Durch die Verkürzung ihres Namens auf die Initiale wird sie als Unperson abgestempelt. Der Vergleich mit E. gleich Elvira, seiner ersten Frau (vgl. **Malina** 275), kennzeichnet die Austauschbarkeit und den Objektcharakter der Frauen und ihn als Frauenhasser: "Er mochte die Frauen nicht, und er mußte immer eine Frau haben, um sich den Gegenstand seines Hasses zu verschaffen." (409/410) Da Franza bereits Jordans dritte Frau ist, wird sein sadistischer Charakter in eine Tradition gestellt. Es ist also eher zufällig, welche Frau nun der Gegenstand seines Hasses wird, denn an allen hat er seinen Sadismus ausgelassen. Dennoch kann es nur zu einer tödlichen Beziehungskonstellation kommen, wenn dem sadistischen Zug, hier des Mannes, der masochistische Zug, hier der Frau, entgegentrifft.

Der Begriff Sadismus muß näher erläutert werden. Im folgenden soll dargestellt werden, wie die Autorin den Sadismus Jordans in dessen Kindheit verankert. Über Franzas Kindheit ist einiges von Erzählerseite und aus den Erinnerungen Martins bekannt. Über Jordans Kindheit ist aus dem **Fall Franza**

nichts zu entnehmen. In der Erzählung **Das Gebell**, in der die alte Frau Jordan die Hauptperson ist, wird aus ihrer Perspektive einiges über Jordans Kindheit gesagt: Als Einzelkind ohne Vater aufgewachsen, war er merkwürdig und kompliziert. Er ist wütend auf die Menschen, die ihm früher geholfen haben, und denen gegenüber er sich nun verantwortlich zeigen müßte: seine Mutter, sein Vetter Johannes, seine früheren Frauen. Der Mann, der von Berufs wegen Verantwortung übernimmt, kann persönliche Verantwortung nicht übernehmen. Der Täter versucht, seinen Werdegang als leidvollen hinzustellen und sich selbst als Opfer der Umstände, aus denen er sich dennoch herausgearbeitet hat (vgl. II/379). Die Mutter muß ihren Sohn Leo weit weniger geliebt haben, als das fremde Kind Kiki, dessen Gouvernante sie gewesen war. Als möglichen Grund für Jordans sadistischen Charakterzug werden fehlende Mutterliebe und Vaterlosigkeit angeführt. Die alte Frau hat Angst vor ihrem Sohn und haßt ihn (was sie selbst nicht weiß), weil sie ihren Hund seinetwegen weggeben mußte. Dieser hatte Jordan immer angefallen, d.h. er hatte das wahre Gefühl der alten Frau stellvertretend für diese ausgelebt. Auch Franziska (im **Gebell**) fürchtet sich vor Jordan. Beide Frauen, die alte wie die junge Frau Jordan, sind Opfer seiner Einschüchterungen geworden. Beide sterben sie, während er seine Arbeit über die Spätschäden bei ehemaligen KZ-Häftlingen beendet. Im **Fall Franza** wird Franza sich selbst als "Spätschaden" (407) bezeichnen. Die Schlußfolgerung, die nahegelegt wird, ist, daß der Wissenschaftler Jordan, der über die Spätschäden forscht, selbst an deren Zustandekommen bei den Menschen, die er einschüchtern kann und die in seinem Machtbereich stehen, verantwortlich ist. Im **Gebell** ist dieser Spätschaden das Gebell selbst, das die alte Frau Jordan halluziniert. Diese Schlußfolgerung konnte anhand seiner Exploration bei Franza im **Fall Franza** schon gezogen werden, denn seine Behandlungsweise bewirkte erst das, was sie heilen sollte. Hierdurch wird auch verdeutlicht, daß es in diesem Zusammenhang keine wertfreie Wissenschaft gibt, denn Jordan forscht gerade in dem Bereich, in dem er nicht neutral ist. Dadurch, daß Jordan Menschen, die ein ähnliches Schicksal haben wie sein Vetter, der ehemalige KZ-Häftling, dem er verpflichtet ist, zum Gegenstand einer wis-

senschaftlichen Untersuchung macht, erhebt er sich über diese und damit über seinen Vetter, den er haßt. Auch hier hält er sich durch die Untersuchung das Objekt seines Hasses präsent. In diesem wissenschaftlichen Sezieren, das einem symbolischen Tötungsakt nahek kommt, manifestiert sich das "Denken, das zum Verbrechen führt".

Komplementär zum sadistischen Zug Jordans muß der masochistische Zug in Franzas Charakter erläutert werden. Es bietet sich hier an, der Chronologie des Romans zu folgen. Der Masochismus Franzas ist nicht erst eine Folgeerscheinung der Ehe, wie etwa die Somatisierung in hysterischen Symptomen, sondern ist in ihrem Charakter und ihrer gesellschaftlichen Rolle als Frau angelegt. Ingeborg Bachmann greift eine immer noch exemplarische Konstellation auf, führt sie vor und zeigt deren innewohnende Zerstörung: Der Mann als Täter und Sadist, die Frau als Opfer und Masochistin. Die Autorin verankert im Charakter und der Kindheit Franzas das Denken, "das zum Sterben führt". Franza wächst als Waise auf. Sie übernimmt früh die Mutterrolle für den jüngeren Bruder. Mit beginnender Pubertät findet sie einen ersten Mann in "Sire". Sie nennt diesen englischen Captain mit dem ersten praktizierten Englisch nicht 'Sir' als Anrede für 'Herr', sondern "Sire", die französische Anrede für Könige, die lautmalend sowohl Franzas Aussprache als auch seine Stellung in ihrer Welt kennzeichnet. Sie übt sich während ihrer ersten Liebe in einer ihr fremden Sprache. Obwohl sie groß und dünn ist, ist er noch größer und dünner, sie muß zu ihm aufblicken und erkennt ihn sofort unter seinen Kameraden, denn er ragt hervor. In der detaillierten Beschreibung dieses "Sire" wird das Herausragende und Hervorragende dieser ersten Liebe für Franza deutlich und verbildlicht. Sie möchte "vergewaltigt" werden und hofft an dem Wort "besetzen" herum, gleichzeitig gehen ihr Schiller-Sätze durch den Kopf: "Und frei erklär ich alle meine Knechte, der Mensch ist frei geschaffen, ist frei" (379)⁹¹. Was als Widerspruch erscheint, spiegelt dennoch das Erleben Franzas zu dieser Zeit. Sie ist in der Pubertät, sie lebt bis zum Äußersten, sie ist frei und ungebunden, das Äußere, der schönste Frühling, spiegelt Franzas Inneres⁹². Der Wunsch, besetzt und vergewaltigt zu werden,

muß als Wunsch verstanden werden, von ihrer Unruhe befreit und wie Galizien von dem "Sire", dem "Frieden", befriedet und befriedigt zu werden. Der Wunsch Franzas, sich unterzuordnen, ist hier schon sichtbar, was darauf hindeutet, daß das Denken in Hierarchien auch Teil ihres magischen Denkens sein könnte. Diese Verquickung wird Franza später in der 'Dekompositions-Szene' (446) als für sie tödlich begreifen.

Erst in Wien tritt die Veränderung ein, die gleichzeitig eine Konsequenz ihres Verhältnisses zu Sire ist. Was jetzt hinzukommt, ist der Verlust ihrer magischen Art und dadurch eine Selbstentfremdung, die das Denken in Hierarchien, in Fremdbestimmung noch unterstützt. Dort war sie, laut Martins Aussage, "schon bereit, aufzugeben" (346). Dieses Sich-aufgeben als 23-jährige deutet zum erstenmal auf das Opferdenken hin. Ihr Wunsch zur Ohnmacht hat sie Jordan in die Arme getrieben, sie hat den Vater gefunden:

"Ich hatte keinen Namen und ein unbeendetes Studium, sowas stiftet Verwirrung, man nennt es Liebe, er hatte Appetit auf eine junge Frau und ich hatte eine uneingestandene Begier nach einem guten starken festen haltgebenden Etwas, ich habe meinen Vater nie vergessen, den ich nie gesehen habe, darum ihn nie vergessen, und er sah so aus, wie ich ihn mir vorstellte." (Typ. 1431)

Jordan hat, was Franza noch nicht hat: Stellung, Beruf, Erfahrung. Sie geht den traditionellen Weg, sie heiratet einen Mann, der etwas 'ist'. Sie will sich von Jordan den "Ritterschlag" verdienen, nicht von der Gesellschaft:

"Ich fühlte mich noch erhoben, geschmeichelt, daß ich vielleicht den Ritterschlag verdienen, mir verdienen könnte, erdienen mit Bemühen und Mitarbeit und Preisgabe meiner Gedanken, die sich erst zu bilden gehabt hätten. Ich hing mich mit meinen halbwüchsigen Gedanken, mit meinem Überschwang, an seine Gedankenleitung" (400).

Franza gibt sich selbst auf und wird dadurch zum Opfer. Die

Gesellschaft sanktioniert dieses Opfer nicht nur, sie fordert es sogar⁹³. Franza will:

"Was andre Mädchen auch wollen, ich muß wohl getrieben gewesen sein, ins letzte Zimmer zu schauen, der Amnadostrieb, die Blaubartehe, auf das letzte Zimmer neugierig, auf geheimnisvolle Weise und zu geheimnisvollen Zwecken getötet zu werden und mich zutodzurätseln an der einzigen Figur, die für mich nicht durchschaubar war." (400)

Franza will unbewußt zum Opfer werden, sie sucht den Blaubart und findet ihn in neuzeitlicher Gestalt, in dem neuen Gott, dem Psychotherapeuten. Das Opfer denkt den Tod mit, und hat eine starke Affinität zu ihm, sie fühlt sich von ihrem Blaubart herausgefordert und kann ihm dennoch nicht gewachsen sein. Ist das Opfer ein Opfer geworden, ist Franza verheiratet, zeugt der Betrug neuen Betrug (vgl. 401), und sie verwahrt sich selbst vor der Erkenntnis ihrer Situation:

"Dann verläßt du ein Standesamt, (...) du lachst mit jemand, als wäre der Welt damit ein wunderbarer Streich gespielt worden mit diesem Türzufallen, dem Namenwechsel, du denkst keinen Augenblick, er könnte dir gespielt worden sein und schon einigen vor dir." (402)

Das Verschließen der Augen vor der eigenen Situation, der Teufelskreis des Betrugs, schließt auch den Teufelskreis des Opfers: Die eigene Passivität in der Erkenntnisfähigkeit dehnt sich auf weitere Bereiche, die der Sprache und des Handelns, aus. Franza findet aus der Passivität ihrer ganzen Lebenssituation zu den hysterischen Symptomen⁹⁴. Diese sind eine Form der Protestäußerung, die nicht überlegt und bewußt ist. Die Hysterie "ist der Protest dessen, der nicht zu protestieren weiß, der nicht zu reden weiß, der kein Risiko einzugehen wagt, der noch Hilfe von oben will, der versucht, sich einer unhaltbaren Situation zu entziehen."⁹⁵ Franza ist im Täter-Opfer-Schema und im Denken in Hierarchien gefangen. Sie erwartet "noch Hilfe von oben", und oben steht der berufsmäßige Helfer und die Vaterfigur Jordan. Dieser Struktur

bleibt sie auch nach der Trennung von Jordan verhaftet. In der Klinik ist sie vor dem Arzt auf die Knie gefallen, um ihm ihren Fötus abzubetteln. Auch vor dem Übergriff über ihren eigenen Körper macht der Masochismus und das Opferdenken nicht halt. Sie hätte die Abtreibung verweigern können, sie hätte auch den Fötus fordern können, anstatt um ihn zu betteln. Dieser Eingriff bewirkt jedoch 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. Auch hier ist die Struktur der Wiederholung, der Stellvertretung erkennbar. Die Zerstörtheit ihres eigenen Herzens wird ihr an der Verbrennung des Herzens ihres Kindes vorgeführt und dadurch für sie erst erfahr- und erkennbar. Sie flieht wieder in die Obhut eines Mannes, ihres Bruders. Auch in Ägypten bleibt diese Struktur bestehen. Erst in der Dekompositionsszene begegnet sie ihren eigenen Einbildungen, ihrer eigenen Imagination und Halluzination. Doch sie siegt nicht⁹⁶. Sie bleibt Gefangene dieses Opferdenkens und führt es weiter bis zum Tode vor: Sie geht zu einem Mann, der auch ein Jordan ist, dem KZ-Arzt Körner, um ihn um Hilfe bei ihrem Freitod anzugehen. Und letzten Endes führt erst die "Stellvertretung" ihr vor, was als eine Ursache ihrer Krankheit zu verstehen ist: die Vergewaltigung. Erst durch die Erkenntnis in die Täter-Opfer-Struktur und durch die Bestätigung ihres Wissens in die Ursachen ihrer Verwüstung ist sie in der Lage, sich auszulöschen.

4.2 "Ich bin eine Papua" - Identifikation mit den Opfern

Während im letzten Kapitel das komplementäre Verhältnis der Täter-Opfer-Beziehung erarbeitet wurde, soll nun in den folgenden zwei Kapiteln Opfer- und Täterseite jeweils gesondert im einzelnen untersucht werden.

Bevor Franza in Wien Jordan kennenlernt, während ihres Medizinstudiums, fühlt sie sich schon zum Opferbringen berufen:

"dann meinte sie, etwas abenteuerliches unternehmen zu müssen, weil sie doch nicht einfach in Wien eine unter zahllosen Medizinerinnen sein konnte, nicht eines Tags 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, (...). Eine kurze Zeit war sie darum (...) immer auf Seite der Neger oder der Überschwemmten oder der Umzingelten" (Typ. 1160).

Franza möchte aus der Mittelmäßigkeit ausbrechen und Opfer bringen. Stattdessen gibt sie sowohl sich als auch das Studium auf, und bringt sich selbst zum Opfer⁹⁷. Auch das Selbstopfer führt zu etwas Großartigem: Dem frühen Tod, einer Mischung aus Ermordetwerden und dem Wunsch, sich "zutodzurütseln" (400) an der einzigen für sie undurchschaubaren Figur. Die Identifikation mit den Opfern, eine horizontale Bewegung, kennzeichnet den Wirklichkeitsbezug Franzas. Dieser ist geprägt von Distanzlosigkeit. Sie lebt in direktem Bezug und Austausch mit den Dingen, dadurch ist ihr die Möglichkeit einer Instrumentalisierung genommen, sie bietet aber gleichzeitig eine Angriffsfläche für instrumentelles Denken. Innerhalb einer bereits technisch geordneten Welt ist die magische Weltsicht automatisch für die Opferseite prädestiniert, eben weil sie weniger mächtig ist. Da Franza aus der Mittelmäßigkeit ausbrechen will, verbindet sie das Opferbringen mit Heroismus. Die Macht der Ohnmächtigen liegt im Opferbringen.

Im folgenden sollen Beispiele gebracht werden für Franzas identifikatorisches Verhältnis zur Sprache, zu ihren eigenen Träumen und schließlich zum Opfer selbst.

Franza will das nicht zu Vereinbarende vereinbaren, den wissenschaftlichen Bezug zur Welt bei Jordan und ihren eigenen, der noch teilweise magisch ist. Als sie Jordan bei

seiner wissenschaftlichen Publikation über die Spätfolgen bei KZ-Häftlingen zuarbeitet, entdeckt sie, "daß sie völlig ungeeignet war, (an) eine(r) wissenschaftliche(n) Arbeit mit der gebotenen Distanz teilzunehmen" (Typ. 2846). Sie kann nicht mehr weiterlesen, als sie in den Nürnberger Prozeßberichten von dem Zeugen B. liest, der sich für sein Weinen entschuldigt. (458) Franza lebt in direktem Austausch mit den Opfern, sie ist betroffen von fremdem Leid, weil die dem Leid zugrundeliegende Ursache und Struktur bei ihr ebenso vorhanden ist, auch wenn sie es nur empfindet und nicht reflektieren kann.

Sie hat das magische Weltbild ihrer Kindheit und Jugend noch nicht ganz verlassen. Martin nennt sie zuerst auch ein "Fossil", weil sie als Erpreßte mit Jordan in die gleiche Struktur eingebunden ist. Die Gemeinsamkeit von Franza und Jordan ist das Festhalten an etwas. Jordan hält fest, indem er eine Sprache benutzt, die festschreibt und katalogisiert. Franza, weil sie an einmal für sie selbst gewonnenen subjektiven Bedeutungen festhält. Die Namen haben noch einen Zauber und eine Bedeutung für sie. Sie selbst behauptet, daß für sie alles Bedeutung hat: "Man kann nur die wirklich bestehlen, die magisch leben, und für mich hat alles Bedeutung." (413). Worte haben für sie eine eigene Bedeutung (z.B. "besetzen" oder "vergewaltigen"), sie geht schöpferisch mit der Sprache um und benutzt sie in ihrem Sinne. Sie nennt die Küsse des Engländers "englische Küsse", und das bedeutet mehr als nur die Küsse des Engländers, sondern eine ganz besondere - engelsgleiche - Art von Küssen. Sowohl die Magie der Sprache, "die großartigen Begriffe, mit denen sie sich von Galicien aus bis nach Wien vorgewagt hatte" (373), als auch die Welt der Schillerzitate und "himmlischen Heerscharen" (376) deuten auf einen Weltzusammenhang bei Franza hin, der ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt. Ihre magische Welt, d.h. die Welt voller Bedeutungen für Franza, ist der Opferwelt entgegengesetzt. Denn wenn für Franza alles Bedeutung hat, ist sie in einem aktiven Austausch mit den Dingen. Sie bezieht zwar alles auf sich, aber ihr System kennt nicht die Ausschlußmechanismen, die für Jordan charakteristisch sind. Für Jordan ist die Sprache ein Instrument,

er kann mit ihr und mit Bedeutungen operieren, während für Franza die Sprache nicht funktional eingesetzt werden kann, da ihre Sprache eine dichterische ist, und sie einen Bezug zu den Dingen sucht und nicht wie Jordan über ihnen steht.

Wie Franza den Krieg als Geschichte erlebt und sich selbst darin als verantwortungsvollen oder unverwundbaren Teil, so erlebt sie später ihre eigenen Träume als Geschichten, die ihr über sie selbst erzählt werden, sie steht auf einer Ebene mit den Träumen und der Geschichte:

"du merkst dann, daß es keine Traumrätsel gibt, sondern nur Rätsel, Tagrätsel, unverlautbare chaotische Wirklichkeit, die sich im Traum zu artikulieren versucht, die dir manchmal genial zeigt, in einer Komposition, was mit dir ist, denn anders würdest du's nie begreifen" (411).

Kennzeichnend für Franzas magisches Weltbild ist, daß sie Traum und Wirklichkeit nicht als kategorial unterschiedene Realitätsebenen versteht. Sie wertet ihr Traumerlebnis weder ab noch auf, sie dreht vielmehr die abendländische Entgegensetzung von objektiver Realität und subjektiver Interpretation auf Traum und Wirklichkeit bezogen um, indem sie die Tagrätsel als Rätsel gelten läßt, die Traumrätsel hingegen nicht. Sie liest die Träume wie Kunstwerke.

Die Autorin vergleicht entsprechend ihr Kunstwerk, den Roman, mit einem Traum, mit der Reise durch den Tunnel im eigenen Kopf (vgl. 346). Die Orte und Geschehnisse wären als Irrtum zu bezeichnen, würde nicht über sie geschrieben und würde nicht auf ihnen bestanden.

Franzas Nähe zu den eigenen Träumen rückt sie in Verwandtschaft zu den Papua, die zwar zwischen Traumerleben und Wachzustand zu unterscheiden imstande sind, aber damit auch nicht einen kategorialen Unterschied von Realitätsebenen verknüpfen. Die Papua glauben, daß sie von den Weißen ihrer Güter auf magische Weise beraubt wurden. Ebenso hat sich Jordan der Güter Franzas bemächtigt:

"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 mehr aufgekommen ist" (413).

Da sie selbst von Jordan kolonisiert und domestiziert wurde, kann sie sich mit den Papua und darüberhinaus mit allen kolonisierten Menschen vergleichen und identifizieren. Denn der Opferstatus und die Verzweiflung, die sie erfaßt hat, hat auch die von Ingeborg Bachmann angeführten Opfer des Imperialismus und Kolonialismus erfaßt:

"In Australien wurden die Ureinwohner nicht vertilgt, und doch sterben sie aus, und die klinischen Untersuchungen sind nicht imstande, die organischen Ursachen zu finden, es ist eine tödliche Verzweiflung bei den Papuas, eine Art des Selbstmordes, weil sie glauben, die Weißen hätten sich aller ihrer Güter auf magische Weise bemächtigt" (413).

Diese Opfer vernichten sich ebenso selbst, ohne tötlich ermordet zu werden, eben weil es auch ein Mord ist, ihnen ihre Güter zu stehlen und sie ihrer Lebensgrundlage zu berauben. Dies exemplifiziert eine Hauptthese der Autorin, "daß noch heute sehr viele Menschen nicht sterben, sondern ermordet werden." (342). Franzas Güter sind ebenso wie die Güter der Papua nicht materiell zu fassen, es sind Güter, die keiner Analyse und Messung standhalten, die nicht wissenschaftlich nachprüfbar und objektivierbar sind. Was ihnen und Franza geraubt wurde, ist der Glaube an den eigenen Glauben, d.h. an die Gültigkeit und Wahrheit des eigenen Weiterlebens. Ingeborg Bachmanns Beschreibung des Imperialismus unterscheidet sich weitgehend von den Analysen ihrer Zeit. Es geht ihr nicht um die militärischen und ökonomischen Eingriffe, sondern um eine Form des geistigen Mordes an einem Glauben, der Halt und Selbstbewußtsein verleiht.

Franza identifiziert sich auch mit den Toten, mit Hatschepsut z.B. oder den anderen Mumien, die im Ägyptischen Museum zur Schau gestellt und fotografiert werden. Fern von ihren

Totenhäusern und Grabbeigaben können nach der altägyptischen Jenseitsvorstellung die Toten nicht weiterleben. Was Franza hierbei unter Schändung und Schande versteht, ist wiederum, daß der Glaube der anderen negiert, mißbraucht, übergangen wird, und somit wieder ein Mord durch Intoleranz an dem Weltbild der anderen begangen wird. Franza glaubt selbst an die Unsterblichkeit ihrer eigenen Seele: "die Strategie, der Seelenfeldherr meiner unsterblichen Seele, die zu Kürzeln geronnen ist. Nicht wahr, ich habe eine unsterbliche Seele, Martin." (Typ. 2750).

Die anderen Opfer, die Franza auf ihrer Reise durch die Krankheit sieht, werden von ihr verinnerlicht, besser, sie wird von ihnen beseelt. Die Schändung an den anderen, für die sie ein Sensorium entwickelt hat, fährt in sie und mehrt ihre eigene erfahrene Schändung. Sie ist Hatschepsut, sie ist Amenophis III., sie ist das geschlachtete Kamel, sie ist der Kretin⁹⁸ und die Frau auf dem Bahnhof in Kairo⁹⁹.

Ingeborg Bachmann verdeutlicht den exemplarischen Charakter des **Falls Franza** durch die Analogie der Beziehungen zwischen Franza und Jordan einerseits und den Papua und den Weißen andererseits¹⁰⁰. Durch die Analogie als Mittel der Verknüpfung und durch die Identifikation mit den Opfern als Verbindung mit der Welt für die Figur Franza erzeugt Ingeborg Bachmann einen Raum, in dem die allseitige Verquickung von Täter-Opfer-Beziehungen auf allen Ebenen, sowohl im speziellen wie im allgemeinen, im historischen und gesellschaftlichen Kontext sichtbar werden. Der Vorwurf gegen Ingeborg Bachmann, ihr "polares Modell von Opfern und Mördern entspricht wohl am ehesten einer simplifizierten Kapitalismusinterpretation von Ausbeutern und Ausgebeuteten"¹⁰¹, ist zurückzuweisen, weil sie sowohl ihr "Modell" auf weit mehr Ebenen verankert als die Kapitalismuskritik ihrer Zeit, als auch von den rein wirtschaftlichen und ökonomischen Ausbeutungen absieht, und stattdessen auf die versteckten und subtileren, oftmals dahinterliegenden Verbrechen des Geistes verweist. Das Gesellschaftsbild, das die Autorin entwirft, gleicht einem "Mordschauplatz", in dem aber den Opfern weder die Mitverantwortung noch die Mitschuld an dem

allem zugrundeliegenden Sado-Masochismus abgesprochen wird. Ihr Modell darf weder nur politisch oder nur realistisch oder nur feministisch interpretiert werden; seine Stärke besteht gerade darin, das Isolierte und Spezielle in einen Zusammenhang einzuordnen. Im Fall Franza werden sowohl die Polarität zwischen Tier und Mensch, zwischen Mann und Frau, zwischen Völkern und Rassen, als auch zwischen Technik und Natur im weitesten Sinne thematisiert.

4.3 Die Weißen als Täter

Ebenso wie die Opferfiguren miteinander verschränkt wurden, so werden auch die Täterfiguren zueinander in Beziehung gesetzt, durch Analogien in ihren Verhaltensweisen und durch Franzas Assoziationstätigkeit. Es sind der Traum und die Traumarbeit, die Franza über ihre Mörder aufklären. Franza verläßt sich auf die Wahrheit, die in ihren Traumbildern liegt. Das Traumbewußtsein weiß mehr als das wache Bewußtsein:

"Weißt du vielleicht in diesen wachen Zuständen etwas von einem Friedhof der Kinder, und an wem du stirbst? Das erfährst du nie, denk nach, soviel du kannst, darauf kommst du nie, und wenn du es durch dich selber auf diese Weise erfährst, bei der Fahrt durch den Tunnel, in der Nacht, dann weißt du es, es ist wahr. Das ist es. Darauf könntest du schwören." (412)

Das Bild der Fahrt durch den Tunnel hat die Autorin schon zu Beginn des Romans verwendet, um damit die Entstehung und gleichzeitig die Fiktionalität des Romans zu dokumentieren. Sie dreht dabei den Entstehungsvorgang um, der Tunnel im Kopf will sich nicht auf dem Papier verewigen, sondern das Papier selbst will durch den Tunnel (der hier auch noch eine reale Verweisebene, die des Semmering-Tunnels hat) und will beschrieben werden:

"Das Papier aber will durch den Tunnel, und eh es einfährt (...), da ist es noch unbedeckt mit Worten, und wenn es herauskommt, ist es bedeckt und beziffert und eingeteilt, die Worte formieren sich, und mitgebracht aus der Finsternis der Durchfahrt (...) rollen die Einbildungen und Nachbildungen, die Wahnbildungen und Wahrbildungen ans Licht, rollen heraus aus einem Kopf, kommen über einen Mund, der von ihnen spricht und behauptet und es verlässlich tut wegen des Tunnels im Kopf, aber auch dieser Tunnel ist ja nicht da, ein Bild nur". (436)

Der Tunnel dient Ingeborg Bachmann hier als Bild sowohl für die Individualität und Imagination der Autorin und den Prozeß des Schreibens, der Bewußtseinstätigkeit ist, als auch für Franza als Bild für den Traum. Traum, Phantasie und Schreiben gehören somit aufs engste zusammen, und die Wahrheit des Traums, die Wahrheit der Geschichte des Unbewußten dokumentiert sich im Schreiben. Das Schreiben schöpft somit aus der Traumerkenntnis, ähnlich wie Franza ihre Erkenntnis aus den Träumen zieht.

Der Gaskammertraum (407), der auch in *Malina* aufgenommen wurde (vgl. 175), führt Franza ein exemplarisches Opfer-Täter-Verhältnis vor. Jordan ist der Faschist und Judenmörder, sie die Jüdin, die von ihm vergast werden soll¹⁰². Auf diese einfache und erschreckende Formel hat ihr Traum sie gebracht. Franza möchte wegen ihrer Träume um Verzeihung bitten. Ihr Wunsch, sich zu entschuldigen, zeichnet sie als Opfer aus. Auch der Angeklagte B., ein Opfer des Nationalsozialismus, hat sich für sein Verhalten, sein Weinen, entschuldigt. Aus dem *Gebell* ist bekannt, daß Jordan über die Spätfolgen bei ehemaligen KZ-Häftlingen forscht. Franza, die ihm zuarbeitet, wird von ihm im Vorwort verschwiegen. Aus ihrer Arbeit für Jordan bezieht sie ihr Wissen, das ihr später hilft, den Arzt Körner als ehemaligen KZ-Arzt zu entlarven. Da Franza angesichts von Körner an Jordan denkt, verknüpft sie beide Täter aufgrund ihres faschistischen Verhaltens. Martin hat das Wort Faschismus als Bezeichnung für Jordans Verhalten verwendet. Faschismus, "als Wort für

ein privates Verhalten" (403), bedeutet das Vernichtenwollen des anderen. Ingeborg Bachmann ist der Meinung, daß Faschismus als privates Verhalten zuerst in der Beziehung zwischen Mann und Frau auftaucht:

"Ich habe schon vorher darüber nachgedacht, wo fängt der Faschismus an. Er fängt nicht an mit den ersten Bomben, die geworfen werden, er fängt nicht an mit dem Terror, über den man schreiben kann, in jeder Zeitung. Er fängt an in Beziehungen zwischen Menschen. Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau."¹⁰³

Auch beim Faschismus sucht Ingeborg Bachmann die Wurzeln im Privaten, im Zwischenmenschlichen auf. Ebenso hat sie den Imperialismus und Kolonialismus scheinbar privat, immateriell und als Seelen-Mord gefaßt. Sie erkennt die Trennung zwischen politischem und privatem Verhalten nicht an. Ihre Leistung ist es, die Wurzeln und Gründe eines Faschismus aufzudecken, der nach 1945 nicht aus der Welt verschwunden ist, der auf vielen Ebenen als Vergewaltigung des anderen, Fremden weiterlebt, und dessen Vorgehensweisen nur weit subtiler geworden sind.

Franza enthüllt durch ihre Erkenntnis des faschistischen Charakters Jordans eine männliche Hierarchie, in der alle Elemente aufeinander bezogen sind. Jordan als Arzt und Helfer, der "weiße Teufel" (420), ist in einer Linie zu sehen mit dem KZ-Arzt Körner, der sich an der "Ausmerzung unerwünschten Volkstums" (456) schuldig gemacht hat, und auch mit dem "schneeweißen Chirurgen" (419), der die Abtreibung an Franza vornahm, ihr ihr Kind nahm, es in den Verbrennungsofen warf (der auch an die Judenvernichtung erinnert), und die nächsthöhere Autorität, Jordan, nach seinen Bedenken befragte. Die Frau bleibt in ihrer Verantwortung ausgespart, sie ist von minderer Rasse/Klasse (vgl. 413). Die Männer entscheiden über Leben und Tod, dies macht ihren Rang aus. "Jordan, der Psychotherapeut in der Verantwortung, mußte ja am besten wissen, ob Bedenken angebracht waren, und die Autorität Jordan versicherte autoritär: keine Bedenken" (420).

Weitere Repräsentanten der Weißen und des weißen Geistes sind folgende Männer: Der Exhibitionist und Stellvertreter Jordans, der "fortschrittlich berechnende" (428) Hoteldirektor, das Fernsenteam, die Naturhistoriker, die Archäologen und die Öl- und Mineralgesellschaften.

"In der Weltformel des Patriarchats steht der Tod am Ende (der Machtausübung, ECZ), weil er die Hierarchie erlaubt. Das höchste Wesen kann nur das sein, welchem der Tod nichts anhaben kann, also ein unsterblicher Gott. An dessen Macht nimmt teil, wer diesen Tod als Machtmittel einsetzen kann, indem er tötet, oder sich das Recht zuteilt, zu töten. Wer sich in diese Ordnung begibt, wird getötet."¹⁰⁴

Ein Charakteristikum der gesamten Bachmannschen Täter-Hierarchie ist die Macht über den Tod, bzw. über das Leben der anderen, der Frau. Dabei muß die Frau nicht handgreiflich getötet werden, es reicht schon der Raub der "Güter", der jetzt präziser als Raub an dem Glauben an die Unsterblichkeit gefaßt werden kann. Denn sowohl Franza als auch Fanny und Undine verstehen sich als unsterbliche Wesen. Werden sie ihres Glaubens an die Unsterblichkeit beraubt, wird ihre Seele sterblich und getötet. Warum diese Frauen sich überhaupt der männlichen Ordnung völlig ausliefern, einer Ordnung, in der sie sich auch schon immer befinden, interpretiert Ria Endres exemplarisch am Fall Undine. Undine, die im Wasser lebt, tauscht dieses archaische Lebenselement gegen den Wunsch zu lieben ein, damit gerät sie in das Realitätsprinzip des Mannes:

"Das Realitätsprinzip der männlichen Ordnung macht sie sterblich, denn dieses führt immer ans Ende. In dieser Ordnung gilt: Mensch ist gleich Mann ist gleich Tod."¹⁰⁵

Es ist also der Wunsch zu lieben, der die Frauen in die männliche Ordnung lockt, und die falsche Vorstellung über die Liebe des Mannes. Die Liebesfähigkeit der Frau, der das Unvermögen zu lieben beim Mann gegenübersteht, zieht sich

als Problemkonstante durch Bachmanns Spätwerk. Die meisten weiblichen Figuren lieben in einem Maße, das die Fähigkeit des Mannes zu lieben bei weitem übertrifft. So empfinden es jedenfalls Jennifer (in *Der gute Gott von Manhattan*), Undine, das Ich in *Malina*, und auch Fanny, die an ihrer Liebe und der Liebesunfähigkeit des Mannes zugrunde gehen. Ingeborg Bachmanns eigene Aussage über das Ich in *Malina*: "Diese Frau liebt so außerordentlich, daß dem auf der anderen Seite nichts entsprechen kann. Für ihn ist sie eine Episode in seinem Leben, für sie ist er der Transformator, der die Welt verändert, die Welt schön macht"¹⁰⁶ erinnert sehr stark an Simone de Beauvoir, die Byron anführend das gleiche ausdrückt, "daß die Liebe im Leben des Mannes nur eine Beschäftigung bleibt, während sie das eigentliche Leben der Frau ausmacht."¹⁰⁷ Auch Franzas Liebe wird in dem Maße, in dem sie selbst liebt, nicht erwidert. Auch Sire, der "Frieden", verfügt über Leben und Tod, und bei Jordan schließlich ist die Liebesfähigkeit in ihr Gegenteil pervertiert. Franza begründet ihr Vertrauen in Jordan nicht explizit mit Liebe, aber mit der Ehe: "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." (407) Jordan nimmt die Vaterrolle nicht an, er pervertiert sie, bis die Frau selbst erkennt: "Mein Mörder ist ganz einfach mein Vater" (476). Wie in *Undine geht* die Figur Hans nicht einen bestimmten Mann, sondern das männliche Prinzip verkörpert, so verläuft auch hier die Grenze zwischen den Repräsentanten des Patriarchats fließend. Sie gehören als Täter alle zusammen.

Die Unsterblichkeit der weiblichen Seele darf nicht konventionell religiös verstanden werden, sondern ist mit ihrer Liebesfähigkeit verknüpft. Ihre Liebe macht sie unsterblich und läßt sie in den "anderen Zustand" und - wie Jennifer - aus der Zeit austreten. Erst der Haß, in den ihre enttäuschte Liebe übergeht, raubt ihnen ihre Kraft: "Ihr ganzer Körper war angefallen, ihre Hirne, ihre Leitungen waren eingespannt in den Haß, und so ihr ganzer Körper angefallen, und wenn Fanny etwas wünschte, dann jedenfalls im Anfang, daß dies von ihr genommen werde, da sie es als Krankheit zum

Tod erkannte" (512/13), heißt es über Fanny Goldmann. Jennifer liebt bis zum Ende, bis sie getötet wird. Die drei weiblichen Hauptfiguren des *Todesarten*-Zyklus werden auch umgebracht - es ist Seelenmord - doch physisch sterben sie durch sich selbst.

Im *Fall Franza* ist der Haß sogar einem Fluch über die Weißen gewichen, denn die Leidensgeschichte hat Franza fähig gemacht, den einen Mörder Jordan als einen Exponenten der Weißen zu sehen: "Die Weißen, sie sollen. Sie sollen verflucht sein. Er soll. (...) Die Weißen." (469) Dieser Fluch wird vorbereitet durch einen hoffnungslosen Cassandra-Ruf¹⁰⁸, der an Rimbaud anknüpft:

"Die Weißen kommen. Die Weißen gehen an Land. Und wenn sie wieder zurückgeworfen werden, dann werden sie noch einmal wiederkommen, da hilft keine Revolution und keine Resolution und kein Devisengesetz, sie werden mit ihrem Geist wiederkommen, wenn sie anders nicht mehr kommen können. Und auferstehen in einem braunen oder schwarzen Gehirn, es werden noch immer die Weißen sein, auch dann noch. Sie werden die Welt weiter besitzen, auf diesem Umweg." (438/39)

Dies ist Franzas pessimistische Botschaft, daß sie von dem Weiterleben und Fortbestand der Weißen und des weißen Geistes überzeugt ist.

"Aber das Alibi der Weißen ist stark. Vergiß das nicht. Nichts ist unterblieben, um dich aus dem Weg zu räumen, dich auf den Minen ihrer Intelligenz, die sie mißbrauchen, hochgehen zu lassen, dich ihren Plänen und Mächenschaften dienstbar zu machen." (438)

Es ist schwer, die Weißen zu überführen, zumal auch Franza nicht frei von diesem Geist ist. Franza verzweifelt in der Dekompositions-Szene (446) an der verinnerlichten Hierarchie des Patriarchats. Bis zu diesem Punkt der Reise und der Krankheit scheint noch die Chance zu bestehen, daß Franza sich mit Hilfe des Selbstversuchs, mit Hilfe der durch

Traum, Haschisch und Identifikation erfahrenen Erkenntnis würde befreien können von den Verstörungen, die sie noch immer gefangen halten. In dieser Szene am Roten Meer halluziniert sie die Hierarchie der Täter. Sie kommt, nachdem sich die Hierarchie in eine Seewalze aufgelöst hat, zu einer hellsichtigen Klarheit und zu Fragen, die sie selbst betreffen und nicht mehr verstellt sind von den "Einbildungen" (480). Doch da tritt etwas ein, und "etwas" tritt sie nieder, von dem nicht gesagt werden kann, was es ist, und die Erkenntnis und Klarsicht ist niedergetreten worden in eine allseitige Zerstörung. Von diesem Moment an ist Franza vom Tod gezeichnet. Am Ende erhält sie von einem Weißen, einem Stellvertreter Jordans, einem kranken Täter und "armen Teufel" (467) den 'Todesstoß'. Sterben und Erkennen fallen hier zusammen, und mit der wachsenden Erkenntnisfähigkeit wird auch ihr Sterben unausweichlich. Der Selbstversuch bringt ihr zwar die Wahrheit über ihre Krankheit, aber die Zerstörungen sind zu groß, sie kann nicht mehr geheilt werden. "Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar" (IV/275), sagt Ingeborg Bachmann, doch die drei weiblichen Hauptfiguren ihres **Todesarten**-Zyklus sterben nicht nur an den Verbrechen, die an ihnen begangen wurden, sondern auch an der Wahrheit über die Ursachen ihrer Krankheit, die sie alle zuletzt erfahren. Diesem Widerspruch verdankt der Zyklus seine Wirkung: Das Leiden wird exemplarisch vorgeführt, und kann so beim Leser das Verlangen nach Überwindung herausfordern. "Was aber möglich ist, in der Tat, ist Veränderung" (IV/195), schreibt Bachmann in den **Frankfurter Vorlesungen**.

Franzas Fluch am Ende ist getragen von dem Glauben an die Wirkung dieses Fluchs. Das heißt, Franza ist zur Magie und ihrer Identität zurückgekehrt. Der Haß und die Kränkung haben sie nur physisch sterblich gemacht, ihre Seele lebt quasi durch den Fluch weiter. Franza stirbt als Prophetin, als Verkünderin eines Fluchs, als Wissende wie Cassandra. Sie ist zu ihren Ursprüngen zurückgekehrt, sie endet wie Cassandra an einer Steinwand, der Pyramide¹⁰⁹. Franza findet als einzige weibliche Figur des Zyklus im Tod die Sprache wieder¹¹⁰. Dieser Fluch am Ende, in einer rhythmisierten

Gedichtform gesprochen, verleiht ihrem Tod die Hoffnung, die ihr in ihrem Leben geraubt wurde.

4.4. Schweigen und Sprache

Schweigen und Sprache sind ebenso wie Krankheit und Verbrechen Äußerungsformen des Täter-Opfer-Verhältnisses. Jordan wird die Sprache und die ihr innewohnende Macht zugeordnet, Franza die Sprachlosigkeit. Die Hysterie ist die Krankheit der Stummen¹¹¹. Franza verschlägt es bei ihren Anfällen die Sprache. Ihr Ausbrechen aus dem eigenen Körper muß als verhandeltes Sprechen gesehen werden. Denn Franza wurde ihr Sprechen und die Äußerungen ihres Menschseins systematisch abgewöhnt. Sprache ist somit für sie keine Möglichkeit mehr, auf sich zu bestehen. Da Jordan die Sprache mißbraucht und Franza damit festnagelt und analysiert, wird ihr ihr eigenes Sprechen selbst problematisch. Sie versucht sich in Briefanfängen: "Lieber Martin, ich muß Dir schreiben. Lieber Martin, ich weiß nicht, wo ich anfangen und wie ich es sagen soll" (353/54), in denen zugleich ihr großer Wunsch sich auszudrücken, sich mitzuteilen und die gleichzeitige Unmöglichkeit dessen deutlich wird¹¹². Die Briefe mit den kurzen Anfängen an Jordan und Martin liegen in Jordans Schreibtisch, gesammelt in einer Mappe, ein Brief ist sogar mit seinen Kürzeln versehen. Jordan verfügt also selbst über die versuchten und mißglückten Äußerungen Franzas, die z.T. nicht an ihn gerichtet sind, er hat ihr ihr Privatleben, ihre Sprache geraubt.

Auch im zweiten Kapitel von **Malina**, im Traumkapitel, wird dem Ich vom Vater die Sprache und die Sprachfähigkeit geraubt. Das Ich kann nur noch "Nein" sagen, in vielen Sprachen, die letzte Äußerungsmöglichkeit einer Stummen (dieses "Nein" findet sich auch an mehreren Stellen im **Fall Franza**). Der Vater möchte dem Ich die Zunge herausreißen, "damit auch hier niemand mein Nein hört, obwohl niemand mich hört, doch eh er mir die Zunge ausreißt, geschieht das Entsetzliche,

ein blauer riesiger Klecks fährt mir in den Mund, damit ich keinen Laut mehr hervorbringen kann." (177) Das Ich schreit und wird nicht gehört, weil ihm die Stimme genommen wurde, wie Franza, deren Nicht-schreien-Können im Nilschlamm ihre ganze Gefangennahme und den Sprachverlust symbolisiert: "Ich wollte ja schreien, immer wollte ich schreien. Aber ich habe ja nie schreien können." (434) Auch Fanny erlebt eine tiefe Krise mit der Sprache, nachdem sie feststellt, daß Toni Marek sie vermarktet und ausgeschlachtet hat, "hörten die Worte zu passen auf" (513). Sie muß aufpassen, daß sie sich nicht an den Worten dieses Buches verschluckt, denn auch sie kann nicht schlucken, was ihr in Buchform vorgesetzt wird.

Franza war in Galicien nicht sprachlos. Die Sprache gehört zu den "Gütern", die ihr erst später geraubt wurden. Ihr Sprachgebrauch in Galicien war poetisch und schöpferisch, Ausdruck ihrer magischen Weltsicht. Zu der bildhaften Sprache kehrt sie in dem großen Monolog, den sie auf dem Schiff hält (im zweiten Kapitel), in Ansätzen zurück. Ihre Sprache ist apodiktisch, sie sagt nie 'ich fühle mich so und so', sondern "ich bin eine Papua" (414) oder "ich war gefangen in diesem Labyrinth" (404). Sie benutzt Traumbilder und greift in den Bilderschatz der Kosmogonien, der Bibel und der Literatur, um Bilder und Vergleiche zu finden. Da ist von Labyrinth, Dschungel, Betrug, Schwindel, Signal, Ritterschlag, Schande, von Henker und Fallbeil, von Käfig und dem Klerus die Rede. Franza übt sich wieder in der Sprache und hat keine Angst, den Mund zu voll zu nehmen. Sie benutzt wieder die "großartigen Begriffe" ihrer Jugend, sie lauten anders, aber es sind Begriffe, Substantive: Spätschaden, Fehlleistung, Bedeutungswahn, Erinnerungsplatte, Angstsatyrn, Syndrom, Folterwerkzeug, Faschismus, Verdacht, Versuch, Beichtvater, Gesetzlosigkeit, Vernichtenwollen, Rasse, Klasse, Güter usw. Bachmann greift auf die Blaubart-Geschichte, auf Rimbaud, Shakespeare und Goya zurück. Mit großen Worten und Bildern drückt Franza ihr Leiden und ihre Verzweiflung aus. Die Worte strömen aus ihr heraus, sie redet scheinbar unzusammenhängend, doch voller Einsicht in die innere Struktur und die Gründe ihres Leidens. Auch hier verfügt sie nicht über die Sprache, sondern sie ist ihr

gegeben, und ihre Sprachfähigkeit kennzeichnet ihre Lebensfähigkeit. Sprache ist bei Ingeborg Bachmann immer Ausdruck einer bestimmten Welt- und Denksicht und des Erfahrungshorizontes, Ausdruck der innersten Beschaffenheit des Sprechenden. Die Sprache des Monologs ist eine Annäherung an eine poetische Bibelsprache, die immer wieder von Leitfragen durchzogen ist: "Warum bin ich so gehaßt worden?" - "Wann hat es angefangen?" - "Warum ist mir das nie aufgefallen" - "Warum will jemand seine Frau ermorden?". Diese Fragen werden assoziativ beantwortet, die hämmernde Eindringlichkeit kennzeichnet die bohrende Selbstbefragung. Die poetische Sprache entsteht unter großen Qualen und Spannungen, sie ist eine gesprochene Sprache, mit hoher Dramatik, die von der Stimme und der Luft lebt: "Es ist nur schwer zu erzählen. Ach, jetzt ist wieder die Luft weg" (399). Diese direkte, auf ein Du ausgerichtete Sprache, die stellvertretend für alle Unterdrückten spricht, grenzt an das Schweigen, was nicht nur durch die abbrechenden Sätze - das Fragment - bedingt ist. Kurze Sätze, die sehr reduziert sind, werden von Aneinander-Reihungen, von Vergleichen, Umschreibungen etc. abgelöst. Die Annäherung an das Erinnete ist immer sowohl ganz direkt als auch kreisförmig umschreibend, z.B. "Er hat mir meine Güter genommen" (413), darauf folgt eine Aufzählung der Güter und die Parallelisierung mit anderen Beraubten.

Wiederholte Fragen, eine Intensivierung der Sprache, eine Poetisierung und Rhythmisierung, erfolgen auch in den Monologen Franzas, die sie im dritten Kapitel spricht. Hapke-meyer¹¹³ zählt sieben Monologe, die im Präsens geschrieben sind, die oftmals von Fragen ausgehen oder sie umkreisen, und über die Weltsicht Franzas Auskunft geben. Wie gezeigt wurde, verwendet Ingeborg Bachmann auch hier literarische Anklänge, auch das Selbstzitat, etwa aus ihrem Gedicht **Prag Jänner 64**: "die Schattenjahre, / in denen kein Stern / mir in den Mund hing" (I/169, vgl. 435). Auch **Enigma**, eines der letzten Gedichte Bachmanns wird in diesem Kontext angesprochen, beide Gedichte stammen aus der Entstehungszeit des **Falls Franza**. Die Monologe sind Gedichte, sie nehmen die magische, schöpferische Sprache der jungen Franza wieder

auf, transzendieren diese aber, indem sie entindividualisiert wird, weil elementare Wahrheiten darin gefaßt werden, die allgemeingültig sind.

Zur Gültigkeit und poetischen Wahrheit dieser Monologe kommt hinzu, daß die Erzählperspektive des dritten Kapitels konzeptionell diffus wird. Die Monologe sind nicht frei von der Erzählerperspektive, und die Erzählerperspektive ist wiederum durchsetzt mit Sätzen, die von Franzas gesprochen sein könnten. Absätze mit unterschiedlichen Erzählperspektiven lösen sich ab, ohne daß eindeutig durch die Reihenfolge ein Strukturmerkmal sichtbar würde. Vielmehr tritt hier im dritten Kapitel, nachdem das erste von Martins oder der Erzählerperspektive bestimmt war, das zweite ganz Franzas Sprechen gehörte, eine Vermischung ein, die die Hierarchien auflöst. Weiterhin den Roman aus Franzas Sicht zu schreiben, wäre Befangenheit, und so verschmilzt die Erzählerperspektive im dritten Kapitel immer mehr mit der Franzas. "Sie sind in die Wüste gegangen. Das Licht erbrach sich über ihnen, der Auswurf des Himmels, von einem heißen, sauberen Geruch begleitet" (415), lautet der erste Satz, den das Präteritum und die Aufschau als Erzählerperspektive kennzeichnet.

"Der Wind erhob sich zum erstenmal, griff in den Sand, der flüchtige Boden löste sich bedrohlich in der Luft auf. Er zeigte seine wahre Beschaffenheit. 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." (425)

Dieser Abschnitt (von Hapkemeyer noch dem Monolog zugeordnet) zeigt sich genau genommen als Zwischenform zwischen dem ersten Zitat und dem folgenden, das durch das Präsens und den Fragesatz sich eindeutiger als Franzas Sicht bestimmen läßt:

"Wie sanft ist die Überredung der Wüste, die ihre fei-

nen Zeichnungen ausspielt. Was suchst du in dieser Wüste, sagte die Stimme in der Wüste, in der nichts zu hören ist. Warum bin ich so verlassen. Warum ist das Rote Meer so voll von Haien, der grausamsten Tiere voll?" (425)

Franzas Sprache ist, indem ihre Sichtweise mit der der Erzählerin verwoben wurde, die adäquate, um mit ihr die ägyptische Realität zu erfassen. Die Worte bedeuten wieder die erfahrenen Realitäten (wie in Galicien), und eine Dekkung von Wort und Wirklichkeit fördert den magisch-beschwörenden Ton. Es ist nur konsequent, daß nach dem letzten Monolog im ersten Teil des dritten Kapitels - der Dekompositions-Szene -, der die gesamte Einsicht in die verinnerlichte Denkstruktur Franzas aufzeigt und mit Franzas Zerstörung endet, auch ihre Sprache, ihre Perspektive ausgelöscht ist. Im zweiten Teil schwingt Franzas sich nur noch einmal auf und spricht zu den Toten (448), aber sie ist selbst schon eine Tote und spricht, bis auf wenig direkte Rede, bis zu ihrem letzten Fluch am Ende nicht mehr.

Immer wieder kennzeichnet Bachmann ihre Figuren nicht nur durch ihren Sprachgebrauch, sondern auch durch den Tonfall. Hatte Martin zu Anfang am Telefon Jordans "Spezialmischung aus Bildungsnasal und Autoritätsnasal" (348) herausgehört, während er sich "auf ein jüngeres, schon gereinigtes Deutsch verlassen mußte" (348), so deutet der antiquierte Tonfall des "Fossils" darauf hin, daß er als Relikt aus vergangenen Tagen auch über einen Tonfall verfügt, der selbst ein Relikt ist, den nur noch "einige Wiener auf der höchsten Leitersprosse und ehemalige k.u.k.-Offiziere" (348) zu produzieren wußten. Der junge Martin, der in der Zeit steht, der ein moderner technik- und zivilisationsgläubiger Mensch ist, und "abzweigen" und "austreten" (373) will aus einer Form von Geschichte und Bedeutung, für die Galicien steht, hat auch einen Tonfall, der seiner Weltsicht vollauf entspricht, ein "gereinigtes Deutsch", gereinigt von österreichischer Vergangenheit und Geschichte. Franzas ordnet den SS-Hauptsturmführer Dr. Kurt Körner auch aufgrund seines Tonfalls ein. Er hat keine "Jordanklasse", sondern ein "eckiges, angestrenge-

tes Kleinbürgerhochdeutsch" (454). Er ist ein Mörder von geringer Herkunft, Franza ist ihm überlegen, sie kann ihn in die Flucht schlagen, ihm nur flößt sie Angst ein. Über Franzas Tonfall wissen wir nur, daß sie mit ihrer Sprachbegabung, mit ihrer Anpassungsfähigkeit also, von ihrem Akzent in Galicien ohne Schwierigkeiten auf einen Wiener Akzent gewechselt hatte. Die Männer zeichnen sich durch eine Konstanz im Tonfall aus, während Franza ihre Identität nicht in ihrem Tonfall trägt bzw. ihre Identitäten wechselt. Sie wird mehr gekennzeichnet durch ihr Nicht-sprechen-Können, eine Form der Identitätslosigkeit. In der Szene auf dem Bahnhof in Kairo wird deutlich, daß Franza auch sprachlich in einer anderen Welt lebt. Für sie ist der Mann wahnsinnig, der seine Frau an ihren Haaren gefesselt hält, während die Männer zu ihr sagen: "Nicht er ist verrückt. Sie ist wahnsinnig." (459) Ebenso ergeht es ihr mit Jordan. Für sie ist Jordan verrückt, während er sie als Verrückte behandelt (im doppelten Wortsinn). Die Macht der Männer entscheidet hierbei jeweils über die Wahrheit der Sprache, sie ist ein Machtinstrument und beliebig verfügbar.

Der Wunsch einer Zerstörung der alten Sprache und der in sie eingeschlossenen Ordnung wird von Franza auf die Schrift bezogen formuliert: "Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang." (443) Ist dieser neue Anfang Utopie und ist er als literarisches Verfahren in den Text eingegangen?

Eine Ordnung, die inhaltlich dekomponiert wird, und die Bestandteil eben auch von Franzas Denken ist, ein tödlicher Anteil, ist die Hierarchisierung, die am Beispiel der Patriarchatshierarchie in der Dekompositions-Szene aufgedeckt wird. Ziel Ingeborg Bachmanns in ihrer Schreibweise kann es demnach nur sein, diese Hierarchie auch perspektivisch zu dekomponieren. Wie schon angedeutet wurde, wird die Erzählerperspektive gegen Ende des Romans von der Franza-Perspektive durchdrungen, die Aufsicht und die Innensicht verschmelzen. Sie werden nicht mehr sichtbar und radikal geschieden, damit das Opfer weder objektiviert wird, und somit auch eine formale Vergewaltigung geschähe, noch eine einseitige, befangene Sichtweise Franzas im Vordergrund steht,

die von der Exemplarität dieses Opfers ablenken könnte. Durch einen unvollendeten Text aus dem Nachlaß kann das Verbot einer reinen Opfer-Perspektive noch bekräftigt werden:

"Es ist nicht wahr, daß die Opfer mahnen, bezeugen, Zeugenschaft für etwas ablegen, das ist eine der furchtbarsten und gedankenlosesten, schwächsten Poetisierungen. (...) Auf das Opfer darf sich keiner berufen. Es ist Mißbrauch. Kein Land und keine Gruppe, keine Idee, darf sich auf ihre Toten berufen." (IV/335)

Ingeborg Bachmann hat versucht, eine Sprache zu finden, die zwar die Genese des Opfers aufzeigt, den Opferstatus jedoch formal nicht durch den Objektstatus der Figur verstärkt.

4.5. Zerstörung und Utopie - Von der Dekomposition zur Wiederherstellung

Eine Utopie, die aus der Zerstörung folgt, formuliert Franza in dem schon zitierten Satz: "Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang." Ein Ende mit der Schrift deshalb, weil das Schriftband, das im Haschisch-Rausch unter ihren Lidern läuft, bedeckt ist mit einer unentzifferbaren Schrift, die an Jordans Kürzel erinnert. Gleichzeitig ist auch von Hieroglyphen die Rede, die Franza früher leicht lesen konnte. Trotzdem deutet die Geteiltheit, die Franza im Rausch erlebt, die Teilung in eine riesengroße Person und in eine von normaler Gestalt, darauf hin, daß die Kraft des Zeichenbandes, die sie schmerzhaft erlebt, auf Jordan, die Kürzelschrift und seine Personifikation in ihr, als riesengroßen, dominierenden Körper verweist. Schon einmal erlebte sie die Teilung ihres Ichs am Beginn ihrer Reise in die Wüste: "Ich oder Ich. Ich und die Wüste. Oder Ich und das andere. Und ausschließlich und nichts Halbes duldend, fingen Ich und Ich an, gegeneinanderzugehen." (418) Angesichts der Wüste, die eine Identifikationsfläche für Franza ist, die sprachlos und

leer ist und sich der Bestimmung entzieht, wächst das Wüsten-Ich in ihr, das magische Ich vielleicht, das verschüttete, das nichtige, das angesichts des Nichts in der Wüste sich wieder entfalten und auf sich bestehen kann. In Franza vollzieht sich nun ein Kampf: Franza gegen Franziska oder magisches Ich gegen kolonialisiertes, entfremdetes Ich oder Frau gegen verinnerlichten Mann oder ihre magische Seite gegen die Hierarchie des Patriarchats.

Im Haschischrausch, der im Roman die Funktion hat, Franza wieder in Bildern ihre eigene Situation vorzuführen, ähnlich wie die Träume ein Dialog mit dem eigenen Unbewußten sind, versucht Franza eins zu werden mit sich. Dieses Einssein gelingt ihr nicht, nach dem Zeichenband fliegt sie, doch dann folgt der Satz: "Die Weißen kommen" (444), der die Dominanz dieses Teils in ihr bestätigt. Die Weißen waren die riesengroße Person, in die sie zerlegt war, und auch rückblickend Teil ihres Ichs, das nicht das magische Wüsten-Ich ist. Im Rausch wird Franza vorgeführt, welche Person die Macht in ihr besitzt, eben die verinnerlichte Hierarchie, die sie in der Dekompositions-Szene imaginiert. Im Rausch sagt sie noch "Ein anderer Anfang" und "ich will ankommen, Sire, ich will ankommen" (444), was ihren Wunsch zu leben, zu überleben und zu erkennen illustriert. Anhand des "Ankommens" hat sich eine Entwicklung vollzogen. Am Anfang sagte sie noch voll Gewißheit: "Sire, ich werde ankommen." (416) Ankommen bedeutet bei sich selbst ankommen, identisch werden, überhaupt erst wieder zur Identität gelangen. Im Rausch will sie zwar ankommen, aber ihr Ausdruck ist schon verzweifelt, ihm fehlt die Gewißheit der Heilung. In der Dekompositions-Szene wird sie bei sich ankommen, sie fragt ganz nüchtern: "wer bin ich, woher komme ich, was ist mit mir, was habe ich zu suchen in dieser Wüste" (446), doch dieser Teil des Ich, der neue Teil, der gleichzeitig der wiedergefundene ist, der frei ist von der verinnerlichten Hierarchie, wird niedergetreten. In ihr wächst die Erkenntnis: es gibt keinen Gott, und die kleinen Götter, deren Autorität sie akzeptiert hatte, Vater und Jordan, diese Instanzen gibt es nicht.

Das Zerschneiden der Gottesvorstellung, das ein Zerschneiden einer bestehenden Ordnung, nach der sie gelebt hat, von der sie zugrundegerichtet wurde, signalisiert, ist für Franza lebensvernichtend. Das Gegengewicht, das andere, weibliche Ich, ist nicht stark genug, um einen Neuanfang möglich zu machen. Der Wunsch Franzas im Rausch hat sich erfüllt: "Die Augen müssen noch einmal -. Einmal müssen die Augen aufgehen." (444) Ihr sind die Augen aufgegangen¹¹⁴ und die Dekomposition mündet in eine Wiederherstellung, ähnlich wie die Zerstörung in eine Utopie münden muß. Genauer: Anhand von Dekomposition und Wiederherstellung wird die Zerstörung und Utopie in dem Satz: "Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang" exemplifiziert. Denn mit der Gottesvorstellung wurde auch die Schrift zerstört, in die diese eingeschrieben ist. Der neue Anfang, die Utopie, kann nur im Rückgriff auf eine ferne Vergangenheit gewonnen werden. Sigrid Weigel interpretiert dies sehr genau:

"Zwischen der Dekomposition und der Wiederherstellung hat im Text ein Wechsel der Ebenen von Franzas Reise durch die Krankheit/durch die Wüste zur ägyptischen Vorgeschichte stattgefunden, weil die Phantasie für die Imagination einer wiederhergestellten, sich selbst zurückgegebenen Frau nicht ausreicht. Dort, wo das Wissen über den Zustand der Frau und des Landes vor der Zerstörung nicht hinreicht, findet im Text ein Wechsel zur ägyptischen Vorgeschichte statt. Durch diesen Wechsel zur mythischen Ebene wird eine Utopie formulierbar, die im Modus einer Fabel als äußere Handlung oder als innere Entwicklung nicht darstellbar gewesen wäre. (...) Da die Frau als Subjekt keinen realen historischen Ort hat, wird die Utopie auf einer anderen Ebene entworfen."¹¹⁵

Die "Wiederherstellung" (448) demonstriert noch einmal die Vermischung von Franza- und Erzählerperspektive. Franza spricht ihren vorletzten Monolog, sie benutzt jedoch kein 'ich', sie spricht von sich als "hier ist einer", und dies könnte auch heißen: Hier ist eine, die ist geschändet wie ihr. Das Opfer will für alle Menschen ein Exempel darstellen

und eine Schuld rückgängig machen, austreten aus der Geschichte der Schändung und den Toten ihr Recht wiedergeben:

"Ihr Toten zwischen 9 und 12 und von 4 bis 6. Hier ist ein unbenutztes Billet, hier ist einer, der will euch nicht zu Staub verfallen lassen, der will euch das Leinen wieder überziehen, euch die goldenen Masken überstülpen, euch in die bemalten Schreine zurücklegen, sie schließen, eure Sarkophage zurückbringen, euch in die Felsen einfahren, euch dem Dunkel zurückerstatten, damit ihr wieder regiert und eure Schriften bleiben, Lebenszeichen, Wasserzeichen, die geflügelte Sonne, die Lotosblume. Ihr habt euch gut beschrieben. Sollen die Lebenden die Lebenden beschreiben. Dies ist die Rückgabe. Dies ist die Wiederherstellung. Die Stolleneingänge verschüttet, für niemand mehr zu finden. Soll Theben versinken, kein Felsen sich mehr öffnen." (448)

Wichtig ist hier, daß Franza ihre Rede an die Toten nicht in der Ich-Form hält, sie selbst tritt zurück. Der Anklang an den Erlöser Jesus ist vorhanden, doch Jesus spricht von sich selbst als Zentrum einer zu erfolgenden Bewegung: "Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid; ich will euch erquicken."¹¹⁶ Nicht das Ich, sondern das Ihr tritt bei Ingeborg Bachmann in den Vordergrund, und nur dadurch kann auch formal eine Hierarchie abgebaut werden, denn Franza möchte keine Macht auf sich ziehen, sondern sie gerade zurückgeben¹¹⁷.

Die Vereinnahmung, die mit den Toten geschieht, stellt die Autorin ironisch gebrochen durch die Öffnungszeiten des Mumien-saals dar. Dies ist die Sphäre der Weißen, der Lebenden, Ordnung symbolisierend durch die Öffnungszeiten und durch das Eintrittsbillett. Dagegen stellt sie die reiche, magische, weil direkt bedeutsame Welt der Toten: "Lebenszeichen, Wasserzeichen, die geflügelte Sonne, die Lotosblume". Hier wird eine Utopie der Schrift entworfen, die über die buchstäbliche Schrift hinausgeht. Franza erlebt angesichts der "Lebenszeichen" eine Identität von Zeichen und Bezeichnetem, einen direkten bedeutsamen Ausdruck eines verstorbe-

nen und dennoch lebendigen Ichs. Die Subjektivität der Totenbücher ist versteinert, in Stein gehauen, auf Stein gemalt. Ingeborg Bachmann beschreibt in den "Fragmenten zum dritten Kapitel" ebenfalls eine Szene, die, wie Franza wünscht, zu Stein werden sollte: vier weiße Hände und eine schwarze Hand essen gemeinsam aus einem Teller Bohnen. Dies ist keine Utopie, sondern die Beschreibung einer reinen Gegenwart, die alle Sehnsucht stillt.

Eine konkrete Utopie hat **Der Fall Franza** meines Erachtens nicht zu bieten. Franza ist jedoch bei der Reise durch die Wüste und durch die Krankheit zu Bildern gekommen, immer wieder zu Bildern, die ihr die eigene Situation vor Augen stellen. Das Bild der Wüste entspricht der Krankheit, das Bild Gottes, die Seewalze, entspricht den zerbrochenen Einbildungen, das Bild der Frau auf dem Bahnhof ihrem eigenen Bild, ihrer eigenen Gebundenheit, das Bild des gemeinsamen Mahls entspricht der Harmonie in einer Gemeinschaft. Franza ist auch in den "Fragmenten zum dritten Kapitel" zu einer Verkündigung gekommen, zur Verkündigung der Wüste:

"Ich bin also zu einer Predigt gekommen, die niemand gesprochen und unter keinem Tempeldach gehalten hat, zur Predigt der Wüste und unformulierter Gesetze, zu Schlucken, Bissen, Gängen, Schlafarten, die unter einer dünnen Kruste von Verständnissen anderer Art auf ihre Stunde gewartet haben, auf das mystische Zusammengehen von Einatmen, Ausatmen, Gehen und Ruhen, auf das Halleluja des Überlebens im Nichts" (481).

"Zeitlos freilich sind nur die Bilder. Das Denken, der Zeit verhaftet, verfällt auch wieder der Zeit", schreibt Ingeborg Bachmann in der ersten ihrer **Frankfurter Vorlesungen** (IV/195). Franza ist zu Bildern in der Wüste gekommen, zum Bild der Wüste selbst, das zeitlos ist. Die Predigt der Wüste ist auch die Predigt des Elementaren, des Unverstellten, der reinen Gegenwart. Das Überleben im Nichts zeugt von einem triumphierenden Widerstand, wie ihn Franza angesichts der "Stellvertretung", angesichts des Todes, auch zu äußern in der Lage ist. Ihr "Nein", zuerst stumm, dann aber mit einer

anderen Stimme gesprochen, ist für die stumme Franza ein "Halleluja des Überlebens im Nichts". Auch wenn sie stirbt, hat sie ihr deutliches Nein zur Schändung gegeben. Deshalb ist in Ingeborg Bachmanns Werk keine Resignation zu finden, obwohl es sich von "Schmerzstation zu Schmerzstation" (471) bewegt.

Das Ende des Romans ist aufgrund der Perspektivenverknüpfung, aufgrund der innewohnenden Utopie, von großer Bedeutung. Eine Utopie freilich, die nicht eine bessere Zukunft konkret darstellt, sondern in der sich die Hoffnung auf die Kraft der Erinnerung stützt. Die Interpretation muß allerdings sehr vorsichtig vorgehen, da die letzte Szene sich nicht restlos aufklären läßt. Der letzte Abschnitt wird von der Erzählerin gesprochen, aber Martins Perspektive, der kurz vorher gesprochen hat, und der beschwörende Ton, der an Franza erinnert, kommen hier zusammen und lassen sich nicht trennen. Die Erzählerin spricht über den Fortgang der Geschichte auch ohne Franza, ohne die Figur, deren Geschichte bislang Thema des Romans war. Die Hände würden sich wieder zum Essen zusammenfinden, auch ohne Franza, und

"Die Laterne von Wadi Halfa, wenn sie nicht vergessen worden sein sollte beim Aufbruch der Umsiedler, würde der Nil aufheben. Nicht forttragen, denn er trägt nichts fort. Nicht hinunterziehen, denn er zieht nichts hinunter. Aufheben. Der Überschwemmer." (474)

Die Autorin spielt hier mit der dreifachen Bedeutung des Wortes 'aufheben' im Hegelschen Sinne. Dabei dürfte sie das Wort 'aufheben' im Sinne von konservieren, bewahren gebrauchen - auch in den "Fragmenten zum dritten Kapitel" spricht sie von Wasser und Erinnerung: "Das Wasser ist wichtig und die Erinnerung, daß dort etwas war, einige tausend Jahre lang, daß man selber dort war, einige Tage lang." (481). So wie der Nil vielleicht die Laterne von Wadi Halfa aufbewahren wird, so bewahrt die Autorin im **Fall Franza** eine Geschichte auf, die sonst nicht bekannt geworden wäre¹¹⁸.

"Die ägyptische Finsternis, das muß einer ihr lassen, ist

vollkommen" (474), lautet der letzte Satz, der jetzt abschließend deutlicher interpretiert werden kann. Die Vollkommenheit liegt im Dunkeln, in der Erinnerung, aber das Dunkel ist auch ganz und vollständig. Hier wird angeknüpft an den Beginn des Romans, an das Bild vom Tunnel im Kopf. Dieser Tunnel im Kopf hat bei der Fahrt durch die Finsternis, die für das Unbewußte stand, für die Einschreibungen der Schrift und rückblickend auch für die ägyptische Finsternis, das Papier beschriftet und eingeteilt und ein Dokument entstehen lassen, welches der Leser mit dem **Fall Franza** in die Hand bekommen hat.

5. Schlußbemerkung und Zusammenfassung

Anhand des **Falls Franza** sollte die Dialektik des Verhältnisses von Krankheit und Verbrechen, von Täter und Opfer, das den gesamten **Todesarten**-Zyklus bestimmt, aufgezeigt und der Beispielcharakter der Figuren sichtbar gemacht werden. Die Leitfrage des Romans, die Martin gestellt hat ("Wodurch konnte sie so zerstört werden"), konnte sowohl durch das Franza innewohnende Opferdenken als auch durch die Explikation der Verbrechen Jordans beantwortet werden.

Zusammenfassend hat Jordan Franza folgendermaßen behandelt:

- Er übt Schrecken aus und schüchtert sie ein. Franza wird von Angst befallen.
- Er seziert und exploriert sie, er stülpt ihr sein Interpretationssystem über und läßt ihre Sichtweise nicht zu.
- Er raubt ihr ihre Identität und löscht ihre Arbeit durch die Nichtnennung ihres Namens im Vorwort seines Buches aus.
- Er macht sie zu seinem Fall. Er interpretiert sie schriftlich mit Kürzeln und schließt sie dadurch von seinem Wissenssystem aus. Er gibt ihr Psychopharmaka, um sie willenlos, gefügig und abhängig zu halten.