

7. Grenzen in Bewegung versetzen: Julia Rabinowich

Julia Rabinowich profitierte auf ihrem Weg in die Literatur von Dimitré Dinevs Erfolg, der auf den Literaturwettbewerb »schreiben zwischen den kulturen«, die edition exil sowie die wiener wortstaetten abstrahlte und das Interesse anderer Akteur*innen im Feld an der Literatur von Immigrant*innen weckte. Diese Veränderungen im Feld bescherten Rabinowich einen raschen Aufstieg. Die Autorin gewann 2003, also in dem Jahr, in dem Dinevs Roman *Engelszungen* erschien, mit ihrem Text »Abgebissen nicht abgerissen« den ersten Preis im Literaturwettbewerb »schreiben zwischen den kulturen« (Rabinowich, 2003). 2004 erhielt sie ein Arbeitsstipendium der Stadt Wien, 2006 ein Stipendium der wiener wortstaetten, die 2007 ihr erstes Theaterstück *Tagfinsternis* veröffentlichten (Rabinowich, 2007a). 2008 erschien in der edition exil ihr Debütroman *Spaltkopf*, für den sie 2009 mit dem Rauriser Literaturpreis für das beste deutschsprachige Debüt ausgezeichnet wurde. Im selben Jahr wurde ihr Drama *Fluchtarien* am Wiener Volkstheater uraufgeführt und ausschnittsweise im Programm der Salzburger Festspiele abgedruckt (Rabinowich, 2009). Der Autorin gelang also innerhalb von nur sechs Jahren der Aufstieg von einem kleinen Wiener Verlag, der auf Migration spezialisiert ist, zu den bekanntesten Institutionen im österreichischen literarischen Feld. Das Thema Migration war ihr dabei von Anfang an ein großes Anliegen (Guenther, 2017, 129). Doch als »Migrantenliteratur« will sie ihre Werke nicht beschrieben wissen. Diesen Begriff, der erst mit Dinevs Erfolg Einzug ins Feld hielt, lehnt sie vehement ab: »Migrantenliteratur« [ist] für mich ein geradezu rassistischer Begriff« (Rabinowich in Grabovszki, 2009a). Sie sieht darin eine Form der Anerkennung, mit der zugleich die Ausgrenzung perpetuiert wird, weil die Grenzziehung gegenüber österreichischen Autor*innen bestehen bleibt.

Gegen solche Grenzziehungen, nicht nur im literarischen Feld, sondern auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen, richtet sie sich in und mit ihren Werken: Sie schafft sich eine ambivalente literarische Position, um diese Grenzen in Bewegung zu versetzen. Die Autorin schließt grundsätzlich an Dinevs Auseinandersetzung mit den Anderen an, wie eine frühe Aussage erkennen lässt: »Mir ist es sehr wichtig, dass einem anderen sein Platz gegeben wird« (Rabinowich in Stippinger, 2003, 28). Doch sie denkt Dinevs Auseinandersetzung mit den Anderen in mehrere Richtungen weiter. Zunächst einmal stellt sie Frauen ins Zentrum ihrer Werke, die bei Dinev als ausgegrenzte Andere lediglich am Rande auftauchen. Darüber hinaus unterscheiden sich ihre Hauptfiguren nicht nur von

jenen Dinevs, sondern auch untereinander. So bestehen kaum Gemeinsamkeiten zwischen Mischka, der Protagonistin ihres ersten Romans *Spaltkopf*, die mit ihren Eltern vor staatlichen Repressionen aus der Sowjetunion nach Wien flieht und zum Zeitpunkt der Erzählung bereits lange österreichische Staatsbürgerin ist, und Diana aus *Die Erdfresserin* (2012a), die aus der russischen Republik Dagestan illegal nach Wien kommt, um mit Prostitution ihre Familie zu versorgen, und dabei ständig von Abschiebung bedroht ist. Rabinowich steht damit in der Tradition von intersektionalen Ansätzen.¹ Diese gehen von mehreren »Achsen der Ungleichheit« aus, die neben Klasse unter anderem auch Geschlecht und Ethnizität umfassen und die, wenn sie in einer Person zusammentreffen, Ungleichheit noch verstärken (Klinger und Knapp, 2007). Das macht Ausgrenzung von Immigrant*innen als einen mehrdimensionalen Prozess sichtbar, der nicht nur Frauen anders betrifft als Männer, sondern auch Kinder anders als Erwachsene, anerkannte Flüchtlinge anders als Illegalisierte und Intellektuelle anders als Prostituierte. Liest man all jene Werke Rabinowichs, in denen Immigrantinnen im Zentrum stehen, also die Dramen *Tagfinsternis* und *Fluchtarien*, die Romane *Spaltkopf* und *Die Erdfresserin* sowie die Jugendbücher *Dazwischen: Ich* (2016), *Dazwischen: Wir* (2022) und *Der Geruch von Ruß und Rosen* (2023), so entsteht ein Kaleidoskop der Anderen. Die Autorin präsentiert uns Individuen mit unterschiedlichen Problemen und Lebensläufen, die nicht mehr als eine Gruppe zu erkennen sind, von der man wiederum ein europäisches Selbst eindeutig abgrenzen könnte. Sie bringt also die Grenze, die gegenüber Immigrant*innen gezogen wird, dadurch in Bewegung, dass sie die Vorstellung, es handle sich dabei um eine klar umreißbare Gruppe, als Konstrukt entlarvt. Diese existiert nicht als solche, sondern entsteht erst durch den Grenzziehungsprozess, der diese Individuen zu Anderen macht, von denen sich das europäische Selbst abgrenzen kann (Römhild, 2018, 65).

Rabinowich stellt diese Grenzziehungen darüber hinaus auch aus der Perspektive von Frauen in Frage, die keine Zuwanderinnen sind. Diese Frauen werden von rechtspopulistischen Parteien gern »in Geiselhaft« genommen, wie Gabriele Dietze es formuliert (Dietze, 2019, 23), um Angst vor Immigration zu schüren. Ihre Freiheit, Gleichheit und Emanzipation gelte es insbesondere gegen muslimische Männer zu verteidigen, die Frauen diese Rechte aberkennen würden, so die Argumentation. Schon in diesem Diskurs werden Frauen paradoxerweise weiterhin als schutzbedürftig dargestellt (ebd., 1–28). Hinzu kommt, dass gerade im Zuge dieser rechtspopulistischen Strömungen auch traditionelle Frauenbilder wieder an Bedeutung gewinnen, in denen der Mann die Verantwortung für die Familie übernimmt und die Frau ihre Erfüllung als Ehefrau, Hausfrau und Mutter findet (Marzock, 2020, 7–9). Die Grenzen zwischen Immigrantinnen und ihren Nachkommen und der langansässigen Bevölkerung sind also auch aus dieser Perspektive bei weitem nicht so deutlich, wie sie in rechtspopulistischen Diskursen gern angenommen werden. Die männliche Herrschaft, wie Bourdieu (2005) diese nennt, mag in den vergangenen Jahrzehnten in Frage gestellt worden sein.² Doch die Grenzziehung zwischen Männern und Frauen, die erst durch die männliche Herrschaft

1 Darauf verweisen schon frühere Studien (Kazmierczak, 2016; Riedel, 2014, 108).

2 In seinem Buch *Die männliche Herrschaft* stellt Bourdieu die These auf, dass die männliche Herrschaft die Grundlage für unser Denken der Welt in zwei Geschlechtern bildet, von denen eines sich dem anderen unterordnen muss. Ihn interessiert, wie diese Idee sich zur Selbstverständlich-

entstanden ist, ist immer noch nicht überwunden. Rabinowich thematisiert diese Grenzziehung dementsprechend nicht nur in ihren Werken, die sich mit Migration befassen, sondern auch in jenen, in denen Migration keine Rolle spielt. Ihre Figuren wiederholen in Sprache und Handeln beinahe zwanghaft Diskurse, die die Teilung der Geschlechter festschreiben, von Märchen und Sagen in *Spaltkopf* über Schauerromane in *Herznovelle* bis hin zu Werken der Weltliteratur von Shakespeare in *Romeo ± Julia* und Dostojewski in *Die Erdfresserin*. Diese Steigerung der Wiederholung bis ins Absurde, wie Madlen Kazmierczak (2016, 193) sie für *Spaltkopf* beobachtet hat, macht das gesellschaftliche Unbewusste der Geschlechtertrennung sichtbar, das durch rechtliche und politische Gleichberechtigung allein nicht überwunden werden kann, sondern einer Auseinandersetzung mit den Narrativen bedarf, die unserem Denken und Handeln weiterhin zugrunde liegen.

Ihr kaleidoskopartiger Blick auf unterschiedliche Frauen ermöglicht Rabinowich, die Grenzziehungen zwischen Österreicherinnen und Immigrantinnen, die in medialen, politischen und wissenschaftlichen Diskursen allein durch die Verwendung dieser trennenden Begrifflichkeiten oft weiterhin als fix angenommen werden, in Bewegung zu versetzen. Zudem kann sie sich mit der inhaltlichen Vielfalt ihrer Werke der Kategorisierung als »Migrantenliteratur« widersetzen und damit einen Begriff in Frage stellen, der ihrer Meinung nach im literarischen Feld eine ähnliche Grenze einzieht. Das Aufbegehren gegen solche Grenzziehungen ist ihr von Beginn an ein Bedürfnis. Sie schafft sich eine ambivalente literarische Positionierung, sowohl durch die Auswahl ihrer Verlage als auch in Inhalt und Form ihrer Werke. In ihrem Debütroman *Spaltkopf* macht sie auf die Vielschichtigkeit menschlicher Existenz aufmerksam. Ihre Hauptfigur ist nicht allein, ja nicht einmal hauptsächlich, von ihrer Migration geprägt, wie in ihrer Umgebung gern angenommen wird. Sie ist durchzogen von inneren Grenzziehungen, die durch eingrenzende Genderdiskurse und traumatisierende Gewalterfahrungen ausgelöst wurden und ihre zwischenmenschlichen Beziehungen beeinflussen. *Die Erdfresserin* dagegen präsentiert uns eine Figur, die gleichzeitig ökonomische Migrantin und Geflüchtete ist und damit die Grenzen in Bewegung versetzt, die in europäischen Diskursen zwischen diesen Gruppen gezogen werden. Abschließend soll mit *Herznovelle* ein Text analysiert werden, in dem die Annahme, die westliche Frau sei per se emanzipiert, in Frage gestellt wird. Zunächst jedoch wird Rabinowichs Weg in die Literatur über die *edition exile* und die *edition splitter* nachgezeichnet.

7.1 Eine entgrenzende literarische Positionierung

Julia Rabinowich versucht sich von Beginn ihrer literarischen Laufbahn an so zu positionieren, dass sie sich nur schwer auf eine literarische Richtung festlegen lässt. Das gelingt ihr über eine entgrenzende literarische Positionierung. Diese erreicht sie zunächst dadurch, dass sie mit Personen zusammenarbeitet, die unterschiedlichen Positionen im österreichischen literarischen Feld zuzurechnen sind. Sie lässt sich von Institutionen

keit entwickelt hat und wie sie in der Literatur, in diesem Fall Virginia Woolfs *To the Lighthouse* (1927), in Frage gestellt wird (Bourdieu, 2005).

wie der edition exil oder den wiener wortstaetten, die sich auf das Thema Migration und die Förderung von Immigrant*innen und deren Nachkommen konzentrieren, den Weg ins Feld ebnen und geht gleichzeitig auf Distanz zu diesen, und zwar über andere Akteur*innen im Feld. So veröffentlicht sie im Verlag edition splitter, der sich der Autonomie von Politik und Wirtschaft verschrieben hat, zwischen 2004 und 2010 immer wieder Texte, die sich nicht mit Migration befassen. Diese inhaltliche Doppelgleisigkeit behält sie auch bei, als sie nicht mehr mit der edition splitter zusammenarbeitet.³ Darüber hinaus weisen all ihre Werke eine ambivalente Haltung zu den literarischen Institutionen auf, die sie unterstützen. So schreibt sie für die edition exil Texte, die sich auf den ersten Blick mit Migration befassen, bei genauerem Hinsehen jedoch verliert dieses Thema an Bedeutung, wie in Bezug auf den Roman *Spaltkopf* später dargelegt werden soll (siehe Abschnitt 7.2). Sie schafft sich damit über ihr Schreiben eine gewisse Unabhängigkeit von ihren Unterstützer*innen, positioniert sich also über diese im literarischen Feld und versucht doch in ihren Texten Abstand zu ihnen zu wahren. Rabinowich wählt also bewusst eine ambivalente Positionierung, die Festlegungen schwierig machen.

Im Gespräch mit mir legte die Autorin großen Wert auf ihre literarische Unabhängigkeit. Sie habe sich ihren Weg in die Literatur selbst gebahnt: »Ich würde sagen, dass ich das meistens auf eigene Faust gemacht habe. Ich war nicht wirklich in einem Netzwerk.«⁴ Dass diese Aussage nicht ganz der Realität entspricht, wird im Folgenden noch ausgeführt. Zunächst einmal soll es darum gehen, wie Rabinowich sich über diese Aussage positioniert. Sie besteht darauf, sich nicht einfach einer existierenden literarischen Strömung angeschlossen, sondern eine neue Position im Feld geschaffen und damit das Feld verändert zu haben – nach Bourdieu eine Grundvoraussetzung für Anerkennung. Doch Rabinowich braucht keinen Bourdieu, um die Bedeutung einer unabhängigen Positionierung in der Kunst zu verstehen. Sie wurde in eine Künstler*innenfamilie geboren und hat sich diesen Habitus von Kind an erworben. Ihre Großmutter, Eleonora Gomborg-Werzhbinskaja, war Kunsthistorikerin, ihr Vater, Boris Rabinovich,⁵ Designer und Künstler und ihre Mutter, Nina Werzhbinskaja-Rabinowich, ist Künstlerin. Für sie war es von Kind an normal, sich »künstlerisch zu äußern«: »Ich komme aus einer Künstlerfamilie und war Menschen gewohnt, die hinter Papierbergen am Tisch saßen und die man nicht stören durfte. Das war der allgemeine Aggregatzustand der Familie« (Rabinowich in Grabovszki, 2009a). Sie wird zudem bereits von Kindesbeinen an in künstlerische und literarische Traditionen eingeführt. Bereits im frühen Kindesalter lernte sie

3 Diese These schließt an einen Aufsatz von Hannes Schweiger an, der ansatzweise diskutiert, wie Rabinowich sich nicht nur explizit von der Kategorisierung ihrer Werke als »Migrantenliteratur« distanziert, sondern diese Distanz auch über die Veröffentlichung eines Romans wie *Herznovelle* erreicht (Schweiger, 2012c, 20, 24).

4 Das Gespräch mit der Autorin fand am 24. Juli 2015 in Wien statt und wurde teilweise veröffentlicht (Sievers, 2017d). Jene Passagen, die nicht in diese Veröffentlichung aufgenommen wurden, werden im Folgenden unter dem Kürzel »Interview« im Text zitiert.

5 Rabinovich war der Künstlername ihres Vaters. Dass er nur einen Buchstaben in seinem Namen änderte, erklärt Julia Rabinowich damit, dass er zwar das Bedürfnis nach einer »Erweckung einer anderen Identität« hatte, dann aber doch der Wunsch größer war, »sich seiner Familie nicht zu sehr zu entfernen« (Rabinowich, 2013a).

zum Beispiel Homers *Ilias* kennen, die dann auch ihre eigenen ersten Gedichte beeinflusste (Sievers, 2017d, 128). Schließlich erbt sie damit unbewusst auch ein Verständnis dafür, wie diese Felder funktionieren.

Aufgrund ihrer Erfahrungen als Migrantin in Österreich hat die Autorin zudem ein Bewusstsein dafür entwickelt, wie schwer solche Grenzziehungen zu überwinden sind. Auch damit erklärt sich, warum sie partout nicht Teil einer Gruppe sein will. So distanziert sie sich im Gespräch mit mir explizit nicht nur von der sogenannten »Migrantenliteratur«, sondern von allen Strömungen in der österreichischen Literatur, von jenen, »die die altdutsche Literatur retten wollen«, genauso wie von den »Revoluzzern«, von den »intellektuellen, anspruchsvollen Künstlern, die alle anderen verachten, weil die ja was verkaufen«, genauso wie von denen, »die viel verkaufen und die Künstler verachten, weil sie einfach Loser sind« (Interview). Sie fühlt sich keiner dieser Gruppen zugehörig, sondern sieht sich als Einzelgängerin, die solche Grenzen bewusst überschreitet, indem sie »manchmal mit denen, manchmal mit den anderen« zusammenarbeitet (ebd.). Auch die Grenze zwischen autonomem und heteronomem Schreiben, die Bourdieu als zentrale Konfliktlinie in literarischen Feldern identifiziert, wird von Rabinowich in Frage gestellt.⁶ Für sie stellt es keinen Widerspruch dar, hohe künstlerische Ansprüche an das eigene Schreiben zu stellen und gleichzeitig mit ihrer Literatur Geld verdienen zu wollen. Zumindest beschreibt sie die Motivation für ihre erste Einreichung bei einem Schreibwettbewerb als primär ökonomisch:

Ich sag's ganz ehrlich: Ich war jung und brauchte Geld. Da habe ich die Anzeige für den Wettbewerb »schreiben zwischen den kulturen« und das Preisgeld gesehen und habe mir gedacht, jetzt setzt du dich aber hin und schreibst was. Und das Geld war für mich ein irrsinnig großer Betrag, von dem ich mein Atelier drei Jahre hätte zahlen können. (Rabinowich in Sievers, 2017d, 129)⁷

Sie lehnt also jegliche Festschreibungen ab. Auf meine Frage, ob sie sich als feministische Autorin sehen würde, antwortet sie wenig überraschend: »Nein, genauso wenig wie ich mich als migrantische Autorin sehen wollte« (Rabinowich in ebd., 145). Einer der ersten Begriffe, der ihr zu ihr selbst als Autorin einfällt, lautet dementsprechend »flexibel« (Interview). Das gilt nicht nur für ihr Schreiben, in dem sie immer wieder außergewöhnliche Verbindungen herstellt, »zwischen Ebenen« springt und »collageartige Techniken« verwendet (Rabinowich in Sievers, 2017d, 127), sondern auch für ihren Weg in die Literatur, den sie bewusst so gestaltet, dass sie nicht in eine Schublade gesteckt werden kann, insbesondere nicht in jene der »Migrantenliteratur«.

Mit dieser unabhängigen Positionierung geht einher, dass sie angeblich keiner Unterstützung durch andere bedurfte, um Bekanntheit zu erlangen. Sie brauche keine »Seilschaften, die sich gegenseitig weiterziehen« (Interview), um für ihre Literatur Anerkennung zu finden, so der Subtext. Vielmehr sichere ihr Können ihr die Aufmerksamkeit

6 Mit dem Begriff »heteronom« beschreibt Bourdieu jene Werke, die sich politischen und ökonomischen Zwängen unterwerfen, statt auf Autonomie von diesen beiden Feldern zu bestehen (Bourdieu, 2001, 349).

7 Bei dem Atelier, das hier erwähnt wird, handelte es sich nicht nur um ihren Arbeits-, sondern auch um ihren Wohnort (Interview).

der anderen: »Ich habe angenommen, was zu mir gekommen ist« (ebd.). Dass das nicht ganz der Realität entspricht, muss Rabinowich dann selbst im Gespräch mit mir eingestehen. Schließlich hatte sie den Text »Abgebissen nicht abgerissen«, der 2003 als ihre erste Veröffentlichung in der edition exil erschien, aktiv bei einem Literaturwettbewerb eingereicht – in diesem Fall dem Wettbewerb »schreiben zwischen den kulturen«. Dasselbe gilt für den Text »Die Hunde von Ostia«, der 2006 in der Anthologie *Eisfischen* veröffentlicht wurde, der Publikation zum 11. MDR-Literaturwettbewerb (Rabinowich, 2007b).⁸ Dieser wird vom Mitteldeutschen Rundfunk seit 1996 ausgeschrieben, wendet sich an Schriftsteller*innen, die bereits veröffentlicht haben, und ist thematisch offen (Hametner, 2007, 132). Rabinowich qualifizierte sich nicht für die Endrunde – ein öffentliches Wettlesen, das live im Radio übertragen wird. Ihr Text wurde aber in die Anthologie aufgenommen, gehörte also zu jenen sechzehn Kurzgeschichten, die aus den mehr als 2000 Einsendungen »von der Vorjury lange in ihrer Debatte für eine Nominierung zur Endrunde bewegt wurden« (ebd., 133).⁹ Doch von diesen Einsendungen abgesehen seien alle ausnahmslos auf sie zugekommen. So auch Batya Horn, die Leiterin des Verlags edition splitter. Horn dagegen betonte in einem Telefonat mit mir, Rabinowich sei an sie herangetreten.¹⁰ Fest steht, dass die kurze Zusammenarbeit mit Verbitterung auf beiden Seiten endete.

Für Julia Rabinowichs Weg in die Literatur war vor allem das Engagement der edition exil und damit Christa Stippingers entscheidend (Schwaiger, 2016d, 113f.). Auch die Autorin selbst stellt fest, dass ihr der erste Preis im Wettbewerb »schreiben zwischen den kulturen« den Weg in die Literatur ebnete:

Ich habe den ersten Preis beim »Schreiben zwischen den Kulturen« gekriegt, das war die Begründung meiner Karriere. Und das muss ich auch festhalten. Ich weiß nicht, wie schnell ich sonst zum Schreiben gekommen wäre. [...] [Ich wäre] über kurz oder lang auch zur Literatur gekommen. Aber der Preis hat diesen Weg sicher verkürzt und mir ein kleines Zeitfenster geöffnet. (Rabinowich in Schwens-Harrant, 2014b, 65f.)

Im Anschluss an diesen Preis erhielt sie über Christa Stippinger, die Erfinderin des Wettbewerbs und Leiterin der edition exil (vgl. Abschnitt 4.11), weitere wichtige Möglichkeiten im österreichischen literarischen Feld. Sie sei einer »ihrer Verkaufsschlager« gewesen. Insbesondere Lesungen habe sie »nur und ausschließlich über sie« bekommen (Interview). Aber der Kontakt zu Stippinger war auch für Stipendien und Veröffentlichungen von Vorteil. So reichte Rabinowich ihren Antrag auf ein Arbeitsstipendium der Stadt Wien, das sie 2004 erhielt, als Stippingers »Schülerin« ein, wie sie es im Gespräch mit mir formulierte. 2005 kam über Stippinger der Kontakt zum Schriftsteller Milo Dor zustande, der aus Serbien stammt und kurz nach dem Zweiten Weltkrieg in Österreich zu schreiben begann (Englerth, 2016b). Er nahm ihren Preistext »Abgebissen nicht abgerissen« neben Beiträgen von bereits bekannteren Autoren, wie Dimitré Dinev,

8 Beide Publikationen flossen in ihren Roman *Spaltpopf* ein, auf den später noch genauer eingegangen wird (vgl. Abschnitt 7.2).

9 Die Vorjury bestand aus »neun Schriftstellern, Literaturkritikern und Verlegern« (Hametner, 2006, 132). Ob darunter Frauen waren, geht aus dem Text nicht hervor.

10 Telefongespräch mit Batya Horn, 29. Dezember 2020.

Radek Knapp, Doron Rabinovici und Vladimir Vertlib, in seine Anthologie *Angekommen* auf (Rabinowich, 2005), mit der er den Kosmopolitismus Wiens illustrieren wollte (Dor, 2005, 9). Auch die Verbindung zu den wiener wortstaetten, wo Rabinowich 2006 ein Stipendium erhielt, entstand über Christa Stippinger (Interview). Bei einer Lesung im Rahmen der wortstaetten sprach Rabinowich wiederum der Regisseur Hakan Yavas an, der Gründer und künstlerische Leiter des interkulturellen Theaterprojekts Tiya-troBrücke (Hüttler, 2003). Er inszenierte 2007 im alternativen Kulturzentrum WUK (Werkstätten- und Kulturhaus) Rabinowichs Theaterstück *Nach der Grenze*. 2008 entstand wieder über die wiener wortstaetten eine Inszenierung ihres Dramas *Orpheus im Nestroyhof* am Wiener Off Theater Nestroyhof.

An diesen beiden Stücken, die heute nicht mehr öffentlich zugänglich sind – *Nach der Grenze* beschreibt die Autorin im Gespräch mit mir sogar als »das schlechteste Stück«, das sie je geschrieben habe – manifestiert sich, mit welchen Problemen sich eine Autorin konfrontiert sieht, der es wichtig ist, »dass einem anderen sein Platz gegeben wird« (Stippinger, 2003, 28), wie eingangs erläutert wurde. Sie muss eine literarische Positionierung finden, die erlaubt, sich mit Migration zu befassen, ohne in die strikte Unterscheidung zwischen Migrant*innen und Nicht-Migrant*innen zu verfallen, die den politischen und medialen Diskurs prägt, und damit in die Nische der Migrant*innen zu geraten, wie sie das Theater TiyaTroBrücke darstellt. Gleichzeitig darf eine Sichtbarkeit über diese Nische hinaus nicht um den Preis geschehen, dass das Andere unsichtbar gemacht werden muss, wie ihr das mit *Orpheus im Nestroyhof* widerfuhr. Die Erfahrungen mit dieser Auftragsarbeit verarbeitete sie später im Stück *ohne Juden* (Sievers, 2017d, 147). In diesem Drama erhält eine Autorin den Auftrag, ein Stück über arisierte Theater in Wien zu schreiben. Doch die Auftraggeber lehnen alles als unbrauchbar ab, was sie zu Tage fördert, bis am Ende nichts mehr bleibt außer den berühmten letzten Worten Hamlets: »Der Rest ist Schweigen« (Rabinowich, 2010a, 15). Es gilt also, zwischen diesen beiden Optionen einen neuen Weg einzuschlagen: Sichtbarmachung des Anderen ohne Abschiebung in die Nische.

Zwei entscheidende Schritte auf diesem Weg gelangen Rabinowich im Jahr 2008. Sie wurde völlig überraschend vom Wiener Schauspielhaus eingeladen, das Libretto für die Oper *Romeo ± Julia* zu verfassen, weil der Autor, der diese Aufgabe ursprünglich übernommen hatte, abgesprungen war, als die Proben bereits begonnen hatten (Interview). Dieses Stück, so betonte sie im Gespräch mit mir, habe für sie »super funktioniert«, damit sei sie »glücklich« gewesen. Das hing nicht zuletzt damit zusammen, dass es bei dem Auftrag nicht um das Thema Migration ging. Dass ihr diese Zusammenarbeit »auch sehr viel karrieretechnisch gebracht« hat (ebd.), belegen die Aufträge, die sie im Anschluss daran vom Wiener Volkstheater erhielt. 2009 wurde dort ihr Stück *Fluchtarien* uraufgeführt, 2010 folgten *Auftauchen* und *Stück ohne Juden*.

Im Jahr 2008 erschien zudem in der edition exil ihr Romandebüt *Spaltkopf*, für das sie 2009 den Rauriser Literaturpreis erhielt, ein Preis des Landes Salzburg für das beste deutschsprachige Prosadebüt. Vorgeschlagen wurde Rabinowich von Tomas Friedmann, dem Leiter des Literaturhauses Salzburg, allerdings nur als zweite Wahl, so die Autorin im Interview, denn er hatte eigentlich einen Nicht-Österreicher nominieren wollen, was nach den Statuten des Preises aber nicht möglich ist. Die Schweizer Autorin, Literaturkritikerin und -vermittlerin Bettina Spoerri, die sich wissenschaftlich intensiv mit der

Literatur von Immigrant*innen und deren Nachkommen befasst hat (vgl. neben anderen Spoerri, 2008), setzte sich dann für Rabinowichs Roman ein und hielt dementsprechend auch die Laudatio, obwohl sie den Roman gar nicht vorgeschlagen hatte, ja gar nicht hätte vorschlagen können. Noch im Gespräch mit mir zeigte sich Rabinowich »unendlich dankbar« dafür, dass Spoerri sie von dem Stempel »Migrantenliteratur« befreit hat (Interview). Durch sie erhielt sie einen Preis, der nicht nur Immigrant*innen und deren Nachkommen, sondern allen Autor*innen im deutschsprachigen Raum offensteht. Vor Rabinowich waren bereits inzwischen so berühmte Autor*innen wie Juli Zeh (2002), Raoul Schrott (1996), Ruth Klüger (1993) oder Herta Müller (1985) mit diesem Preis ausgezeichnet worden. Rabinowich setzte sich also als deutschsprachige Autorin gegen die Konkurrenz durch und erntete im Juryspruch großes Lob nicht nur für das Thema ihres Romans, sondern insbesondere für ihren Stil. Sie überzeugte die Jury durch »ihre leidenschaftliche, unerbittliche Darstellung des zarten Innenlebens« der Hauptfigur, »ihren gnadenlosen Blick, den sie auf sich und ihre zerrissene Familie wirft«, sowie ihren »Sinn für Groteske und Tragikomik« (Spoerri et al., 2009). Auch in ihrer Laudatio weist Bettina Spoerri auf die Besonderheit dieses Romans in der neueren europäischen Literatur hin, in der Migration zunehmend zum Thema wird:

Aus diesem Umfeld sticht Rabinowichs Geschichte der alles andere als freiwilligen Emigration einer jüdischen Familie aus der UdSSR Ende der 1970er Jahre indes deutlich heraus: durch beeindruckende Kreativität, sowohl in der reichen Metaphorik wie in der genauen Motivarbeit, in der konsequenten Verflechtung von Inhalt und Form und einer immer wieder messerscharfen sprachlichen Präzision. (Spoerri, 2009, 7)

Der Preis eröffnete Rabinowich den Zugang zu etablierteren Verlagen. Sogar Suhrkamp zeigte sich an ihr interessiert, erklärte Rabinowich im Interview. »Aber«, so die Autorin weiter, »für mich war das höchste der Gefühle damals Deuticke.« Sie begründete diese Entscheidung im Interview damit, dass Dimitré Dinev bereits bei diesem Verlag war. Bei Deuticke erschienen ihre Romane *Herznovelle* (2011), *Die Erdfresserin* (2012) und *Krötenliebe* (2016). Mit ihrem Jugendbuch *Dazwischen: Ich*, das aus dem Theaterstück *Tagfinsternis* hervorgegangen ist, wechselte sie 2016 zu Hanser, um auch in Deutschland präsenter zu sein.

Dass Rabinowich parallel zur edition exil in der edition splitter veröffentlichte, findet in der inzwischen doch recht beachtlichen Sekundärliteratur zu der Autorin und ihrem Werk keine Erwähnung. Ihre frühen Texte, die in diesem Verlag erschienen – »Schreibkrampf« (2004), »Leidenschaft« (2006), »Punktgenau« (2008) und »Unter Kranken« (2010) – sind nahezu unbekannt. Dabei lässt sich gerade an diesem Verlag und den Texten, die sie dort veröffentlichte, zeigen, dass die Autorin von Anfang an Wert darauf legte, nicht auf das Thema Migration festgeschrieben zu werden, sondern sich flexibel zu positionieren. Die edition splitter wurde 1991 von Batya Horn gegründet, weil sie für eine Anthologie jüdisch-österreichischer Autor*innen, an der sie zu diesem Zeitpunkt arbeitete, keinen Verlag finden konnte (Habres, 2011). Das heißt jedoch nicht, dass Horn sich auf das Verlegen jüdischer Literatur beschränkt. Das Programm beschreibt die Verlagsgründerin und -leiterin auf der Website folgendermaßen: »Der Name des Verlags umreißt schon sehr prägnant die Arbeitsweise: im Verzicht auf allzu Glattes scheinbare Eviden-

zen und Altvertrautes aufbrechen zu lassen, gleichzeitig aber ZerSplittertes zusammenzuföhren« (Horn, ohne Jahr). Der Schwerpunkt des Verlags liegt dementsprechend auf experimenteller Literatur. Horn verlegte nicht nur das Gesamtwerk von Eugen Gomringer, der als Vater der konkreten Poesie gilt. Auch Gerhard Rühm, Mitbegründer der Wiener Gruppe, und Friederike Mayröcker schrieben regelmäßig Beiträge für ihre Anthologien, die zwischen 2004 und 2011 erschienen. Die Bücher zeichnen sich zudem dadurch aus, dass sie Literatur mit anderen Kunstformen verbinden, darunter Malerei, Musik und bildende Kunst. Hinzu kommt eine aufwendige künstlerische Gestaltung jedes einzelnen Bandes. Horn positioniert den Verlag also bewusst auf der autonomen Seite des literarischen Feldes, indem sie sich der Unabhängigkeit insbesondere von ökonomischen Zwängen verschreibt.

Grundsätzlich erweist sich der Verlag damit als ideal für Rabinowich, nicht nur weil sie sich selbst unabhängig positionieren wollte, sondern weil ihr Schreiben stark mit Techniken aus der Malerei experimentiert (Schwaiger, 2013, 158f.). Julia Rabinowich hat, neben Übersetzen und Dolmetschen an der Universität Wien, Malerei an der Akademie der Bildenden Künste studiert. Sie beschreibt ihren ersten Roman *Spaltkopf* im Katalog zur Ausstellung *meeting jedermann: rabinovich revisited*, die sich dem Werk ihres Vaters Boris Rabinovich widmete und die sie 2013 im Wiener Jüdischen Museum mitgestaltete, als Antwort auf die Bilder ihres Vaters zum Thema Jedermann, allesamt verhüllte Köpfe, hinter denen sich nichts zu verbergen scheint (Rabinowich, 2013c). Die Figur des Spaltkopfs entwickelte sie über den Umweg der Malerei. Ihre Abschlussarbeit in der Meisterklasse Christian Ludwig Attersee trägt denselben Namen wie ihr erster Roman (Krizenecky, 2013, 8) – die Werkserie, die ab 2004 entstand, wurde zum ersten Mal von Batya Horn ausgestellt, die neben dem Verlag seit 1998 auch eine Galerie leitet.¹¹ In Rabinowichs Schreiben finden sich zudem Anspielungen auf künstlerische Arbeiten ihrer Mutter Nina Werzhbinskaja-Rabinowich (Ekelund, 2015, 199; dies., 2021, 111). Das gilt insbesondere für ihre fotografischen Selbstporträts mit dem Titel »Blick in den Spiegel« als auch für ihre Serie »Alte Märchen, neu erzählt«, die beide in der Bildgalerie auf der Website der Künstlerin zu finden sind (Werzhbinskaja-Rabinowich, 2017).

Dieser Hintergrund prädestiniert Julia Rabinowich geradezu für einen Verlag wie edition splitter, gilt doch das Wissen um literarische und in diesem Fall auch künstlerische Traditionen als Voraussetzung für eine autonome Positionierung. Doch schon in ihrem ersten Text für den Verlag mit dem Titel »Schreibkrampf«, der 2004 in der Anthologie *Schreibrituale* erschien, nimmt sie explizit Abstand von der Idee der literarischen Autonomie, positioniert sich also in der ihr eigenen Ambivalenz zugleich über den Verlag und doch auf Distanz zu ihm. In diesem Text, der über den Prozess des Schreibens reflektiert, wird die existentielle Abhängigkeit der Schriftstellerin von ihren Zuhörer*innen betont: »Ich schreibe nicht für mich./Ich schreibe für mich zum Vorlesen an andere./Des Kaisers neuer Stoff meiner Arbeit ist erst sichtbar,/wenn die anderen ihn erblicken./Dann erblicke ich mich auch« (Rabinowich, 2004, 29). Es sind die Zuhörer*innen, die sie erst zur Schriftstellerin machen. Schreiben um des Schreibens willen, wie es mit l'art pour l'art zum Programm wurde, lehnt sie ab: »Ich brauche mein Gegenüber, da

11 Einige Bilder aus der Serie wurden in der Begleitausgabe der Literaturzeitschrift *Salz* zu den Rauriser Literaturtagen 2009 abgedruckt.

die Erzählung jemandem/erzählt werden muss, soll sie nicht autistischer Monolog bleiben« (ebd., 29). Vielmehr betont sie, dass jede menschliche Identität nicht aus sich selbst heraus, sondern immer nur in Auseinandersetzung mit anderen entsteht: »Zu meinem Menschsein benötige ich ein Spiegelbild,/denn so war es seit Anbeginn« (ebd., 29). Dieses Spiegelbild ist die »Reflektion der Anderen, in dessen Echo ich mich wahrnehme« (ebd., 29). Der Blick in den Spiegel dagegen ist kontraproduktiv, wie sie zu Beginn und am Ende des Gedichts mit einem Augenzwinkern bemerkt: »Ich würde ausschließlich reale Mitesser ausdrücken« (ebd., 28f.). Sie nutzt das Bild des Spiegels, der als die Metapher schlechthin für das neuzeitliche Subjekt gelten kann (Weber, 2009, 39), um der narzisstischen Selbstbespiegelung eine Absage zu erteilen und den Menschen als grundsätzlich abhängig vom Anderen darzustellen. Das zeigt sich auch in ihren Romanen, in denen nicht nur der Spiegel, sondern auch der Schatten, der etymologisch eng mit dem Spiegel verbunden ist (ebd., 25), zentrale Metaphern darstellen, die die Autorin eng mit der romantischen Tradition verbinden – in dieser Periode hatten Spiegel und Schatten Hochkonjunktur (ebd., 28).

Rabinowich versucht also in ihrer Positionierung sowohl durch die Verlagswahl als auch durch die inhaltliche und formale Gestaltung ihrer Texte jegliche Festschreibung zu umgehen. Damit will sie nicht allein aktiv Schubladen vermeiden. Vielmehr betrachtet sie diese Vorgehensweise als grundsätzlich wichtig für das Autor*innendasein: »Ich meine eben, dass alles, was einen festlegt, in dem, was man tut, gefährlich ist. Gerade als Autor muss man flexibel bleiben, nicht im Sinne des Marktes, sondern im Sinne dessen, wo es mich hinzieht. Man muss etwas wagen und man muss etwas riskieren können« (Rabinowich in Schwens-Harrant, 2014b, 66). Diese Suche nach neuen Positionen kennzeichnet auch ihr Schreiben, mit dem sie nicht nur den gängigen Vorstellungen von Migrantinnen zu begegnen versucht, sondern auch das europäische Selbst in Frage stellt, wie in den folgenden Textanalysen gezeigt werden soll.

7.2 *Spaltkopf*: Nicht nur Migrantin und doch von Flucht gezeichnet

In *Spaltkopf* wird oberflächlich betrachtet eine typische Migrationsgeschichte erzählt, und der Roman ist oft als solche gelesen worden (Hausbacher, 2010; Conterno, 2013; Sośnicka, 2013; Ekelund, 2015; Kazmierczak, 2016; Riegler, 2016; Guenther, 2017; Zink, 2017, 235–264; Bascoy Lamelas, 2018; dies., 2020; Rutka, 2018; Vestli, 2019; Lukas, 2020, 186–188).¹² Der Haupttext beginnt mit der Auswanderung einer russisch-jüdischen Familie aus der Sowjetunion. Der Vater, Lev, sieht sich als Künstler Repressionen ausgesetzt, weil er sich nicht den Standards des sozialistischen Realismus unterwirft. Aus diesem Grund entscheidet er sich, mit seiner Tochter Mischka, seiner Frau Laura und

12 Dabei kommt auch immer wieder die autobiografische Komponente des Romans zur Sprache. Rabinowich wurde 1970 in Leningrad geboren und emigrierte 1977 mit ihren Eltern und ihrer Großmutter aus der Sowjetunion. Anlässlich der Publikation des Preistextes »Abgebissen nicht abgerissen« erzählt sie viele Details aus ihrem Leben, die sich im Roman wiederfinden (Stippinger, 2003). Eine kritische Auseinandersetzung mit der dominanten Lesart des Romans als autobiografisches Migrationsnarrativ, wie sie hier vorgeschlagen wird, findet sich auch bei Christina Rossi (2018).

ihrer Mutter Ada das Land zu verlassen. Sie träumen von den USA oder Australien, bleiben dann jedoch in Wien, das eigentlich nur als Zwischenstation gedacht war, weil der Vater dort als Künstler relativ schnell Fuß fassen kann. Dennoch gelingt es ihm von allen Familienmitgliedern am wenigsten, sich in dieser Stadt zu Hause zu fühlen. Die Tochter Mischka dagegen, die den Roman aus der kindlichen Perspektive und zugleich rückblickend erzählt, versucht mit allen Mitteln, ihre Vergangenheit abzuschütteln. Bei einer Reise in die Heimat verstirbt der Vater völlig überraschend. Mischka verliert daraufhin den Boden unter den Füßen, versinkt zunächst in jugendlichen Subkulturen und Drogen, versucht dann, sich über die Ehe mit einem Österreicher und einem gemeinsamen Kind vollends von ihrer Herkunft zu distanzieren, bevor sie nach dem Scheitern der Ehe in den Schoß der Restfamilie zurückkehrt. Gleichzeitig beginnt mit der Geburt ihres Kindes eine Auseinandersetzung mit ihrer russischen Herkunft, die sie lange verdrängt hat. Der Roman endet mit einer Reise Mischkas in ihre Geburtsstadt nach dem Fall des Eisernen Vorhangs.

Inhaltlich finden sich viele Überschneidungen mit anderen Romanen, die Migrationsgeschichten erzählen. So ließe sich *Spaltkopf* als Literatur der Systemmigration lesen (Sorko, 2007), denn auf die große Hoffnung, die Mischkas Eltern und ihre Großmutter mit dem Westen verbinden, folgt die tiefe Enttäuschung (Kazmierczak, 2016, 173). Die Wiege der Kultur entpuppt sich für sie als kapitalistischer Sündenpfuhl, in dem Micky Mouse für das Kind mehr Anziehungskraft besitzt als Dostojewski (Rabinowich, 2008b, 63). Noch weiter reichen die Gemeinsamkeiten mit Vladimir Vertlibs Werken (vgl. Kapitel 5). Vertlib beschreibt in *Zwischenstationen*, dessen Ausgangspunkt mit Leningrad derselbe ist und der immer wieder Zwischenstationen in Wien beinhaltet, ähnliche Auswanderungserfahrungen wie Rabinowich in *Spaltkopf*. Beide thematisieren zum Beispiel die Tatsache, dass den Kindern die geplante Ausreise verschwiegen wird, aus Angst, sie könnten den Plan verraten und damit gefährden (Conterno, 2013, 271–273).

Doch anders als Vertlib interessiert sich Rabinowich nicht für das Schweigen in der Migration. Tatsächlich geht es in ihrem Roman nicht primär darum, Migrationsgeschichte zu erzählen. Vielmehr ist Migration nur eins der vielen Themen des Romans, in dem auch Generationenkonflikte und der Übergang von der Kindheit ins Erwachsenenleben thematisiert werden, wobei sich die Auseinandersetzung mit diesen Themen nicht unbedingt von Romanen unterscheidet, in denen Migration keine Rolle spielt (Schweiger, 2012c, 23f.). Natürlich wäre es Mischka ohne die Migrationsgeschichte unmöglich, ihre russischen Wurzeln radikal zu kappen und mit allen Mitteln die Assimilation in Österreich anzustreben: »Noch Jahre später kann ich mich kaum daran erinnern, nicht hier geboren worden zu sein« (Rabinowich, 2008b, 9). Doch diese Grenzziehung ist nicht primär der Migration geschuldet, sondern einem Familientrauma. Ihre Großmutter musste als Kind mitansehen, wie ihr jüdischer Vater bei einem Pogrom erschlagen wurde, und distanzierte sich deswegen vom Judentum, unter anderem, indem sie sich den russischen Namen Ada Igorowna zulegte. Diese traumatische Erfahrung wirkt auch in Mischkas Generation noch nach, findet bei ihr aber aufgrund der Migration Ausdruck in der Abspaltung ihrer russischen Herkunft. Der Roman stellt also die zentrale Bedeutung der internationalen Grenzüberschreitung, die die Menschen im Zielland zu Migrant*innen macht, in Frage und zeigt auf, dass die Flucht für diese Menschen nicht mit der Grenzüberschreitung endet. Vielmehr prägen die traumatischen Erfahrungen,

die sie vor der Flucht machten, ihr Leben weiterhin. Rabinowich beschreibt das in einem kürzlich erschienenen Aufsatz folgendermaßen: »Diese alte und die neue Welt sind kommunizierende Gefäße, deren Erzählungen man auch nach Ende der Flucht lauschen kann, denn sie verlassen nicht« (Rabinowich, 2020, 169).

Um dieser ambivalenten Position Ausdruck zu verleihen, überträgt die Autorin Mechanismen aus der Malerei in die Romanform: »Der *Spaltkopf* ist auch als Bild lesbar: Man sieht verschiedene Schichten, lasierte Ebenen, bis in kaum noch erkennbare verdunkelte Flächen, das anfängliche[, s]päter übertünchte Bild scheint aber immer wieder durch, so wie Erinnerungen, die immer wieder auftauchen« (Rabinowich in Drobna et al., 2010). Die oberste Schicht dieses Bilds stellt die Migrationsgeschichte dar. Je tiefer man in die Erzählung eindringt und damit die vielen Schichten freilegt, die die Hauptfigur in ihrem bisherigen Leben geprägt haben, desto mehr wird die Migration eine von vielen Aspekten, die auf sie eingewirkt haben. Mithilfe der Figur des Spaltkopfs bringt die Erzählung dabei auch jene Schichten ans Licht, die im Verlauf des Lebens abgespalten wurden und doch weiterhin entscheidenden Einfluss auf die Person ausüben. Das Resultat ist das Porträt eines Individuums, das sich nicht leicht eingrenzen lässt, sondern sich durch Ambivalenz auszeichnet. Es kommt also, anders als Eva Hausbacher behauptet (Hausbacher, 2010, 29), in *Spaltkopf* sehr wohl zur Herausbildung einer neuen ambivalenten Position. Mehr noch, diese ambivalente Position ist nicht die Konsequenz von Migration. Der Text erklärt sie zu einem grundlegenden Merkmal menschlicher Identität, wie Peter Clar in seiner poststrukturalistischen Interpretation feststellt (Clar, 2018). Es sind nicht nur Traumata, sondern auch normative Frauenbilder, die dazu führen, dass der Hauptfigur diese Ambivalenz im Verlauf des Lebens verloren geht. Sie schränken sie ein. Doch der vielschichtige literarische Text macht sie sichtbar.

Auf diese grundlegende Bedeutung der Ambivalenz für ihre Hauptfigur verweist schon ihr Name. Im Deutschen schwingt in Mischka das Wort »Mischung« mit, im Russischen verortet dieser Name die Hauptfigur zwischen Frau und Mann – Mischka ist die Koseform des männlichen Vornamens Mihail – bzw. zwischen Mensch und Tier – Mischka bedeutet kleiner Bär (Rybalskaya, 2016, 106).¹³ Beides findet sich in der Figur wieder: Mischka widersetzt sich von Beginn an den Rollenbildern, die ihr als Frau zugeordnet werden. Sie stellt sich in die männliche Erbfolge (Kazmierczak, 2016, 164) und bezeichnet sich selbst sogar einmal als »Alphamännchen«, das auf einer Mädchenschule seinen »Harem« pflegt (Rabinowich, 2008b, 82). Zwischendurch macht sie sich wie Alice »in eine Welt hinter dem Spiegel« auf. Dabei ist sie gleichzeitig selbst »das weiße Karnickel« (ebd., 125). Diese Verbindung zur Tierwelt ist so eng, dass ihr Kaninchen sogar auf ihrem Passfoto abgebildet ist (ebd., 168f.).

Im Folgenden wird im Detail erklärt, wie Rabinowich das Malen in Schichten in Literatur übersetzt, um diese ambivalente Figur zu porträtieren. Zu diesem Zweck betrach-

13 Sandra Vlasta wies schon 2011 auf »ambige Geschlechterzuschreibungen« im Roman hin, die unter anderem im männlichen Vornamen der Hauptfigur Ausdruck finden (Vlasta, 2011, 17). Sie interpretiert den Namen aber nicht als Zeichen einer grundlegenden Ambivalenz der Figur, sondern als einen der Belege für die »wandelbare, sich ständig verändernde« Identität Mischkas (Vlasta, 2014, 217f.). Nadja Luschina argumentiert, dass Mischka »je nach kyrillischer Schreibweise nicht nur »Bärchen«, sondern auch »Mäuschen« bedeuten könnte (Luschina, 2018, 187).

te ich zunächst die Feinstruktur der Erzählung, die die chronologische Migrationsgeschichte von Beginn an durchbricht und den Blick von der internationalen auf die innere Grenzüberschreitung lenkt.

7.2.1 Migrationsgeschichte durchbrechen

Wie bereits erwähnt, ist der Roman *Spaltkopf* in seiner Grobstruktur eine chronologisch erzählte Migrationsgeschichte, die mit der Ausreise der Familie beginnt, dann die Probleme des Ankommens in Wien beschreibt und mit der Rückkehr der Tochter an ihren Geburtsort endet. Doch bevor diese Erzählung einsetzt, wartet der Roman im ersten Teil »Abgebissen, nicht abgerissen« mit vier Lektionen auf, die als Lehren interpretiert werden können, die die Erzählerin aus ihrem Leben gezogen hat. Gleichzeitig wirken sie wie eine Art Moral, die nicht am Ende des Textes steht, sondern schon zu Beginn einen Hinweis darauf gibt, wie der Text zu lesen ist (Schwaiger, 2016, 167).

Dabei fällt zunächst einmal auf, dass diese Lektionen nicht chronologisch geordnet sind, sondern mit Lektion 3 beginnen, auf die die Lektionen 1, 2 und 4 folgen. Schon darin versteckt sich ein Hinweis, dass die chronologische Geschichte der Migration und Rückkehr, die den Text oberflächlich strukturiert, nur eine der Ebenen ist, auf der sich der Roman lesen lässt. Alle Lektionen handeln von Wendepunkten im Leben der Protagonistin, die immer mit grenzüberschreitenden Reisen verbunden sind. Sandra Vlasta beschreibt sie als »Reisebilder oder -impressionen« (Vlasta, 2014, 209; vgl. dazu auch Schwaiger, 2016d, 167–169). Bei diesen Reisen werden nicht nur Ländergrenzen überschritten, sondern mit der Geburt der Tochter und dem Tod des Vaters auch die Grenzen des Lebens. Die Reise wird damit zur Metapher für das Leben. Allerdings leitet nicht die eigene Geburt, sondern die Geburt der Tochter in Lektion 3 den Text ein, denn im Zentrum des Romans steht die Abgrenzung der Protagonistin von den ersten sieben Jahren ihres Lebens in St. Petersburg, mit denen sie sich auseinanderzusetzen beginnt, als sie schwanger ist.¹⁴ Dennoch mutiert die Ausreise aus der Sowjetunion auch in dieser Konstruktion zu einer von vielen Reisen, die mit Veränderungen im Leben der Protagonistin einhergingen. Sie mag eine »Zäsur« im Leben der Protagonistin sein, wie Montserrat Bascoy Lamelas formuliert (Bascoy Lamelas, 2020, 210). Aber sie ist nicht die einzige Zäsur, ja nicht einmal die bedeutendste, denn sie wird von der Geburt der Tochter auf den zweiten Platz verdrängt.

Der Text beginnt in Lektion 3 mit einer Fährüberfahrt der schwangeren Protagonistin von Irland nach Schottland. Sie nutzt diesen Wendepunkt, um über ihr Leben zu reflektieren, das sie insgesamt als Reise wahrnimmt: »Ich mache also eine Reise. Ich bin eigentlich nie angekommen, weder bei meiner ersten noch nach der zweiten. Die Reise nimmt kein Ende und der Urlaub ist lang. Ich werde mich weigern, die Reisespesen zu

14 Im Roman wird durchgehend der Name St. Petersburg verwendet, obwohl die Stadt in den 1970er Jahren, also vor der Ausreise der Familie, noch Leningrad hieß. Auch das verweist darauf, dass es der Erzählerin nicht darum geht, in die Vergangenheit einzutauchen und die Geschichte der Migration möglichst genau nachzuerzählen, sondern vielmehr darum, die eigenen Erinnerungen in ihre Gegenwart zu überführen und damit eine Ambivalenz wiederherzustellen, die auf dem Lebensweg verloren gegangen ist.

begleichen« (Rabinowich, 2008b, 7). Die erste Reise ist die Emigration, die auch deswegen als Reise bezeichnet wird, weil die Eltern ihr zuvor erzählten, sie würden auf eine Reise nach Litauen gehen. Die zweite Reise ist der Übergang von der Kindheit ins Erwachsenenalter, den sie im Roman als »zweite Immigration« beschreibt (ebd., 74). Keine dieser Reisen endet mit einer Ankunft, sondern immer mit dem erneuten Aufbruch. In diesem Sinne betrachtet sich die Protagonistin als in einem ewigen »Tempelhüpfen« gefangen, meist auf einem Bein und immer auf dem Sprung (Vestli, 2019, 18f.). Das illustriert auch das Motto der Lektion: »Sprung. Satz. Schnitt« (Rabinowich, 2008b, 7). Jeder Sprung ist ein Neuanfang, ohne dass das Vorherige Spuren hinterlässt, so wie das schon beim ersten Sprung der Fall war, der Emigration aus St. Petersburg: »Abgebissen fühle ich mich [...], denn das Land, aus dem ich kam, hängt nicht an mir und ich nicht an ihm. Keine Fasern verbinden mich mehr damit« (ebd., 7). Dieser radikale Schnitt mit ihrem Herkunftsland war ihre eigene Entscheidung und ist doch bedingt durch die traumatischen Erfahrungen der Großmutter (vgl. Abschnitt 7.2.2).

Ankommen bedeutet in diesem Text dementsprechend gerade nicht die Ankunft und Integration im Zielland, wie das in herkömmlichen Darstellungen zum Thema Migration gern gesehen wird. Der Text befasst sich auch nicht mit dem »Gespalten-Sein zwischen zwei Sprachen, zwei Zeiten und zwei Kulturen« (Sośnicka, 2013, 85f.) oder dem »Zerrissensein zwischen mehreren Welten« (Krenz-Dewe, 2018, 67). Vielmehr geht es darum, die Spaltung in sich aufzuheben, die sich darin ausdrückt, dass Mischka sich von ihrem Herkunftsland distanziert. Sie ist also nicht zwischen den Welten, sondern in sich zerrissen. Diese Zerrissenheit zu überwinden, beinhaltet die Auseinandersetzung mit den traumatischen Erfahrungen ihrer Großmutter in der Sowjetunion sowie die Rückkehr nach St. Petersburg nicht nur in der Erinnerung, sondern auch in der Realität. Beides wird in der folgenden Erzählung geschehen und eine Veränderung in der Hauptfigur einleiten, die in Lektion 4 geschildert wird – die Ankunft, nicht in Österreich, sondern in einer neuen ambivalenten Vorstellung ihrer Selbst. Doch bei der Reise in Lektion 3 kann von Ankunft noch keine Rede sein. Das zeigt auch die Landschaft, die sie umgibt und die wie romantische Landschaftsporträts ihr Innerstes widerspiegelt. Sie befindet sich auf einem Fährschiff, also in Bewegung und blickt auf »Wasser, Himmel, Küstenstreifen« (Rabinowich, 2008b, 7), eine Landschaft, in der man nur schwer Halt findet. Das Ganze spielt sich am Rande Europas ab, zwischen zwei marginalen Regionen im britischen Königreich, deren Völker sich in der Geschichte den dominanten Engländern unterordnen mussten. Die Protagonistin mag vor Jahren mit ihrer Familie nach Europa gekommen sein. Dennoch steht sie immer noch am Rand Europas. Das spiegelt sowohl ihre Position in Österreich als Migrantin als auch die Tatsache, dass sie sich in ihrem Inneren weiterhin auf der Flucht befindet.

Im letzten Satz der vierten Lektion dagegen schreibt sie von sich selbst: »Ich bin angekommen« (ebd., 10). Diese Lektion ist ein Blick in die Zukunft, in eine Zeit nach dem Ende des Romans, in der sie die Verbindung zu einer abgespaltenen Schicht in ihrem Selbst wieder hergestellt hat. Das Motto der vierten Lektion lautet dementsprechend »fast forward«. Die Reise führt sie an die »Rhône«. Dass sie hier Englisch und Französisch verwendet – in Rabinowichs Texten tauchen nur sehr selten andere Sprachen auf (Sievers, 2018a, 46f.) –, verweist darauf, dass ihre Hoffnung auf eine bessere Zukunft nicht in Österreich oder im deutschsprachigen Raum, sondern auf der europäischen

Ebene liegt. Europa bietet ihr eine Möglichkeit der Ankunft. Auch das zeigt sich in dem Landschaftsporträt, das sie entwirft. Sie steht auf einem Bergvorsprung wahrscheinlich an der Grenze zwischen der Schweiz und Frankreich und schaut in die Tiefe: »Links ist Frankreich, rechts der Abgrund« (Rabinowich, 2008b, 10). Die Szene erinnert an Bilder von Caspar David Friedrich wie *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, in dessen Mittelpunkt ein Wanderer mit dem Rücken zu den Betrachter*innen auf einem Felsvorsprung steht und auf eine nebelbedeckte Landschaft blickt. Diese Figur befindet sich genau wie die Hauptfigur in den Lektionen im Roman *Spalkkopf* in einer Übergangssituation. Friedrichs Bild wird interpretiert als ein Spiegel des Selbst, aber auch als ein Blick in eine bessere Zukunft: »reaching another kind of humanity (a higher one?), if not a new kind of citizenship« (Idrobo, 2012, 79). Im Roman richtet eine Frau den Blick in die Weite, die zudem Migrantin und Jüdin ist. Sie sieht zu ihrer Linken die Hoffnung auf eine bessere Welt – Frankreich, die Wiege der Menschenrechte in Europa. Doch rechts blickt sie in den Abgrund – das ließe sich als ein Verweis auf rechtspopulistische Diskurse lesen, die Frauen, Migrant*innen und Minderheiten diese Rechte streitig machen. Zu ihren Füßen »schlängelt sich die Rhône«. Ganz fest steht sie also nicht auf diesem Boden. Und das ist ein Vorteil. Denn nicht auf festem Boden zu stehen, also »nicht daheim« zu sein, wie sie es im vorletzten Satz der Lektion nennt, bedeutet, es sich in einem existierenden Kontext nicht gemütlich zu machen, oder in den Worten der Erzählerin: »Wenn ich die Wahl zwischen zwei Stühlen habe, nehme ich das Nagelbrett« (Rabinowich, 2008b, 10). In dieser ungemütlichen Position verliert sie die Gefahr, die vom Nationalismus ausgehen kann, nicht aus den Augen, und kann gleichzeitig eine bessere Welt im Blick behalten, in der allen die Menschenrechte garantiert werden (vgl. dazu auch die Beschreibung von Vertlils Positionierung in einem Dazwischen in Abschnitt 5.3).

Der Roman entsteht zwischen Lektion 3 und 4, und erzählt ausführlich, was in Lektion 1 und 2 bereits angedeutet wird: von der Emigration und dem schwierigen Ankommen in Wien (Lektion 1 und Teil 1 nach dem Prolog mit dem Titel »Die Hunde von Ostia«) und von der tiefen Krise nach dem Tod ihres Vaters (Lektion 2 und Teil 2 mit dem Titel »Baba Yaga Girl«). Die Erzählerin taucht also aus einer unsicheren Gegenwart in die Vergangenheit ein und versucht, tief vergrabene Erinnerungen aufzuspüren und sie in ihr Hier und Jetzt zu überführen. Der Text ist deswegen fast durchgehend im Präsens geschrieben (Rutka, 2018, 58). Zudem bewegt er sich nicht immer chronologisch voran, sondern springt assoziativ von Erinnerung zu Erinnerung.¹⁵ Diese werden als Bilder vor uns ausgebreitet – Nadja Luschina spricht von »tableaux vivants« (Luschina, 2018, 185, Hervorhebung im Original) –, ohne über eine Erklärung miteinander verbunden und damit in einen textübergreifenden logischen Zusammenhang gestellt zu werden. Auch mit dieser Feinstruktur durchbricht die Erzählerin die oberflächliche Chronologie und rückt damit die Migrationsgeschichte in den Hintergrund und die Vielschichtigkeit der Figur in den Vordergrund, wie das erste Kapitel des Romans illustriert.

15 Weertje Willms benennt assoziatives Erzählen, das »wie Erinnerung funktioniert«, als Charakteristikum mehrerer Romane deutschsprachiger Autor*innen, die ursprünglich aus Russland stammen – darunter auch *Spalkkopf* –, erläutert diese Beobachtung allerdings nicht an den Texten. Ihrer Meinung nach zeigen die Romane »somit nicht nur das Resultat, sondern auch den Prozess der Erinnerung« (Willms, 2012, 138).

Das Kapitel beginnt mit dem Bild der schwangeren Mutter vor dem Spiegel, die sich ihre Tochter nach dem eigenen Vorbild als Schneewittchen erträumt (Schwaiger, 2013, 151): »mit einer Haut so weiß wie Schnee und einem Mund so rot wie Blut« (Rabinowich, 2008b, 13). Gleich im Anschluss folgt eine Szene, in der das kleine Mädchen den offenen Kamin erklimmt, in dem das »Feuer lodert«, um die »Pretiosen« des Vaters zu ergattern, »Kerzenleuchter aus Gusseisen, kleine Statuetten, Kupferkannen« (ebd., 13). Doch sie rutscht ab und landet mit dem Fuß in der Asche. Sie wandelt also zu diesem Zeitpunkt tatsächlich auf den Spuren einer Märchenprinzessin, wie es sich die Mutter gewünscht hat, aber nicht auf denen Schneewittchens, die hinter den sieben Bergen bei den sieben Zwergen brav auf ihren Prinzen wartet und der Stiefmutter nicht die Aufmerksamkeit stiehlt, sondern auf denen des Aschenputtels, die sich selbst auf die Suche nach ihrem Glück macht (ebd., 13). Dann folgt eine Sequenz von chronologisch geordneten Bildern. Diese beginnt mit dem Abschiedsfest, bei dem alle Familienmitglieder und deren Beziehungen zueinander und zur Hauptfigur vorgestellt werden. Die Protagonistin wird dabei zwischen der Familie der Mutter und der Familie des Vaters verortet. Das geschieht unter anderem durch Anspielungen auf ihr Gewicht, das Diskurse über Frauen prägt und für die Figur im gesamten Roman zentral ist (Bascoy Lamelas, 2018, 91f.). Mischka ärgert sich über ihren Onkel Eduard, den Bruder ihrer Mutter, der ihr vorhält, dass sie nicht so dünn ist wie seine Tochter Anastasia, und freut sich, als die Zwillinge Ninotschka und Lenotschka eintreffen, die Töchter der Schwester ihres Vaters, die viel dicker sind als sie. Nun ist sie »nicht länger das fetteste Kind der Runde« (Rabinowich, 2008b, 16). Auf das Abschiedsfest folgen der Abschied von der Mutter ihres Vaters, Baba Sara, und der Flug, auf dem die Protagonistin von einem anderen Kind zum ersten Mal hört, dass die Reise nicht nach Litauen, sondern nach Wien geht.

Nach diesem chronologischen Teil kehrt die Erzählung nach St. Petersburg zurück, um zu erklären, warum dem Kind das Ziel der Reise verschwiegen wurde. Der »unberechenbare Faktor Kind«, wie es im Text heißt, hat schon einmal die Ausreise fast gefährdet, weil es sein Wissen unbedarft ausgeplaudert hat (ebd., 23). Von da aus springt die Erzählung zum »Spionoberst in Reserve«, einem Mitbewohner in ihrer Kommunalwohnung, der ihnen genauso zur Gefahr werden könnte, weil er alle anderen beobachtet und Fehlverhalten pflichtbewusst meldet (ebd., 23f.). Damit wird übergeleitet zu der Wohnung, die sich die Familie mit Menschen aus unterschiedlichen Schichten, Berufen und Regionen der Sowjetunion teilt (ebd., 24f.). Mischka erzählt davon, wie sie mit ihrer Freundin Lenka in das Zimmer Tante Musjas eindringt, einer Geheimprostituierten, deren Zimmer als »eine rauschige Nippeshöhle« beschrieben wird (ebd., 25). Die beiden verwüsten die Wohnung. Anschließend flieht Mischka vor der Bestrafung durch ihre Eltern in die Wohnung des Spions, aus der sie ihr Vater rettet (ebd., 27f.). Von da aus kehrt die Erzählerin dann über die »Schwarze Pädagogik« der Eltern und »die Schwarze Pädagogik« der Innenpolitik zum Grund für die Ausreise zurück, der Kunst des Vaters und den staatlichen Repressionen (ebd., 28–33).

Die Erzählung schreitet also nicht strikt chronologisch, sondern assoziativ voran. Die Erzählerin weicht im Verlauf des Kapitels immer weiter vom Weg ab wie Rotkäppchen, um dann auf Umwegen wieder auf diesen Weg zurückzukehren. An anderer Stelle vergleicht sie sich rückblickend selbst mit dieser Märchenfigur: »Ich irre zwischen meiner Kinderwelt, der Welt der Hochkultur und dem mich umgebenden Proletariat um-

her, ich habe mich wie das Rotkäppchen vom Wege abbringen lassen. Munter klappert der Inhalt meines Körbchens« (ebd., 40). Dieser Satz fällt im Zusammenhang damit, dass das Kind von Eltern und Großmutter schon sehr früh nicht nur Märchen vorgelesen bekommt, sondern auch in die hohen Weihen der Literatur eingeführt wird, darunter griechische Sagen genauso wie Michail Bulgakows *Der Meister und Margarita*, und nun alles mit dem, was sie in der Kommunalwohnung aufschnappt, zu eigenen Geschichten mischt. Doch der Vergleich mit Rotkäppchen bietet sich auch dafür an, wie sie ihre Leser*innen durch das Dickicht ihrer Erinnerungen führt. Sie überschreitet die Grenzen des Genres Roman, in dem eine Geschichte erzählt wird, und weicht immer wieder vom Weg ab, um ihren Erinnerungen zu folgen. Statt einer Migrationsgeschichte, die einen eindeutigen Ausgangspunkt und ein klares Ziel hat, werden uns Erinnerungen präsentiert, Bilder aus der Vergangenheit, die sich zu einem vielschichtigen Porträt zusammenfügen.

Dieses Erzählen wirkt sich auch auf die Grobstruktur des Romans aus, der nicht teleologisch, sondern zirkulär strukturiert ist. Der Text führt uns im letzten Kapitel auf dem gleichen Weg, der im ersten Kapitel im Detail beschrieben wurde, zum Ausgangspunkt zurück, allerdings im umgekehrten Ablauf. Mischka steigt in den Flieger, geht durch die Passkontrolle, trifft am Flughafen ihre Tante und wird mit einem Fest von den Familienmitgliedern ihres Vaters begrüßt. Ein Ort, den sie bei ihrem Besuch in St. Petersburg aufsucht, ist die Kommunalwohnung, wo sie die ersten sieben Jahre ihres Lebens verbracht hat. Ziel ist wieder die »Nippeshöhle« von Tante Musja. Der Text vollzieht also eine Kreisbewegung. Lena Ekelund spricht vom »karneveske[n] Prinzip von Tod und Wiedergeburt«, allerdings nur mit Bezug auf die Rückkehr in Tante Musjas Wohnung. Sie liest diese »Wiederholung der Kindheitsszene, die einst ein unerlaubtes Eindringen war«, als einen endgültigen Abschied »von dem Kindheits- und Sehnsuchtsort« (Ekelund, 2015, 202; dies., 2021, 132). Für die Protagonistin war ihr Herkunftsort jedoch lange gerade kein Sehnsuchtsort. Vielmehr lehnte sie jede Verbindung mit ihm radikal ab. Dennoch ist der Besuch ein Abschied, der ihr als Kind versagt war, weil ihr verschwiegen wurde, dass sie nicht zurückkehren würde. Gleichzeitig ist er jedoch eine Ankunft bei einem ambivalenten Selbst, das sich dem Familientrauma gestellt und sich damit von der transgenerationalen Traumatisierung befreit hat, die die Familie seit der Ermordung des jüdischen Großvaters in einem antisemitischen Pogrom fest im Griff hat.

Damit dringen wir zu einer weiteren Schicht im Text vor, die in Form von Märchen und Mythen Ausdruck findet. Rabinowich beschreibt diese als »Abbilder des Halbbewussten und Unbewussten«, als »chiffrierte Botschaften« (Rabinowich in Schwens-Harant, 2014b, 69). Diese betreffen einerseits die tradierten symbolischen Repräsentationen von Weiblichkeit, die auf Mischka von Kind an einwirken. Judith Butler hat gezeigt, dass das »biologische Geschlecht« nicht »eine schlichte Tatsache oder ein statischer Zustand eines Körpers« ist, sondern »ein Prozeß, bei dem regulierende Normen das ›biologische Geschlecht‹ materialisieren und diese Materialisierung durch eine erzwungene ständige Wiederholung jener Normen erzielen« (Butler, 2019, 21). Dieser Prozess beginnt im Roman schon vor Mischkas Geburt. Die Mutter erträumt sich, wie oben erläutert, ein Schneewittchen. Die Tochter wiederum findet sich zwar in die Rolle der Prinzessin ein, weicht aber gleichzeitig mit ihrem Verhalten, mit dem das Aschenputtel zitiert wird, davon ab. Doch sie bleibt keineswegs bei diesem Aschenputtel stehen, son-

dern bewegt sich in einem Meer von Zitaten. Kazmierczak spricht von einem »beinahe zwanghaften Zitatcharakter«, mit der die Wiederholung dieser Diskurse, die nach Judith Butler nicht zu umgehen ist, »ins Absurde« gesteigert wird (Kazmierczak, 2016, 193). Mit dieser Übertreibung wird versucht, den Leser*innen den Einfluss solcher Narrative auf die weibliche Selbstkonstitution so deutlich vor Augen zu führen, dass er hinterfragbar wird. Mischka wagt sich mit ihrer Freundin Lenka wie Hänsel und Gretel in Tante Musjas Zimmer, dann wieder ist sie das Rotkäppchen, das vom Weg abkommt, später Alice hinter den Spiegeln, das Schneemädchen (Rabinowich, 2008b, 123; vgl. dazu Schwaiger, 2013, 152) und Baba Yaga (Rabinowich, 2008b, 118, 165; vgl. Ekelund, 2015, 200–202; dies., 2021, 116–118, 128–134; Rybalskaya, 2016, 103–105; Schwaiger, 2013, 154). Figuren wie Baba Yaga dienen Mischka dabei als Grundlage, um gegen das, was Bourdieu die männliche Herrschaft nennt, zu rebellieren. Ekelund entdeckt Spuren der Baba Yaga bereits in der Szene, in der Mischka den offenen Kamin erklimmt und bemerkt dazu: »Von Anfang an ist die Figur der kindlichen Mischka gegen diese Bilder weiblicher Erstarrung und Selbstbespiegelung [wie sie die Figur des Schneewittchens darstellt] entworfen« (Ekelund, 2021, 115). Doch im Endeffekt entkommt die Hauptfigur der Zweiteilung der Geschlechter nicht, sondern beschränkt sich auf ihre Rolle als Mutter. Das androzentrische Unbewusste scheint damit deutlich schwerer zu überwinden als das Trauma, das der Spaltkopf verkörpert. Dieser verschwindet zwar nicht mit der gelungenen Emigration der Figuren, sondern wirkt auch danach weiter. Aber es gelingt Mischka, seine Macht über sie zu überwinden, als sie dem Verdrängten ins Auge blickt.

7.2.2 Die fortgesetzte Flucht vor dem Trauma: Die Figur des Spaltkopfs

Die wichtigste Grenze, die im Roman *Spaltkopf* in Bewegung versetzt wird, ist jene, die die Hauptfigur gegenüber ihrer russischen Herkunft gezogen hat. Diese Grenzziehung geht auf die traumatischen Erfahrungen ihrer Großmutter Ada zurück, die als Kind beobachtete, wie ihr Vater in einem Pogrom ermordet wurde. Sie flüchtet sich vor dem Trauma in eine neue Identität und überträgt die unbearbeiteten Erfahrungen auf ihre Kinder und ihre Enkelin, die die Flucht Adas in ihren Leben auf ihre je eigene Art fortsetzen. Wie bereits erläutert, bestehen Traumata gerade darin, dass sie sich nicht erzählen lassen, sondern verdrängt werden und aus dem Unbewussten das Denken und Handeln der Menschen beeinflussen. In diesem Prozess wird die Leerstelle mit anderen Erzählungen gefüllt (vgl. Abschnitt 5.1). In Rabinowichs Roman überdecken die familiären Erzählungen vom Spaltkopf das Trauma. Gleichzeitig dient ihr die Figur des Spaltkopfs dazu, das Unerzählbare erzählbar zu machen und dessen Verdrängung darzustellen. Bereits als Dolmetscherin in Therapiesitzungen mit Geflüchteten beobachtete die Autorin, wie der Verdrängungsprozess den Menschen verändert, als würde eine fremde Stimme aus ihnen sprechen: »Fast wie eine fremde Wesenheit, die Kontrolle über den Patienten ergriff, sobald er im Therapieverlauf zu verdrängen begann, die Tonlage wurde tiefer und dumpf, der Gesichtsausdruck gefror zu einer Art Maske« (Rabinowich, 2013b, 12). Diese fremde Wesenheit, die Teil des Menschen ist und doch auch nicht, ist in ihrem Roman der Spaltkopf, der als eigene Erzählstimme in den kursiv gesetzten Teilen des Textes von all dem erzählt, was die Figuren verdrängen. Sie können nicht aktiv auf diese Inhalte zu-

greifen, wie das Andrea Reiter in ihrer Interpretation des Romans annimmt (Reiter, 2014, 271f.), sondern sind von diesen abgeschnitten und werden doch von ihnen beherrscht.

Der Spaltkopf ist eine Erfindung der Autorin, der im Roman als Mythos eingeführt wird, mit dem die Erwachsenen den Kindern drohen, wenn sie ihre Befehle nicht befolgen (Rabinowich, 2008b, 18). Bei dem Begriff handelt es sich um einen Neologismus, der an Herta Müllers Herztier erinnert, mit dem im gleichnamigen Roman ebenfalls auf das Innerste der Figuren verwiesen wird (Conterno, 2011, 118). »Es klappt der Spalt mitten durch das Leben«, so Sanna Schulte in ihrer Untersuchung des Bildes (Schulte, 2019, 155). Dass der Spaltkopf Verdrängtes zum Ausdruck bringt, wurde in der Sekundärliteratur bereits mehrfach festgestellt. Alexandra Millner beschreibt ihn als eine »Metapher für abgespaltene Bewusstseinsinhalte, die sich nach der psychischen Umarbeitung in Angstzuständen manifestieren« (Millner, 2012, 317). Silke Schwaiger verweist darauf, dass der Spaltkopf von Beginn an als unheimlich beschrieben wird. Er bringt also ganz im Sinne Sigmund Freuds etwas zum Ausdruck, das den Menschen eigentlich zutiefst vertraut ist und erst durch Verdrängung verfremdet wird (Schwaiger, 2013, 156). Lena Ekelund bezeichnet den Spaltkopf als die »vampirische Containerfigur des Abgespaltenen«, die all das enthält, »was den Figuren des Romans selbst nicht zugänglich ist, Verdrängtes, Verleugnetes und Unerträgliches« (Ekelund, 2015, 200). Später sieht sie in ihm ein »Phantom [...], das die Nachkommen der Großmutter heimsucht« (Ekelund, 2021, 109). Dominik Zink spricht von einer »Allegorie eines Traumas oder einer dissoziativen Störung« (Zink, 2017, 235). Christina Rossi gibt dem Spaltkopf die »Funktion eines kulturellen Gedächtnisses (oder Anti-Gedächtnisses)« und verweist mit dieser Charakterisierung darauf, dass er die Transmission von »identitätsstiftendem Wissen« über die Generationen hinweg verhindert (Rossi, 2018, 230f.). Damit geht eine Übertragung des Traumas auf die Folgegenerationen einher, auf die auch andere Interpretationen verweisen (Krenz-Dewe, 2018, 72–75; Millner, 2012, 318; Shchyhlevska, 2014a; Zink, 2017, 255). Die Flucht vor dem Trauma setzt sich über die Generationen fort. Sie führt zu konkreten Spaltungen in der Familie zwischen Männern und Frauen sowie zwischen jenen, die an Russland festhalten, und Mischka, die sich von dieser Herkunft distanziert. Wenn also darauf verwiesen wird, dass der Roman eine »matrilineare Familienstruktur« entwirft (Rybalskaya, 2016), dann sollte dabei keinesfalls übersehen werden, dass das nicht freiwillig geschieht, sondern eng mit der transgenerationellen Übertragung des Traumas und der Spaltung der Geschlechter, die dieses zur Folge hat, zusammenhängt. Die Spaltungen zwischen den Figuren spiegeln sich als Spaltungen in den Figuren. Der Roman zeigt auf, wie die Hauptfigur eine dieser Spaltungen in sich aufhebt und damit ihre innere Ambivalenz zumindest zum Teil wiedergewinnt.

Der Spaltkopf beschreibt im Detail den Abend, an dem Ada beobachtet, wie ihr Vater von russischen Soldaten ermordet wird. Sie liegt mit den Eltern auf dem Heuboden und hört, wie sich die Soldaten ihrem Versteck nähern, als ihre Mutter plötzlich vor Angst aufschreit. Der Vater stellt sich schützend vor Frau und Kind, »Windmühle und Don Quichotte in einem«, und wird erschossen (Rabinowich, 2008b, 154).¹⁶ Die Tochter stößt einen »schrillen, durchdringenden Schrei« aus und klammert sich mit aller Kraft an den Hals der

16 All die Textstellen, die vom Spaltkopf erzählt werden, sind im Text kursiv gesetzt und werden deswegen auch hier so abgedruckt, ohne dass bei jeder Textstelle wieder darauf verwiesen wird.

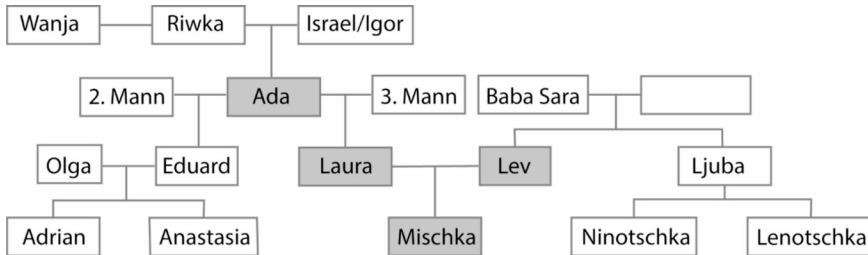
Mutter, »todesfest«, wie es im Text heißt: »*Sie greift nach dem Leben. Sie ist wild entschlossen*« (ebd., 154). Die Stelle ist bewusst ambivalent formuliert, denn das Mädchen rettet sich und der Mutter mit diesem Akt das Leben (Ekelund, 2021, 125). Die Soldaten sehen davon ab, auch sie zu erschießen. Gleichzeitig drückt es jedoch so fest zu, dass es die Mutter dabei fast erwürgt: »*Der Mutter ist das zitternde Kinn auf die Brust gesunken, ein feiner Speichelfaden hängt daran*« (Rabinowich, 2008b, 154). Diese Erfahrung wird sie vergessen, doch der Griff nach dem Leben, den die Angst in ihr auslöste, bleibt ihr fortan erhalten. Mit diesem Griff klammert sie sich genauso »todesfest« an ihre Männer und ihre Kinder.

Beim Anblick des toten Vaters kommt es zur Abspaltung des Erlebten in der Tochter (Lukas, 2020, 188f.; Ekelund, 2021, 126f.). Sie nimmt ihren Schrei nicht mehr als ihren eigenen wahr. Dieser hat »*ein Eigenleben dazugewonnen*«. Der Spaltkopf, der nicht mit ihrer Stimme spricht und doch aus ihr spricht, ist geboren. Dieser Moment der inneren Spaltung fühlt sich für sie an wie »*ein Bersten [...]. Eine Zersplitterung. Ein Ablösen.*« Damit ist die Szene verdrängt. Sie ist geschützt vor der Erinnerung, verbannt damit aber auch jegliches Gefühl aus ihrem Leben: »*Kein Schmerz mehr. Keine Angst. Kein Leben. / Leerlauf statt Bewegung*« (Rabinowich, 2008b, 155). Auch Freude und Begehren verschwinden (ebd., 156). Die bewusste Entscheidung, ihren jüdischen Namen Rahel Israilowna abzulegen und den russischen Namen Ada Igorowna anzunehmen, ist der letzte Schritt in diesem Prozess (ebd., 149, 156). Mit der Erinnerung verbannt sie ihre jüdische Herkunft.

Diese Abspaltung bleibt nicht ohne Folgen: »*Wer vergisst, dass er mal ein Opfer war, wird leichter zum Täter. Wer lange nicht hinsehen möchte, bezahlt dafür*« (ebd., 156). Das Abspalten der Angst und des Schmerzes hat tiefe Gräben in der Familie zur Folge, die im Verlust der Kommunikation Ausdruck finden (Krenz-Dewe, 2018, 79–81). Das betrifft besonders die männlichen Familienmitglieder, wie Natalia Shchyhlevska festhält (Shchyhlevska, 2014a, 100), wirkt sich aber auch auf die Frauen und damit auch auf Mischka aus (zum besseren Verständnis der folgenden Ausführungen vgl. den Überblick über die Familienbeziehungen in Abbildung 2). Die erste Spaltung dieser Art betrifft die Beziehung Adas zu ihrer Mutter Riwka. Die Person, an die sie sich im Moment des Verlustes klammerte, um nicht allein zurückzubleiben, sieht sich nun dem Hass der Tochter ausgesetzt, nicht nur, weil sie Zeugin des Ereignisses war, das Ada vergessen will, sondern weil Ada ihr die jüdische Herkunft, »ihren tödlichen Makel«, nicht verzeihen kann (Rabinowich, 2008b, 155). Doch diese Herkunft verliert auch für die Mutter bereits an Bedeutung, denn sie trägt schon »*den Samen des Nebels*« in sich, wie es im Text heißt, der sie Jahre später »*im klebrigen Vergessen*«, also in der Demenz, versinken lässt (ebd., 156). Gleichzeitig versucht Ada den verlorenen Vater zu ersetzen, indem sie sich in Beziehungen flüchtet, die gerade deswegen von Beginn an zum Scheitern verurteilt sind. Schon mit siebzehn geht sie die erste Ehe mit »*einem jungen Taugenichts*« ein, der sich aus ihrem Griff befreit, indem er sie hintergeht (ebd., 153). Mit neunzehn ist sie zum ersten Mal geschieden. Die zweite Ehe mit einem »*patriarchalen Kaukasier*«, aus der ihr Sohn stammt, beginnt kurz vor und endet kurz nach dem Zweiten Weltkrieg (ebd., 152). Ihre Ehe war wie der Krieg von »*Kampfhandlungen*« gekennzeichnet, denn der »*tobende Macho*« widersetzt sich ihrem Druck. Der dritte Mann dagegen unterwirft sich ihr. Doch dann erkrankt er schwer und stirbt innerhalb kurzer Zeit (ebd., 152), unter anderem, weil die Krankheit lange ignoriert, ja die Schwäche des Mannes von Ada »*lächerlich*« gemacht wurde. Sie, die alle Gefühle abgespalten hat und auf eiserne Disziplin setzt, kann auch in den Menschen, die

sie umgeben, Schwäche nicht ertragen: »Ihre Wut auf sein mangelhaftes Funktionieren, seine Zerstreutheit und Erschöpfung« (ebd., 35).

Abbildung 2: Familienstammbaum von Mischka in Spaltkopf



Quelle: Grafik der Autorin

Diese tiefen Gräben, die die Abspaltung der traumatischen Erfahrung zwischen Mutter und Tochter sowie zwischen den Geschlechtern aufwirft, überträgt Ada auf ihre Kinder. Noch im Krankenhaus, direkt nach dem Tod des dritten Ehemannes, von dem ihr nur noch die Brille geblieben ist, beginnt sie sich an ihren Sohn Eduard zu klammern: »Sie löst die in die Brille verkrampften Finger und drückt mit der rechten Hand erneut die seine, bis es schmerzt.« Das ist der Beginn seiner Flucht vor ihr: »Da weiß er, dass er fliehen muss, wenn ihm sein Leben etwas wert ist« (Rabinowich, 2008b, 37). Er flüchtet vor der Kunst, der sich die Mutter widmet, in die Mathematik und verschanzt sich in seinem Arbeitszimmer, zunächst in St. Petersburg, dann in New York. Gleichzeitig wählt er eine Ehefrau, die seiner Mutter in Disziplin und Strenge an nichts nachsteht (ebd., 37f., 136f.). Auch er flieht also, ohne dem Trauma bzw. seiner Mutter zu entkommen.

Adas Tochter Laura wiederum flüchtet sich in eine Beziehung, die sie zumindest auf den ersten Blick weit von der Mutter zu entfernen scheint. Lev ist der »Sohn eines Bahnwärters«, der sich den Weg in die Kunst »bitter erarbeitet« hat. Zwischen »dem grobe[n] Bauernbub vom Land« und der Professorentochter Laura scheinen Welten zu liegen (ebd., 42). Doch dieser Fremde ist der Mutter in Wahrheit sehr nah, denn auch ihr wurde die Kunst nicht in die Wiege gelegt: »Intelligenz und Hochkultur gibt es eben nicht geschenkt. Sie hätte auch Konditoreileiterin werden können, schlimmer noch, einfach nur Bäckerin, nachdem ihre Eltern nach der Revolution enteignet und nicht länger Besitzer des Traditionsbetriebs waren« (ebd., 87). Hinzu kommt, dass in Levs Familie Jiddisch gesprochen wird (ebd., 86), was Ada an den Tod des Vaters und ihre eigene verdrängte jüdische Herkunft erinnert – ihre Mutter betete in der Nacht »lautlos jiddisch« (ebd., 153). Diese Nähe erklärt, warum Ada ihren Schwiegersohn verachtet. Er wird ihr, die in derselben Wohnung lebt, nie gerecht werden können, gerade, weil er ihr so ähnlich ist. Gleichzeitig versucht auch Lev wie Ada mit aller Kraft, seine Herkunft zu verdrängen. Deswegen wird diese zunächst auch nur vom Spaltkopf erwähnt. Erst kurz vor seinem Tod erzählt Lev seiner Tochter Mischka eine Geschichte, die ihr bewusst macht, dass er vom Land stammt und beim Ziegenhüten seine Begeisterung für das Malen entdeckt hat (ebd., 90–94). All das erklärt, warum er schon in St. Petersburg das Gefühl hat, »ge-

fangen« zu sein: »Er rennt und rennt und kommt nicht vom Fleck« (ebd., 42). Die Emigration nach Wien führt ihn dementsprechend auch nicht, wie erhofft, in die Freiheit, sondern engt ihn ganz im Gegenteil noch weiter ein, weil er seine Familie und Freunde verloren hat und noch mehr auf seine Frau und ihre Mutter angewiesen ist: »In der Fremde sind sie durch Angstbände aneinander gefesselt« (ebd., 62).¹⁷ Auch er wird von diesem festen Griff erdrückt.

Für Mischka dagegen scheint oberflächlich die Emigration zur traumatischen Erfahrung zu werden, denn sie verliert durch diese ihre erste große Liebe Shenyas: »Er fehlt mir, als ob jemand ein großes Stück aus meinem Körper gebissen hätte, und ich halte diese erste Wunde zu, stopfe die hervorgellenden Erinnerungen zurück« (ebd., 50). Doch der Grund für sein Schweigen ist nicht die Ausreise, sondern ihre jüdische Herkunft, denn schon in St. Petersburg sagt er den Satz: »Ich darf nicht mit Juden spielen« (ebd., 52). Mischka bezieht diesen allerdings zunächst nicht auf sich, denn erst im Nachhinein erfährt sie von ihrer Mutter, dass sie Jüdin ist, und auch dann versteht sie nicht, dass sie deswegen gemieden wird: »Noch kann das Kind keine Verbindung zwischen diesem seltsamen Wort und den seltsamen Erlebnissen herstellen, die es schon gesammelt hat, und die Großen wollen die ihren nicht mit ihr teilen« (ebd., 54). Keiner erklärt ihr, dass sie aus diesem Grund vergeblich auf Post von ihrer großen Liebe wartet. Keiner erzählt ihr die Geschichte der Verfolgung der Juden*Jüdinnen in Russland. Deswegen verbindet sie Shenyas Verrat nicht mit ihrer jüdischen, sondern mit seiner russischen Herkunft und spaltet alles Russische von sich ab: »Bald schreibe ich niemandem mehr, der in Russland zurückgeblieben ist. [...] Das alles interessiert mich nicht mehr« (ebd., 56f.). Das gilt auch für die gesamte Verwandtschaft (ebd., 84).

Die »Spaltung ihrer Psyche« ist also nicht primär »migrationsbedingt«, wie Weertje Willms schreibt (Willms, 2012, 134), sondern resultiert aus dem Familientrauma, vollzieht sich aber migrationsbedingt anders als bei ihrer Großmutter. Doch das Resultat ist dasselbe: »Sie glaubt, ihre Vergangenheit los zu sein« (Rabinowich, 2008b, 58). Mischka flieht vor der Wunde, die Shenyas Verrat hinterlassen hat, und versucht mit aller Kraft, sich in Österreich zu integrieren, stößt dabei aber immer wieder an die Grenzen der österreichischen Gesellschaft: »Das Anrühige einer kleinen Immigrantin ist nicht mal mit Chanel abzuwaschen« (ebd., 9).¹⁸ Das hat nicht nur in ihr selbst, sondern auch in der Familie eine tiefe Spaltung zufolge, denn ihre Eltern und ihre Großmutter klammern sich an alles Russische. Sie zwingen sie, »Russisch Lesen und Schreiben zu üben«, sie hält das »für völlig absurd, diese Sprache für überholt. Unsere Kräche sind im ganzen Hotel [ihrer ersten sehr einfachen Unterkunft in Wien] legendär« (ebd., 59). Die Wohnung,

17 Auf diese besondere Bedeutung der Familie in der Emigration verweist auch Weertje Willms: »Die Bindungen unter den Familienmitgliedern und die Notwendigkeit zusammenzuhalten bekommen angesichts der äußeren Instabilität eine besondere Wichtigkeit« (Willms, 2012, 124).

18 Bei der Interpretation dieses Satzes steht meist eine Kritik an Mischkas Assimilationsversuchen im Vordergrund. Eva Hausbacher zitiert ihn in Zusammenhang mit der Aussage, Mischka wolle ihre russische Herkunft abschütteln (Hausbacher, 2010, 33). Madlen Kazmierczak argumentiert, Mischka würde an dieser Stelle »die Rhetorik der Marginalisierten« verwenden und sich als »Außenseiterin« stilisieren (Kazmierczak, 2016, 174). Bei diesen Lesarten bleibt unberücksichtigt, dass Mischka in Österreich aufgrund äußerer Merkmale die Zugehörigkeit abgesprochen wird, dass sie also mit Ausgrenzung konfrontiert ist.

in die sie schließlich ziehen, »wirkt wie aus St. Petersburg geschnitten« (ebd., 71). Insbesondere der Vater erträgt es nicht, dass seine Tochter sich von ihm entfernt, denn sie erinnert ihn an seine Mutter. Der Halt, den sie ihm gab, soll ihm nun die Tochter geben: *»Er klammert sich an ihr Ebenbild, als wollte er die Mutter mit der Tochter heraufbeschwören. Er wird wütend, weil es ihm nicht gelingt. Aus dem Mädchen sieht ihm eine fremde Welt entgegen«* (ebd., 85).

Das Kind beginnt, wie all die anderen vor ihr, vor der Enge und dem Druck in der Familie zu fliehen, zunächst auf den Dachboden (ebd., 21f.), dann als der eifersüchtige Vater die Heranwachsende zu Hause einsperrt, in eine Fantasiewelt. Sie schreibt fantastische Romane, mit denen sie ganz im Sinne von Freuds Familienroman versucht, »die geringgeschätzten Eltern loszuwerden« (Freud, 1999a, 229): »Die nächsten Jahre verbringe ich eingeschlossen im Turm meiner aufblühenden Fettleibigkeit an Schreibmaschine und Staffelei, in fremden Sphären komplizierter phantastischer Romane, die alle Helden ohne Eltern aufweisen« (Rabinowich, 2008b, 74). Schließlich sucht sie sich mit Franz einen Freund, der selbst Maler werden will und ihren Vater bewundert: »Mein Vater, der Kerkermeister. Doch ich bin schlauer als Sheherazade. Ich weiß, wie ich Vaters Eifersucht umgehen kann: indem ich ihm jemanden vorsetze, der ihn noch mehr bewundert als ich« (ebd., 118). Nach dem Tod des Vaters entwickelt sich diese Flucht vor ihm zu einer Flucht vor sich selbst, die sie nahe an den Rand des Todes bringt – und zwar ganz im Sinne des ursprünglichen Traumas von Ada einem Tod durch Ersticken: »Wie ich den Atem anhielt, um in Mutters Ehebett zu schweigen [das heißt der geistig behinderten Schwester den Tod des Vaters zu verschweigen], kriege ich ihn nun nicht mehr in Gang« (ebd., 122). Sie will den Tod des Vaters nicht aussprechen in der Hoffnung, dass er so nicht Realität wird, doch dieser Akt des Verdrängens wird zur Bedrohung ihres eigenen Lebens. Sie klammert sich wie schon die Großmutter an einen Mann, den besagten Franz, der ihr den Vater ersetzen soll. Immer wieder vergewissert sie sich in einem kleinen Spiegel, dass sie noch nicht verschwunden ist.

Die Flucht Mischkas endet erst mit der Geburt ihrer Tochter. Das Kind wird »etwas in Gang setzen« (ebd., 142). Das Unterdrückte bricht auf: »Ich träume auf Russisch neuerdings. Ich spüre, wie sich die sperrige Sprache in meinem Mund verkeilt wie Treibholz, wie widerborstige Gefühle Barrikaden errichten zwischen mir und meinem Wiener Schrebergärtchen. Das alte Ich erwacht« (ebd., 144). In diesem Prozess beginnt sie ihre Todesangst zu verlieren: »Die Angst, ich könnte verschwinden wie ein Stein im Wasser verlässt mich« (ebd., 144). Das Trauma verliert an Macht und wird nicht an die Tochter vererbt: »Ihr Schritt ist sicher. Das ist auch mein Verdienst, auf den ich stolz bin. Ich habe ihr den Boden unter den Füßen geschenkt« (ebd., 164). Ihr »Verdienst« ist das, weil sie sich mit dem Familientrauma und den Spuren, die dieses bis in ihre Generation hinterlassen hat, auseinandergesetzt hat. Dieser Prozess verändert ihr Leben: Sie muss sich nicht mehr an andere klammern, um nicht das Gefühl zu haben zu verschwinden. Sie gedenkt sogar in eine eigene Wohnung zu ziehen, hat sich also wirklich eine Unabhängigkeit erkämpft, die ihr erlaubt auf eigenen Füßen zu stehen: »Eine eigene Persönlichkeit. Ein eigenes Leben« (ebd., 162). Diese neue Sicherheit gibt sie an ihre Tochter weiter.

Entscheidend dafür ist, dass Mischka die Beziehung zum abgespaltenen Teil ihres Selbst zumindest teilweise wiederherstellen kann, indem sie sich mit der Familie ihres Vaters versöhnt. Dieser Prozess beginnt mit dem oben erwähnten Wiederauftauchen der

Sprache und der Erinnerung an ihre Kindheit und endet mit einem Besuch in St. Petersburg. Ihre Tante Ljuba, die Schwester ihres Vaters, begleitet sie zu seinem Grab. Dort wirft Ljuba Mischka vor, dass sie sich nie bei ihnen gemeldet habe. Mischka antwortet nicht, sondern sucht im Spiegel nach den Tränen, die sich am Grab ihres Vaters nicht einstellen wollen. Als die Tante ihr wütend den Spiegel aus der Hand schlägt, beginnt sie plötzlich ihr Gegenüber wahrzunehmen: »Ihre Brust geht schwer auf und nieder, ich kann die Härchen auf ihrem Pelz erkennen, die sich nach oben und wieder hinab neigen. Ich gehe an ihr vorbei, sie rührt sich nicht. Ich höre ihre Atemzüge und ein leises Schluchzen. Meinen Atem spüre ich nicht« (ebd., 178). Dieser Moment der Wahrnehmung ihres Gegenübers, ihrer Atemzüge, ist der Moment, in dem auch die Abspaltung in ihr aufgehoben wird, in dem sie nicht mehr auf ihren eigenen Atem achten muss, in dem die Angst vor dem Verschwinden von ihr weicht und sie den Spiegel am Friedhof zurücklassen kann (ebd., 179). Ähnlich beobachtet auch Andrea Reiter: »In its intertextual play with Carroll's fantastic story [*Alice hinter den Spiegeln*], Rabinowich's construction of the Spaltkopf appears as the metaphor for identity that emerges at the point when looking at the self is replaced by looking at the world« (Reiter, 2014, 276). Ganz anders die Beziehung zu ihrer Kindheitsliebe Shenya und ihrer früheren Freundin Lenka, von der Mischka nicht wiedererkannt wird: Diese bleibt genau wie ihre Beziehung zu Russland insgesamt gestört (Rabinowich, 2008b, 180–184). Das hängt damit zusammen, dass die »antisemitische Gewalt«, wie sie die Familie erlebt hat, in der sowjetischen und russischen Geschichtsschreibung verdrängt wird (Zink, 2017, 262). Dennoch kann sie dem Spaltkopf seine Macht über sich nehmen und damit die Abspaltung ihrer Herkunft aufheben. Im letzten Bild des Romans liegt er nicht mehr zwischen ihr und der Stadt St. Petersburg, sondern gibt den Blick auf die »Hinterhöfe« und »Häuser ringsum« frei (Rabinowich, 2008b, 185).

Diana, die Protagonistin von Rabinowichs Roman *Die Erdfresserin*, scheint auf den ersten Blick wenig mit Mischka gemeinsam zu haben. Doch bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass die illegale Immigrantin, die mit Prostitution sich und ihre Familie in ihrem Herkunftsland ernährt, genau wie Mischka und ihre Familie Mitglied einer verfolgten Minderheit ist und Anrecht auf Asyl hätte, ohne dass sie sich dessen bewusst ist. Die Wirtschaftsmigrantin ist also in Wahrheit ein Flüchtling und stellt damit die Grenzen in Frage, die in europäischen Migrationsdebatten zwischen diesen Kategorien gezogen werden.

7.3 *Die Erdfresserin*: Wirtschaftsmigrantin und Geflüchtete

Die Erdfresserin erzählt die Geschichte einer Frau aus einem kleinen Dorf in der russischen Republik Dagestan, die beim Versuch, sich selbst zu verwirklichen, an der Ungleichheit des globalen kapitalistischen Systems scheitert. Dieses zwingt sie dazu, ihre Heimat zu verlassen und als Prostituierte illegal in der Europäischen Union (EU) ihr Geld zu verdienen, um für sich und ihre Familie zu sorgen. So zumindest wurde der Roman bisher gelesen (Reiter, 2014; Riedel, 2014; Ekelund, 2015; Hofmann und Patrut, 2015, 141–145; Mayr, 2015; Guenther, 2017; Predoiu, 2017; Zink, 2017; Luschina, 2018, 191–201; Nagy, 2018; Biendarra, 2019; Vestli, 2019, 23–26). Diana geht zunächst in eine nahegele-

gene Stadt, um dort Schauspiel und Regie zu studieren, kann davon jedoch nicht leben und beginnt sich zu prostituieren, um sich die Unabhängigkeit von ihrer Familie zu wahren. Doch tatsächlich führt sie dieser Schritt in eine Abhängigkeit, von der sie sich nicht mehr befreien kann. Nachdem sie Mutter eines geistig behinderten Sohnes geworden ist, der nicht nur permanent Pflege, sondern auch teure Medikamente benötigt, muss sie neben sich selbst nun auch ihn sowie ihre Mutter und ihre Schwester versorgen, die sich um das Kind kümmern. Sie macht sich auf den Weg nach Europa, in der Hoffnung, dass sich ihre Lage dort verbessern wird. Doch zur Selbstausbeutung als Prostituierte kommt jetzt noch die ständige Bedrohung durch Abschiebung. Als sie in dieser Situation den Polizisten Leo kennenlernt, der selbst schwer krank ist und ihr hilft, weil er hofft, dadurch sein Karma zu besänftigen, scheint es ein paar Monate lang, als könnte es ihr durch ihn gelingen, sich von ihrem ständigen Überlebenskampf zu befreien. Dann stirbt Leo und Diana entwickelt die psychische Krankheit, die dem Buch den Namen gibt.¹⁹ Sie beginnt Erde zu essen, zunächst in Leos Garten, dann an seinem Grab. Daraufhin wird sie in eine geschlossene Psychiatrie eingeliefert und erhält über einen gemeinnützigen Verein eine Therapie, die ihr zwar ermöglicht, wieder auf eigenen Füßen zu stehen, ihr aber aufgrund ihrer unveränderten Lebensumstände nicht das Leben retten kann. Das Buch endet mit ihrem Ausbruch aus der Klinik und einem letzten Versuch ihren eigenen Weg zu gehen, der sie in den Wahnsinn und wahrscheinlich in den Tod treibt. Unterstützung erhält sie in dieser Situation von einem Golem, den sie sich selbst schafft – »eine klassische Halluzination«, wie Rabinowich in einem Interview erklärt (Schwens-Harrant, 2014b, 74). Langsam mutiert sie zu einer Kreatur ohne Sprache, Erinnerung und Würde. Mit anderen Worten, sie verliert alle Charakteristika, die den Menschen ausmachen. Ihr Projekt der Selbstverwirklichung endet also mit dem Selbstverlust.

Schon diese kurze Einführung in den Roman zeigt, dass Diana zumindest auf den ersten Blick als Gegenfigur zu Mischka konstruiert ist: Während Mischka am Ende des Romans zwar nicht daheim, aber doch bei sich selbst angekommen ist, endet Dianas Leben mit dem Selbstverlust. Die Autorin erklärte diesbezüglich: »Der ›Spaltkopf‹ ist die Geschichte eines Zusammenwachsens einer Persönlichkeit. ›Die Erdfresserin‹ ist das Porträt eines Zerfalls, einer Zersplitterung. Das war der umgekehrte Prozess« (Rabinowich in ebd., 76). Dieser Gegensatz tritt umso deutlicher hervor, als die beiden Romane ähnlich strukturiert sind. Beide beginnen mit einem Prolog, dem zwei Teile folgen, zwischen denen ein Wendepunkt im Leben der Hauptfigur liegt, in Mischkas Fall der Tod des Vaters, in Dianas Fall der Tod Leos. Mit anderen Worten, die parallele Gestaltung fordert dazu heraus, die beiden Texte miteinander zu vergleichen. Man wird förmlich darauf gestoßen, dass die Figuren, die in Österreich beide der Kategorie Migrantin zugeordnet werden, in Wahrheit völlig unterschiedlichen Welten angehören. Mischka ist zum Zeitpunkt der Erzählung schon lange österreichische Staatsbürgerin, Diana dagegen hält sich illegal in Österreich auf. Hinzu kommt, dass die Migration für Diana genauso wenig wie für Mischka einen so tiefen Einschnitt in ihrem Leben darstellt, wie es ihre Bezeichnung als Migrantinnen unterstellt. Dieser Begriff, der den

19 Lena Ekelund verweist darauf, dass es sich beim Erdessen um ein anerkanntes Krankheitsbild handelt, das als Pica-Syndrom bekannt ist (Ekelund, 2015, 207).

Blick der Zielgesellschaft auf sie ausdrückt, wird also keiner der beiden Figuren gerecht. So wie das Trauma in Mischkas Familie nach der Flucht weiterwirkt, so setzt sich auch Dianas Überlebenskampf nach der Migration fort.

Bei genauerem Hinsehen sind sich die beiden Figuren jedoch ähnlicher, als es zunächst scheint, denn auch im Roman *Die Erdfresserin* wird unter der Oberfläche des materiellen Überlebenskampfes die Geschichte einer traumatisierenden Gewalterfahrung erzählt. Dianas jüdischer Vater wurde Opfer eines antisemitischen Anschlags, der von der Familie verdrängt wird. Sie hätte als Angehörige einer verfolgten Minderheit also sehr wohl einen Grund, in der EU als Flüchtling anerkannt zu werden, kann dieses Recht aber aufgrund des Traumas, das den Tod des Vaters tief in ihr vergraben hat, nicht in Anspruch nehmen. Rabinowich legt der Geschichte der ökonomischen Migrantin, die keine Chance auf einen legalen Status in der EU hat und deswegen dem Tod geweiht ist, bewusst eine Gewalterfahrung zugrunde, die die Anerkennung als Flüchtling und damit das Weiterleben ermöglicht hätte, um zu illustrieren, dass diese Kategorien nicht so strikt voneinander zu trennen sind, wie uns die europäischen Diskurse glauben machen. An Dianas Schicksal manifestiert sich daher, dass die Unterscheidung zwischen Wirtschaftsmigrant*innen und Geflüchteten, die in der EU inzwischen zur Norm geworden ist, der komplexen Realität nicht gerecht und aus diesem Grund wahrscheinlich tagtäglich die Genfer Flüchtlingskonvention gebrochen wird. Die Vorstellung, man könne den wahren Gründen für eine Flucht mit einem Interview im Rahmen eines Asylverfahrens auf die Spur kommen, erweist sich in ihrem Roman als eine Illusion, denn gerade Menschen, die von Gewalt betroffen sind, haben aufgrund der Traumatisierung oft keinen Zugriff auf diese Gewalterfahrung. Sie können sich an diese nicht bewusst erinnern, geschweige denn von ihr erzählen. Selbst Dianas Therapeuten, Dr. Petersen, gelingt es nicht, bis zu dieser traumatischen Erfahrung vorzudringen, bevor seine Patientin aus der Psychiatrie flieht. Auch der Sekundärliteratur bleibt diese Dimension des Textes bisher verborgen.

Der Roman *Die Erdfresserin* erzählt also in doppelter Hinsicht von einer ausgeweglosen Situation, der die Protagonistin ganz im Sinne einer klassischen griechischen Tragödie nicht entkommen kann (Rabinowich in Schwens-Harrant, 2014b, 71). Diana versucht, vor dem Tod des Vaters zu fliehen und folgt ihm in den Tod. Sie prostituiert sich, um ihre Unabhängigkeit zu wahren, und gerät immer tiefer in die Fänge des globalen kapitalistischen Systems. Die Sekundärliteratur hat sich bisher hauptsächlich mit der Geschichte der ökonomischen Migrantin befasst. Die Schwerpunkte lagen dabei auf der Ungleichheit im globalen neoliberalen System, die Diana in diese Situation bringt (Bien-darra, 2019; Mayr, 2015), sowie auf ihrer Widerständigkeit gegenüber den Erwartungen, die an sie als Frau in einem patriarchalen System gestellt werden (Reiter, 2014; Riedel, 2014; Nagy, 2018). Die Geschichte ihrer traumatischen Erfahrung wurde dagegen weitgehend übersehen. Dabei verweisen schon Michael Hofmann und Iulia-Karin Patrut explizit darauf, dass der Vater wahrscheinlich tot ist (Hofmann und Patrut, 2015, 143), betrachten diese Tatsache aber als nicht weiter relevant für ihre Deutung des Textes, die sich weitgehend mit den anderen deckt. Deswegen soll im Folgenden Dianas unterdrücktes Trauma im Zentrum stehen. Dieses wird im Text zwar nur angedeutet, offenbart aber, wenn man sich auf diese Dimension einlässt, eine zweite Geschichte, die die Hauptfigur und ihr Projekt der Selbstverwirklichung in völlig neuem Licht erscheinen lassen. Auch

der Golem-Mythos, auf den Rabinowich sich im Roman beruft und der bisher vor allem feministisch gedeutet wurde (Nagy, 2018; Reiter, 2014), erhält aus dieser Perspektive eine ambivalentere Bedeutung. Zunächst soll jedoch auf die erzählerische Kreation von Diana eingegangen werden, die wie die Figuren in Dinevs *Russenhuhn* eine lebende Tote darstellt. Anders als Dinev reflektiert jedoch Rabinowich ihre eigene Rolle als Autorin, die sich die Geschichte einer Anderen aneignet.

7.3.1 Literarischer Umgang mit der Aneignung der Stimme einer lebenden Toten

Der Roman *Die Erdfresserin* beginnt genau wie *Spaltkopf* mit einem Prolog. Doch während dieser in *Spaltkopf* in mehreren Bildern die entscheidenden Wendepunkte im Leben der Figur vorausschickt, beginnt *Die Erdfresserin* mit nur einer Szene, die das Schicksal der Hauptfigur vorzeichnet. Wendepunkte, die ihr Leben verändern könnten, sind darin, anders als in *Spaltkopf*, nicht vorgesehen. Ihr Leben ist ein Wettlauf gegen den Tod. Im Prolog geht Diana durch eine Winterlandschaft, hinter sich die untergehende Sonne und Äste ohne Laub, unter ihren Füßen Schnee und Eis (Rabinowich, 2012a, 5). Die karge, kalte und stille Landschaft ist nicht nur ein Abbild der Kälte, die sie ihr Leben lang umgibt, zu Hause genauso wie in der Stadt, in der sie studiert, und später in Europa. Sie ist auch ein Spiegel ihrer selbst, denn Diana agiert fast durchgehend berechnend und kalt und kann zu keinem Menschen wirklich eine Beziehung aufbauen. Das hängt ursächlich mit ihrem Trauma zusammen, das sie mit allen Mitteln gegen die Angst vor dem Tod kämpfen lässt, den sie verdrängt, und wird verstärkt durch den materiellen Kampf um das Überleben im kapitalistischen System.

Die Protagonistin selbst kommt in diesem Bild nicht vor, nur ihr Schatten: »Ich folge meinem Schatten [...] wie unzählige Männerkörper zuvor« (ebd., 5). Damit wird auf eine lange Tradition von literarischen Doppelgänger-Figuren verwiesen, in denen die tiefe Ambivalenz eines einzelnen Menschen in mehrere Figuren aufgespalten wird. Andrew J. Webber spricht von einem »power play between ego and alter ego« (Webber, 1996, 4). In dieser Tradition entwickeln sich Schatten zu selbständigen Figuren. Sie verweisen oft auf die gesellschaftlich unerwünschten Dimensionen des Ichs, die sich selbständig machen und die Führung übernehmen. Webber argumentiert, dass sich in dieser Figurengestaltung eine Krise männlicher Subjektivität ausdrückt. Frauen dagegen waren lange nur Spiegel für Männer, die in ihnen sich selbst sahen, galten also lange nur als Objekt und nicht als Subjekt des Doppelgänger-Motivs: »There are practically no examples of a female subject playing hostess to a ›Doppelgänger‹ which might figure an analogous crisis in female subjectivity« (ebd., 19). Wenn die Hauptfigur also ihrem Schatten folgt, wie es im Text heißt, dann stellt sie sich als Frau in diese Tradition. Sie will nicht mehr nur Objekt, sondern Subjekt sein, wie in den bisherigen Interpretationen des Romans betont wurde (Reiter, 2014; Riedel, 2014; Nagy, 2018). Gleichzeitig führt dieser Rollenwechsel jedoch zu einer Selbstspaltung, die den ganzen Roman prägt, wie später noch ausgeführt werden soll, und letztendlich zu ihrem Tod. Im Prolog ist ihr Schatten deswegen nicht mehr als ein »schwarz-violetter Umriss«, der in einem »schmalen Spalt Licht« gerade noch sichtbar ist, der aber mit der untergehenden Sonne verschwinden wird. Schon hier zeigt sich also, dass sie mit dieser Entscheidung nicht die Freiheit erreicht, die sie sich erhofft. Vielmehr trägt sie, indem sie in die Fußstapfen des herrschenden Geschlechts tritt, zur

Ausblendung von Frauen bei, begibt sich also auf dem direkten Weg in ihren eigenen Tod. Aus diesem Grund hinterlassen ihre Füße auch keine Spuren in den vereisten Pfützen: »Schwarze Spiegel neben meinen Stiefeln, die unter den Sohlen auseinanderspritzen, um sich hinter mir makellos zu schließen.« In diesen Spiegeln ist sie wiederum kaum zu sehen: »Dunkle Augen im dunklen Wasser. [...] Der Atem rührt kleine Wellen auf, das Haar gerät in unruhige Bewegung, verwischt, setzt sich erneut zusammen. Dampf bereitet sich darüber, ich verschwinde im Nebel« (Rabinowich, 2012a, 5). Dass sie sich hier durch ihren eigenen Atem zum Verschwinden bringt, verweist explizit darauf, dass sie nicht nur Spielball eines Systems ist, sondern an ihrem Selbstverlust teilhat. Doch all die Anzeichen ihres bevorstehenden Verschwindens halten sie nicht davon ab, immer weiterzugehen, als gäbe es die Möglichkeit, aus diesem Bild herauszutreten in eine bessere Welt.

Man könnte diese Szene als »Vorgriff auf das Ende Dianas« lesen (Hofmann und Patrut, 2015, 142). Tatsächlich geht die Hauptfigur im letzten Kapitel des Romans immer weiter durch endlose Landschaften und Städte, bis sie schließlich mit den folgenden Worten verschwindet: »Ich gehe. Ich gehe./Gehe./Gehe« (Rabinowich, 2012a, 236).²⁰ Auf eine solche Interpretation scheint auch hinzudeuten, dass sie sich nach dem Trinken aus der Pfütze, in der sie sich gerade noch betrachtet hat, »den Schlamm von den Lippen« wischt, als hätte sie bereits begonnen, Erde zu fressen (ebd., 5). Doch der Prolog steht für ihr gesamtes Leben. Sie bewegt sich von ihrer frühesten Erinnerung an in einer solchen Winterlandschaft und versucht vergeblich, dieser zu entfliehen. Dass sie auch dann nicht aufhört zu gehen, als sie als Person schon nicht mehr existiert, verweist darauf, dass ihre Flucht beendet sein mag, aber unzählige weitere Menschen demselben Schicksal entgegengehen.

Der Prolog endet mit den Worten: »Den Blick zurück kann man sich erlauben, wenn man einen Ort erreicht, der nach dem Zurück liegt« (ebd., 5). Diesen Ort erreicht Diana, anders als Mischka, nur vorübergehend. In der Klinik kann sie sich für einige Zeit erholen, bevor sie in den Tod geht. Der Roman gliedert sich deswegen nach dem Prolog auch in die Teile »Davor« und »Danach«. In ersterem geht es um ihr Leben vor dem Tod Leos, in letzterem um ihre Rückkehr ins Leben nach der Einlieferung, die zunächst wie ein Neuanfang scheint: »Die Welt war weiß und roch sauber. Gestärkt fühlte sie sich an. Gereinigt. Von all dem Schmutz befreit, vom Staub meiner Straße, von meinem Arbeitsschweiß und dem Geruch meines Sohnes und von den Tränen meiner Mutter« (ebd., 153). Sie scheint von allen Sorgen befreit, fühlt sich, als wäre sie im Himmel, »unirdisch. Unwirklich« (ebd., 153). Gleichzeitig wirkt die Szene wie eine Geburt, denn wie ein Baby kann sie ihren Kopf nicht heben, schafft es nicht, nach einem Glas zu greifen oder zu sprechen, und wird von jemand anders gewaschen. Doch dieses Gefühl eines Neuanfangs erweist sich als trügerisch, denn der Kampf um das Überleben ihrer Familie gibt ihr nicht die Zeit, ihrem Leid auf den Grund zu gehen. Und so muss sie den Marsch in den Tod, der ihr von Anfang an vorgegeben ist, fortsetzen.

Selbst die Einteilung ihres Lebens in ein »Davor« und ein »Danach« entspricht nicht der Realität. In Wahrheit wird auch die Vergangenheit der Protagonistin erst nach der

20 Hajnalka Nagy verweist darauf, wie sehr dieses Ende an Werke von Ingeborg Bachmann wie *Malina* oder *Undine geht* erinnert (Nagy, 2018, 201).

Einlieferung in die Klinik erzählt, denn erst dort hat sie die Möglichkeit zurückzublicken. Jedes der sechzehn Kapitel im Teil »Davor« beginnt mit einem kurzen Gesprächsausschnitt aus ihren Therapiesitzungen in der Klinik. Diese Gesprächsausschnitte deuten an, worum es im Folgenden gehen wird: ihre Herkunft, ihren Weg nach Wien, ihre Tätigkeit in Wien, ihre Freundin Nastja, ihre Familie, ihre Beziehung zu Leo, ihren Umgang mit Verzweiflung, ihren Sohn sowie eine mögliche Rückkehr. Im jeweiligen Kapitel lesen wir dann ihre Gedanken zu dem Thema, das in der Sitzung angeschnitten wurde. In der Oberflächenstruktur wird also eine Veränderung angedeutet, die so nicht stattfindet. Der Aufenthalt in der Klinik wird an ihrem Leben nichts ändern, weil sich die gesellschaftlichen Umstände nicht verändert haben. Er schiebt den Untergang nur auf, ist also eine Art retardierendes Moment in der Tragödie.

Dennoch kann dieser Aufenthalt zumindest dafür Sorge tragen, dass ihre Geschichte nicht verloren geht, auch wenn sie diese nicht selbst aufschreiben und unter ihrem Namen veröffentlichen kann (Zink, 2017, 144). Sie ist damit ganz im Sinne der Figuren Dinevs, wie sie im letzten Kapitel beschrieben wurden, eine lebende Tote, also eine der vielen Anderen, deren Geschichten im deutschsprachigen Raum selten an die Öffentlichkeit dringen.²¹ Doch Rabinowich gibt dieser Figur nicht nur eine Stimme in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung über Migration und zeigt gleichzeitig auf, dass sie normalerweise nicht gehört wird. Sie gibt explizit zu verstehen, dass sie es ist, die sich diese Geschichte aneignet, und gibt der Figur zugleich die Möglichkeit, sich dieser Aneignung zu widersetzen. Die Autorin, die selbst zeitweilig Therapiegespräche mit Geflüchteten dolmetschte und von diesen zu ihrem Roman inspiriert wurde (Sievers, 2017d, 133), schreibt sich selbst als Dolmetscherin in den Text ein: »Neben ihm [dem Therapeuten] sitzt in der Ecke eine kurzgeratene, vollbusige Frau, schwarzgekleidet, mit schwarzem Pagenkopf« (Rabinowich, 2012a, 155; vgl. Reiter, 2014, 278). Sie versteckt sich, wie viele Künstler*innen vor ihr, in ihrem Kunstwerk und verankert damit die Entstehungsgeschichte des Romans im Text: »Ich, die *Schöpfende des Geschehens*, setze mich mit Augenzwinkern, aber auch *als Zeugnis der Entstehung*, in den Prozess der Erzählung« (Rabinowich in Schwens-Harrant, 2014b, 78, meine Hervorhebung).

Die Figur der Dolmetscherin ist also in diesem Fall, anders als Dominik Zink (2017, 151) behauptet, tatsächlich mit der Autorin gleichzusetzen. Sie schreibt sich in den Text ein, um für einen Moment einen Wechsel der Blickrichtung zu ermöglichen. In dem kurzen Ausschnitt, in dem es um die Dolmetscherin geht, ist es Diana, die uns ein Bild von der Übersetzerin zeichnet, die als Autorin wiederum die Macht über die Gestaltung der Figur besitzt. Rabinowich dreht die Hierarchie also bewusst um und erlaubt ihrer Figur den Blick von außen, dem Menschen wie sie in unserer Gesellschaft immer wieder ausgesetzt sind, ohne dass sie sich dagegen zur Wehr setzen und ihre eigene Perspektive

21 Dominik Zink nennt sie eine »sprechende Tote«: »Hier wird die Erzählerin als sprechende Tote entworfen, die von einem Nicht-Ort aus erzählt und somit auch, dass diese Geschichte eigentlich von denen erlebt wird, die gerade nicht in der Situation sind zu sprechen« (Zink, 2017, 146). Er bezieht diese Beobachtung allerdings nur auf den zweiten Teil des Romans, weil Diana diesen tatsächlich niemandem erzählt hat, bevor sie stirbt. Im Folgenden wird jedoch argumentiert, dass der gesamte Roman vom Paradoxon eines Erzählens der Anderen geprägt ist, das in Bezug auf Dinevs Werke bereits ausführlich erläutert wurde (vgl. Kapitel 5), denn Diana ist zwar die Ich-Erzählerin des Textes. Doch der Text verweist explizit darauf, dass diese Ich-Erzählung ein Konstrukt der Autorin ist.

zum Ausdruck bringen können. Dianas Blick ist dabei nicht nur ein Blick von oben auf die »kurzgeratene« Frau. Sie spricht der Dolmetscherin zudem ihr Misstrauen aus:

Beißt sich immer auf die roten Lippen, bevor sie meinen Redefluss aufgreift, noch während ich spreche, und an ihn [den Therapeuten] weiterreicht, gefärbt mit neuen Worten, denen ich vertrauen muss. Es fehlt die Zeit, sie zu überprüfen. Wie komme ich dazu, meine Geheimnisse einer anderen Frau anzuvertrauen. (Rabinowich, 2012a, 155)

Diana will also dieser fremden Frau, die später über sie schreiben wird, gar nicht von sich erzählen. Deswegen fordert sie den Therapeuten auf, die Dolmetscherin wegzuschicken. In diesem Kontext fällt der Satz: »Ich kann für mich selbst sprechen« (ebd., 156). Sie braucht niemanden, der ihr eine Stimme gibt. Genauso wird sie als Figur auch gezeichnet. Diana lässt sich von niemandem etwas vorschreiben und geht immer ihren eigenen Weg: »Ich dulde keine Grenzen, ich dulde keine Regeln, ich dulde nichts, das nicht ich mir auferlegt habe, und ich bin gut damit durchgekommen. Bis jetzt« (ebd., 164). Doch sie kann sich den Grenzen, die ihr auferlegt sind, nur bedingt widersetzen. Sie bleibt in der EU eine Ausgegrenzte, die sich in öffentliche Debatten nicht einbringen kann. Die Szene macht also sichtbar, dass Diana eine unverkennbar eigene Stimme hat, die aber ohne die Dolmetscherin, also die Autorin, die sie für ein größeres Publikum zugänglich macht, ungehört geblieben wäre. Diese erlaubt Diana, sich der Vereinnahmung zu widersetzen, die notwendig ist, damit sie Aufmerksamkeit erhält. Wie sehr diese Aufmerksamkeit ihr ein neues Selbstwertgefühl verleiht, zeigt sich an ihrer Reaktion auf die Therapiesprache: »Ich brauche lange, um mir einzugestehen, dass ich geradezu darauf stehe, in diesen aufmerksamen Blick gefasst zu werden wie ein Edelstein. Meine Worte sind kostbar, meine Lügen und meine Geschichte haben einen Wert« (ebd., 168).

Gleichzeitig wird in dieser Szene deutlich, dass die Autorin des Romans nicht nur als Dolmetscherin fungiert. Beim Text, den wir im Teil »Davor« lesen, handelt es sich nicht um fingierte Therapiesprache, sondern um die Erzählung einer Geschichte, auch wenn diese nicht chronologisch voranschreitet, sondern wie in *Spaltkopf* Erinnerungsfragmente aneinanderreihet, die zum Teil aus sehr unterschiedlichen Zeiten stammen (Nagy, 2018, 198). Trotzdem ist der Text so gestaltet, dass wir dieser Geschichte zunächst einmal Glauben schenken. Wir zweifeln nicht an dem, was Diana uns über ihre Familie und sich selbst erzählt.²² Deswegen übersehen wir nur zu leicht die Spuren des Traumas, das anders als in *Spaltkopf* nicht erzählt wird, sondern latent im Erzählten mitschwingt – wie die latenten Traumgedanken, die der manifesten Traumerzählung unterliegen (Freud, 1999b, 140). Es bedarf einer psychoanalytischen Deutung, um diese zweite Ebene der Erzählung freizulegen, wie Rabinowich in einem Interview erklärt: »Die Erdfrisserin« war für mich ein Versuch, eine psychoanalytische Herangehensweise mit Malerei zu verknüpfen. Daraus sind Bilder entstanden, die man analytisch deuten

22 Interessanterweise wurde mehrfach darauf verwiesen, dass man Diana nicht unbedingt Glauben schenken kann (Reiter, 2014, 279). Hajnalka Nagy bezeichnet Diana sogar explizit als unzuverlässige Erzählerin: »The ongoing oscillation between truth and lies in the novel reveals Diana as an unreliable narrator, who understands both identity and narration itself as a masquerade« (Nagy, 2018, 197). Das hat aber bisher nicht dazu geführt, dass ihre Geschichte tatsächlich in Zweifel gezogen wurde.

kann« (Rabinowich in Bichler, 2012). Sigmund Freud beschrieb die Sprache der Träume als eine »Bilderschrift«, die in Sprache übersetzt werden muss, um auf das unterdrückte Unbewusste schließen zu können, das darin Ausdruck findet (Freud, 1999b, 283f.). Im Folgenden werden einige der Bilder in Rabinowichs Roman darauf hin untersucht, ob und wie darin das Trauma latent zum Ausdruck kommt.

7.3.2 Die Spuren des Traumas

Diana schildert ihrem Therapeuten Dr. Petersen im zweiten Teil des Buches einen wiederkehrenden Traum, in dem ihre Mutter ihr mit dem Finger die Brust durchbohrt: »Ich schreie, schreie und spüre die Haut reißen wie altes Papier, und sie sagt: »Die da bin ich! Ich!«« (Rabinowich, 2012a, 161). Im Rahmen der Geschichte, die Diana erzählt, kann der Traum als Beweis für die Allmacht der Mutter gelesen werden, der die Tochter vergeblich zu entfliehen versucht. Auf einer zweiten Ebene jedoch erzählt dieser von Dianas Todesangst, die sie auf ihre Mutter projiziert, weil sie die tatsächliche Ursache für diese Angst, den gewaltsamen Tod des Vaters, verdrängt. Es handelt sich also nach Freud um eine Verschiebung: »Der Erfolg dieser Verschiebung ist, daß der Trauminhalt dem Kern der Traumgedanken nicht mehr gleichsieht, daß der Traum nur eine Entstellung des Traumwunsches im Unbewußten wiedergibt« (Freud, 1999b, 313). Freud geht davon aus, dass jeder Traum die Erfüllung eines Wunsches ist, auch wenn der manifeste Trauminhalt dem widerspricht, also darin, wie in Dianas Fall, Angst zum Ausdruck kommt (ebd., 166f.). Bei Diana lässt sich die Verschiebung ihrer Todesangst auf ihre Mutter auf den Moment zurückführen, in dem sie den Tod des Vaters verdrängt hat. Der wiederkehrende Traum erfüllt ihr dementsprechend den Wunsch, dass der Vater noch am Leben ist. Das zeigt sich auch an anderer Stelle, als der Therapeut nach ihrem Vater fragt: »Vielleicht war er politisch aktiv. Vielleicht ist er auch nur vor ihr geflüchtet« (Rabinowich, 2012a, 45).²³ In Dianas Erzählgeschichte ist der Vater der übermächtigen Mutter entkommen, und sie hofft, dass auch ihr das gelingen kann, wenn sie ihm folgt.

Diese Doppeldeutigkeit durchzieht den gesamten Text. Er beschreibt eine konkrete Realität, in der eine Frau aus der globalen Peripherie ihren eigenen Weg zu gehen versucht und dabei Opfer globaler Ungleichheit wird, und ist gleichzeitig ein Mythos, mit dem die Protagonistin ihr Trauma überdeckt. Das heißt nicht, dass die Geschichte der ökonomischen Migrantin nicht wahr ist, sondern dass der Text mehrere Wahrheiten enthält, die sich teils sogar widersprechen. Diese paradoxe Gestaltung ist zentral für den Roman. Er entspricht damit ganz Rabinowichs Überzeugung, dass gute Literatur Grenzen in Frage stellen muss: »Ein Paradoxon darstellen. Ein Paradoxon ist doch Qualitätsmerkmal einer Literatur, die sich nicht einfach einordnen lässt. Es gibt verdammt noch mal mehr zwischen Himmel und Erde als trübe Nasen und clowneske Hysteriker« (Rabinowich, 2012b).²⁴ Rabinowich zeigt nicht nur auf, dass der Wahrheit oft eine Lüge

23 Dieses Zitat stammt aus einem der Gesprächsausschnitte mit ihrem Therapeuten, die die Kapitel im Teil »Davor« einleiten und durchgehend kursiv gedruckt sind.

24 Diese Aussage ist einem Text entnommen, den die Autorin für ihre wöchentliche Kolumne »Geschüttelt, nicht gerührt« für die österreichische Tageszeitung *Der Standard* verfasste. Der hier zitierte Text erschien eine Woche, bevor sie einen Ausschnitt aus ihrem Roman *Die Erdfresserin* bei den »Tagen der deutschsprachigen Literatur« in Klagenfurt vortrug. Die Kolumne gibt damit die

schützend vorausschreitet, wie Vertlib das in seinem Roman *Schimons Schweigen* formuliert (vgl. Abschnitt 5.1.1, Fußnote 9). Vielmehr kann auch diese Lüge für sich eine Wahrheit sein, so wie eine ökonomische Migrantin eben auch ein Flüchtling sein kann.

Schon im ersten Kapitel des Romans wird deutlich, dass Dianas Vater nicht verschwunden, sondern tot ist. Der Roman beginnt mit der Geschichte, die sich die Familie erzählt, um seinen Tod vor sich selbst zu verbergen. Alle glauben fest daran, dass der Vater zurückkehren wird, denn, so die Mutter: »Seine Lieblingspfeife hätte er nie zurückgelassen, wenn er nicht beabsichtigt hätte, wiederzukommen« (Rabinowich, 2012a, 9). Doch natürlich ist auch die gegenteilige Interpretation möglich. Die zurückgelassene Pfeife könnte genauso darauf hinweisen, dass der Vater tot ist. Die Mutter ist so überzeugt von der Rückkehr des Vaters, dass sie jeden Tag die Türschwelle putzt, so Diana weiter:

Mutter wischte noch in der Eiskälte mit bloßen Händen unsere Türschwelle. Ihre Haut wurde rissig und sprang auf, kleine rote Linien im dunklen Braun. Die Fingernägel rot und die Finger. Die Türschwelle wusch sie jeden Tag, damit sie für Vater sauber und frisch blieb, damit er, wenn er zurückkehrte, ein gemütliches Zuhause vorfand. (Rabinowich, 2012a, 10)

Auch in diesem Fall zeigt das Bild mehr, als Diana uns erzählt. In Wahrheit wäscht die Mutter die Türschwelle, um die Erinnerung an die traumatische Erfahrung auszumerzen. Es handelt sich also um einen Zwang. Immer wieder muss sie das Blut wegwischen, das belegt, dass der Vater tot ist und nicht mehr zurückkehren wird. Das zeigt sich an den roten Händen und Fingern der Mutter, die sich nicht allein auf die äußerliche Kälte zurückführen lassen. Über sie verbindet die Erzählerin das Bild unbewusst mit dem Tag, als die Mutter tatsächlich das Blut des Vaters von der Schwelle wischen musste, dem Tag, den Diana genau wie ihre Mutter verdrängt.

Das Trauma erklärt wiederum die Kälte der Mutter gegenüber ihrer Tochter. Sie hat wie Ada in *Spaltkopf* mit dem Tod ihres Ehemannes auch ihre Gefühle verdrängt. Diana beschreibt ihre Mutter von Beginn an nicht nur als gefühllos, sondern als brutal. Schon in einer der ersten Szenen, in der die Mutter in Erscheinung tritt, bestraft sie Diana mit zwei Schlägen ins Gesicht (ebd., 10). Viel mehr als diese Szene und jene, in der sie die Schwelle reinigt, weiß sie über ihre Mutter und ihr Zuhause nicht zu erzählen, als der Arzt ganz allgemein nach ihrer Geschichte fragt (ebd., 9).²⁵ Gleich darauf folgt eine Sze-

dem literarischen Werk zugrunde liegende Idee schon vor der Lesung preis. Dem Romanausschnitt wurde allerdings in Klagenfurt trotzdem mit einigem Unverständnis begegnet (Frank, 2011).

- 25 Der Therapeut Dr. Petersen wird in vielen Interpretationen des Romans sehr kritisch gesehen. Reiter liest die Therapiestunden als Machtkampf, in dem Diana zunehmend die Kontrolle übernimmt (Reiter, 2014, 279). Mayr glaubt, dass an der Person des Therapeuten gezeigt wird, wie ökonomische Probleme als individuelle missverstanden werden (Mayr, 2015, 151). Zink gesteht zwar zu, dass der Therapeut Diana einen Raum gibt, in dem sie ihre Geschichte erzählen kann, schränkt aber ein: »Allerdings entsteht dieser Raum zu seinen Konditionen und die Erzählung, die ermöglicht wird, wird mittels seiner Kategorien erzählt« (Zink, 2017, 144). Dabei wird übersehen, dass der Arzt zunächst ganz allgemein nach »ihrer Geschichte« fragt, ihr also sehr viel Raum lässt, und in den folgenden Sitzungen an das anschließt, was Diana ihm erzählt hat. Damit unterscheidet sich sein Zugang deutlich von dem, der in Behörden bei Befragungen von Zuwanderer*innen zur An-

ne, in der sie selbst über diese Schwelle tritt und ihr Zuhause verlässt, »ohne dass ihr Gesicht [das Gesicht ihrer Mutter] einen milderer Ausdruck angenommen hätte« (ebd., 11). Das Zuhause findet also von Beginn an nur als Ort Erwähnung, dem Diana entkommen will und an den sie nur wegen ihres Sohnes immer wieder zurückkehrt (ebd., 114).

Doch den wahren Grund ihrer Flucht verbirgt sie mit allen Mitteln vor sich selbst, auch wenn sie ihn immer wieder andeutet. So erzählt sie in einem Therapiegespräch über ihr Zuhause: »Ich habe nie dort gelebt. Dort kann man nicht leben« (ebd., 162). Ihr Therapeut versucht sie dazu zu bewegen, diesen Satz zu erklären: »Wie meinen Sie das?«, wiederholt er geduldig« (ebd., 162). Doch Diana entzieht sich auch hier mit Flucht: »Ich möchte hier nicht mehr sitzen, der Drang, aufzustehen und den Raum zu verlassen, war unerträglich groß« (ebd., 162). Als der Arzt nicht aufgibt, entwickelt sie einen Harndrang und uriniert ihm schließlich vor die Füße. Sie lässt also nichts unversucht, um nicht über den Mord sprechen zu müssen, der in diesem Haus geschehen ist, auch wenn dieser in ihrer Aussage, dass man in dem Haus nicht leben kann, latent zum Ausdruck kommt.

Ihre Flucht ist gleichzeitig eine Suche nach einem Zuhause, das sie nie gehabt hat.²⁶ In einer Szene sieht sie ihre Mutter bei ihrer Rückkehr hinter dem Fenster »den Mund zu einem Lächeln« verziehen und legt in diesen kurzen Moment all ihre Hoffnungen: »Ich sehe sie an und will es ihr so gerne glauben, die Freude, die Erwartung, will glauben, dass das mein Zuhause ist, in dem jemand sehnsüchtig auf mich wartet, in dem ein Bett gerichtet ist, ein warmes Essen« (ebd., 135). Diese Sehnsucht nach einem Zuhause projiziert sie von Kind an auf den Vater. Nicht zufällig ist ihre einzige Erinnerung an ihn eine »warme große Brust, an der mein Hinterkopf lehnte« (ebd., 9). Sie hofft, dass er ihr den Weg in eine andere Welt weist. Seine Bibliothek, durch die er nach wie vor im Leben der Familie präsent ist, wird für sie von Beginn an zum Inbegriff der Freiheit. Sie bietet ihr Raum für »wilde Spiele« (ebd., 10). Zugleich beschwören die alten Bücher, die in einer unbekannten Sprache und fremden Schrift geschrieben sind, eine Welt jenseits der engen Grenzen des Hauses herauf, die schon sehr früh Faszination auf Diana ausübt: »[Die Bücher] hatten einen eigenartigen Geruch, wie das ganze Zimmer, sie waren alt, meist in Stoff oder Leder gebunden, manche in einer uns unbekannten Sprache verfasst. In einer Schrift, die wir nicht entziffern konnten« (ebd., 10).

In einer späteren Szene sucht sie in der Bibliothek die Wärme, die sie mit dem Vater verbindet: »Ich lehnte mich dort an die Regale, Rücken an Rücken mit seinen Büchern« (ebd., 45). Doch die Wärme, die sie in sich aufsaugt, ist ihre eigene: »[I]ch atmete [in die Bücher] hinein, um sie zu wärmen, und sog die Luft mit aller Kraft ein, die Augen fest geschlossen, ich wollte die Gegenwart ausatmen, die Vergangenheit hineinholen« (ebd., 45). Sie interpretiert die Bibliothek des Vaters als »sein größtes, sein offensichtlichstes und gleichzeitig sein geheimstes Zeichen an mich« (ebd., 45). Allerdings will sie seine »Botschaften« nur zu einem Zweck »entschlüsseln«: »Ich musste, so dachte ich, meiner Mutter voraus sein, um ihr entkommen zu können« (ebd., 46). Die Bücher sollen ihr die

wendung kommt. Sie schränken den Erzählraum des Gegenübers auf das Minimum ein, wie mit Bezug auf Vertlib gezeigt wurde (vgl. Abschnitt 5.2).

26 Diana spricht an einer Stelle im Text davon, dass sie »Luftwurzeln« hat (Rabinowich, 2012a, 71). Das Erdessen wird damit auch zu einem Versuch, sich zu verwurzeln.

Freiheit geben, die ihr Vater als Mann ihrer Meinung nach besaß, wie schon im Prolog angedeutet wird. Ihr tatsächlicher Inhalt ist für sie nebensächlich:

Die meisten [Bücher] blieben mir ein Rätsel, ich hatte keine Geduld, den Geschichten lange zu folgen, ich stellte mir andere Dinge vor, und meine eigenen Geschichten überholten die gelesenen Sätze, brachen aus, legten sich über sie, ich wollte prägen und nicht geführt werden, so wie auch er gewesen war, frei und unabhängig. (Rabinowich, 2012a, 46)

Auf die geheimnisvolle Welt, die ihr die Bücher eröffnen, lässt sie sich nicht wirklich ein: »Jedes vermeintlich gelüftete Geheimnis rief in diesem Raum stets neue herbei, es war, als wäre ich der Zauberlehrling und die Bücher wenig hilfsbereite Geister, die mich umso mehr verhöhnten, je mehr ich ihnen auf die Schliche kam« (ebd., 47). Aber das wenige, was wir über diese erfahren, scheint darauf zu verweisen, dass sie ihr Einblick in eine Kultur geben würden, zu der in ihrem Haus mit dem Verschwinden des Vaters niemand mehr Zugang hat: »Volksmärchen, Sagen und Liederbücher wechselten sich ab mit wissenschaftlich anmutenden Aufsätzen, die ich nach spätestens zwei Seiten wieder aus der Hand legte« (ebd., 47). Der Vater scheint sich mit Volkskultur befasst zu haben, die im 19. Jahrhundert zur Grundlage kultureller Studien allgemein und damit auch der Wissenschaft des Judentums avancierte (Gelbin, 2011, 6).

Dass sein Interesse der jüdischen Kultur galt, darauf verweist das einzige Buch, das für Diana Bedeutung erlangt: *Der Golem* (Reiter, 2014, 282). Damit wird nicht nur auf ein spezifisches Buch verwiesen – Gustav Meyrinks Roman *Der Golem*, der 1913 in der Zeitschrift *Die Weissen Blätter* erschien (Gelbin, 2011, 100) –, sondern auch auf einen Mythos, der zum ersten Mal im Psalm 139 Erwähnung findet (ebd., 7) und bis heute als »icon of authentically Jewish lore« gilt, wie Cathy Gelbin in ihrer Studie *The Golem Returns* festhält (ebd., 1). Doch der Golem war lange Inbild antisemitischer Vorurteile von Christen gegenüber Juden*Jüdinnen, bevor sich diese die Figur aneigneten, um sich gegen diese Vorurteile zur Wehr zu setzen, so Gelbin in ihrer Interpretation des Mythos. Der Golem nimmt also die Bedeutung an, die ihm gegeben wird. Genau das kommt auch in Rabinowichs Roman zum Tragen.

In der Auseinandersetzung zwischen Diana und ihrer Mutter verweist der Golem auf die jüdische Tradition, die Diana jedoch nicht als solche identifiziert, denn sie ist sich nicht bewusst, dass sie Jüdin ist. Vielmehr wurde das Judentum mit dem Tod des Vaters aus dem Bewusstsein der Familie verdrängt, bestimmt aber aus dem Unbewussten in Form von Todesangst und einem Fluchtreflex weiterhin das Leben der Hauptfigur. Als Diana die Mutter mit dem Buch *Der Golem* und den Notizen des Vaters konfrontiert, die sie in seiner Bibliothek gefunden hat, will diese ihre Tochter voller Angst davon abhalten, diese Texte zu lesen: »Wehe dir«, und sie klang das erste Mal seit langer Zeit ängstlich und schlug mich, als ich die Papiere nicht sofort wieder in dem Versteck verstauen wollte. Dann nahm sie mir das Buch weg und versperrte die Bibliothek« (Rabinowich, 2012a, 47). Doch die Tochter hat »Blut geleckert«, wie sie es selbst formuliert (ebd., 48). Auch mit diesem Ausdruck verweist sie unbewusst darauf, was wirklich hinter dem Verhalten der Mutter steht. Sie verschafft sich erneut Zugang zur Bibliothek, beginnt das Buch *Der Golem* genauer zu untersuchen und findet eine Widmung für ihre Mutter. Wie-

der konfrontiert sie ihre Mutter mit dem, was sie entdeckt hat, aber diese weigert sich, das Buch auch nur anzusehen: »Sie senkte den Blick, wich mir aus./Leg es zurück. Es gehört weder dir noch mir, sondern Vater.« (ebd., 49). Die Tochter gibt jedoch nicht auf, zeigt ihr die Widmung, die eindeutig belegt, dass das Buch ihr gehört. Daraufhin beginnt die Mutter zu zittern. Die Tochter interpretiert dieses Zittern wie folgt: »Da dachte ich, dass ich sie bereits besiegt hatte, ohne in den Ring zu steigen. Sie konnte offensichtlich nicht lesen. Ich hatte sie in der Hand, wie zuvor vermutlich schon mein Vater. Dachte ich. Damals« (ebd., 49). In Wahrheit verdrängt die Mutter mit dem Tod des Vaters die eigene jüdische Identität, die ihrer Meinung nach für den Tod des Vaters verantwortlich ist. Deswegen verschließt sie die Bibliothek, in der all das Wissen über jüdische Kultur versammelt ist, als die Tochter ihr die Bücher des Vaters vorlegt. Deswegen beginnt sie zu zittern, als diese sie nochmals mit dem Buch *Der Golem* und der Widmung für sie konfrontiert. Die Tochter führt ihr damit unbewusst vor Augen, was sie verdrängen will, den Tod des Ehemannes. Das Zittern verweist auf das Trauma, das mit dem Buch wieder an die Oberfläche kommt.

Dianas Aussage zeigt, dass sie das Verhalten der Mutter heute anders deutet. Sie glaubt, die Mutter habe die Schwache gespielt, um ihr die Vaterrolle und damit die Verantwortung für die Familie aufzubürden: »[S]ie verlangte lautstark, dass ich als die ältere Tochter, als Nachfolgerin meines Vaters, als eine, die eine Ausbildung genossen hatte – eine Ausbildung, gegen die sie sich zuvor heftig gewehrt hatte –, langsam daran denken müsste, Geld nach Hause zu bringen« (ebd., 37). Doch auch damit kommen wir der Wahrheit nicht näher. Wie Dianas Mutter wirklich war, lässt sich aus dem Text kaum erschließen, denn dieser offenbart uns nur, welche Rolle Diana ihrer Mutter in ihrer eigenen Geschichte zu einem bestimmten Zeitpunkt gegeben hat. Die Mutter ist ihr Geschöpf genauso wie der Golem, den sie sich am Ende des Romans schafft. Tatsächlich wird die Mutter an einer Stelle des Textes sogar als eine Golem-Figur beschrieben:

Wenn sie mit der Hausarbeit fertig war, und bevor sie sich mechanisch in die nächste stürzte, saß sie manchmal reglos in ihrem Lehnstuhl und sah starr aus dem Fenster in den Hof hinaus. Sie saß da wie eine übergroße Puppe, mit bewegungslosen Augen, die sich reptilienhaft nur selten mit einem Blinzeln schlossen. (Rabinowich, 2012a, 48)

In Dianas Bild ihrer Mutter klingen Legenden an, in denen sich jüdische Gelehrte einen Golem allein zu dem Zweck schufen, damit er ihnen persönlich zu Diensten sein konnte, als Leibwächter oder Dienstmädchen – Legenden, die für viele moderne Darstellungen des Golem als Roboter die Grundlage bilden (Krause, 1995, 125f.). Genau diese Deutung findet sich auch hier wieder. Doch nicht nur die Mutter ist Dianas Geschöpf. Das gilt auch für andere Figuren im Roman. Sie dienen Diana als Spiegel, in denen sie versucht, ihr Selbst zu erkennen, das jedoch nicht mehr als Reflektion ist. Anders als Mischka gelangt sie nicht in die Welt hinter den Spiegeln, in der nicht nur der Andere oder die Andere als Mensch, sondern auch das Andere im Selbst sichtbar wird. Diana dagegen bleibt in sich selbst und in einer Welt aus Gegensätzen zwischen Männern und Frauen bzw. Heiligen und Huren gefangen, auch wenn bzw. weil sie genau all dem zu entfliehen versucht.

7.3.3 Ein feministischer Roman?

Die Erdfresserin wird sehr häufig als feministischer Roman gelesen. Die Sekundärliteratur ist sich überwiegend einig, dass Diana sich den Rollen widersetzt, die ihr als Frau aufgezwungen werden. Dabei wird insbesondere die Tatsache, dass sie sich einen Golem schafft, immer wieder als Beleg für ihre Überwindung von stereotypen Bildern ins Feld geführt. So schreibt schon Andrea Reiter: »The appropriation of the Golem figure in *Die Erdfresserin* questions male domination in Judaism and gives new meaning to the law of matrilineal descent« (Reiter, 2014, 282).²⁷ Doch Dianas Interpretation des Golem-Mythos weist darauf hin, dass das Gegenteil der Fall ist. Sie verharret in den Gegensätzen zwischen Mann und Frau, die die männliche Herrschaft erst hervorgebracht und naturalisiert hat, wie Bourdieu im gleichnamigen Buch erklärt:

Das gesellschaftliche Deutungsprinzip konstruiert den anatomischen Unterschied. Und dieser gesellschaftlich konstruierte Unterschied wird dann zu der als etwas Natürliches erscheinenden Grundlage und Bürgschaft der gesellschaftlichen Sichtweise, die ihn geschaffen hat. (Bourdieu, 2005, 23)

Bourdieu erläutert, wie die Frau in diesem symbolischen System herabgewürdigt wird. Genau dieses Denken findet sich in Dianas Interpretation des Golem-Mythos. Diana beschreibt den Golem als Inbegriff der Überlegenheit des Mannes, der sich »ein eigenes Wesen schaffen« kann, »eines, das ihm aufs Wort« gehorcht, sowie für die Unterlegenheit der Frau, die ein »Häufchen Elend« gebärt, das sie jahrelang pflegen muss, bevor es ihr »irgendeinen Nutzen« bringt (Rabinowich, 2012a, 49): »Ich wollte kein Kind haben, dachte ich mir damals, ich wollte einen Golem« (ebd., 50). Damit bestätigt sie die Denkschemata vom überlegenen Mann und der unterlegenen Frau, die durch die männliche Herrschaft produziert und reproduziert werden. Noch mehr, sie imaginiert sich selbst als Wesen ihres Vaters. Sie stellt sich vor, er habe ihre Mutter mit dem Buch *Der Golem* in den Schlaf gelesen, bevor er ihr Diana »einpflanzte« (ebd., 50). Sie sieht den Vater in der Rolle des göttlichen Schöpfers, die Frau als die Empfängerin, die am Geschlechtsakt nicht einmal bewusst teilhat. Auf diese göttliche Dimension des Vaters wird später noch einmal verwiesen, in einer Anspielung auf die Worte, die Jesus am Kreuz zu Gott sprach: »Warum hast du mich verlassen?« (ebd., 204).

Diana bekennt sich also zur männlichen Herrschaft, will jedoch nicht mehr auf der Seite der Beherrschten, sondern auf jener der Herrscher stehen, wie schon im Prolog angedeutet wird: »Ich folge meinem Schatten [...], die Wärme der Sonne am Rücken wie unzählige Männerkörper zuvor« (ebd., 5). Sie findet also nicht zu einem neuen Denken, das die Spaltung und Hierarchisierung der Geschlechter überwindet. Vielmehr bewegt sie sich weiterhin in den Denkschemata der männlichen Herrschaft. Das zeigt sich schon

27 Hajnalka Nagy argumentiert darüber hinaus, dass Rabinowich die Figur des Golem nutzt, um Gegenerinnerungen in einem postmigrantischen Kontext erzählbar zu machen (Nagy, 2018, 198). Der Golem dient ihrer Meinung nach als verbindendes Element zwischen der vergangenen Ausgrenzung von Juden*Jüdinnen in Ghettos, wie dem Warschauer Ghetto, das im Text explizit erwähnt wird, und der gegenwärtigen Exklusion von illegalisierten Immigrantinnen in der Europäischen Union.

daran, dass sie für die Frau nur die zwei Optionen des Überlebens sieht, die in der männlichen Gesellschaft für sie imaginiert wurden: Ehe oder Prostitution (Bovenschen, 2016, 53; vgl. Abschnitt 6.6.4, Fußnote 44). Die dritte Option ist der Tod (Bronfen, 1996) – auf den sie geradewegs zugeht.²⁸ Sie selbst entscheidet sich gegen die Ehe und für die Prostitution, weil sie glaubt, damit die Rollen umdrehen zu können. Sie weiß, »wie es anders geht, wie man sich lockert, wie Erde gut gepflügt wird, in die nichts fällt, was sie nicht brauchen kann« (Rabinowich, 2012a, 51). Das erlaubt ihr, so ihre Annahme, mit dem Verlangen des Mannes Geld zu verdienen, ohne dass sie schwanger wird. Gleichzeitig hat sie sich beigebracht, »wie man atmet, damit der Zuhörer Freude daran hat, wie man die Luft entweichen lässt, dass es nach Gesang klingt, wie man die Hüften schwingt, um den Tanz abzukürzen« (ebd., 51). Ihrem Verständnis nach bedeutet das, dass sie die Macht über den Geschlechtsakt übernommen hat, die bisher in den Händen des Mannes lag. Sie glaubt als Frau die Führung übernommen zu haben, die bisher nur Männern oblag, und hält die Prostitution deswegen für einen Weg in die weibliche Selbstbestimmtheit: »Wir [Diana und Nastja] konnten leben, wie wir wollten. Wir hatten Kraft« (ebd., 39). Doch das entspricht nicht nur nicht der Realität, wie sie selbst feststellen muss. Es konterkariert ihre Suche nach der Wärme, die der Vater für sie ursprünglich repräsentiert. Während sie glaubt, sich von der Mutter zu befreien, indem sie den Spuren des Vaters folgt, entfernt sie sich keinen einzigen Schritt vom Ausgangspunkt ihrer Suche.

Mit der Entscheidung für die Prostitution beginnt sie die anderen Bilder imaginierter Weiblichkeit zu unterdrücken. Doch diese treten ihr in den anderen Figuren als Doppelgänger*innen wieder entgegen. Mutter und Schwester repräsentieren die Ehe und die Reinheit. Von der Schwester wird gleich zu Beginn erzählt, dass sie »Brautträume« hegt (ebd., 14). Über die Mutter, das Inbild der Reinheit, erfahren wir im zweiten Kapitel, dass sie das Haus nur selten verlässt und ein Besuch im Nachbardorf für sie schon eine »halbe Weltreise« ist (ebd., 18). Doch um sich »jungfräuliches, weißes, begehrtes Klopapier« zu kaufen, ist ihr kein Weg zu weit (ebd., 21). In einer anderen Szene wird ihre Mutter mit einer Ikone verglichen (ebd., 43). Die dritte Option, der Tod, tritt ihr in der Figur von Nastja gegenüber, die »so gern wieder die Ophelia sein« will (ebd., 32) – seit dem 19. Jahrhundert das Inbild der toten Frau (Stuby, 1992, 185f.). Nastja verweist zudem auf Nastassja, die weibliche Hauptfigur in Dostojewskis *Der Idiot* – nicht zufällig liest Diana diesen Roman im Text (Rabinowich, 2012a, 57). In *Der Idiot* versucht Nastassja, die von ihrem Gönner zu seiner Maitresse gemacht wurde, über die Ehe ihre Ehre zu retten, um am Ende von ihrem Mann ermordet zu werden.

Schon diese fiktionalen Vorbilder verweisen darauf, dass auch Nastja nur als Projektionsfläche fungiert. Als solche hat sie eine weitere Funktion: Auf sie werden all die Gefühle und Ängste übertragen, die die Hauptfigur auf ihrem Weg zur Herrschaft behindern. Sie ist ihr jüngeres unschuldigeres Selbst – deswegen auch der Kosenamen Nastja, der in Dostojewskis Roman nur für das unschuldige Kind, nicht aber für die gefallene

28 Bronfen untersucht die weibliche Leiche und den männlichen Überlebenden als »Bildrepertoire einer Kultur« (Bronfen, 1996, 98). Sie betont die »kulturelle Fülle und Allgegenwart der Bilder vom ›Tod einer schönen Frau‹« (ebd., 109) und hinterfragt dieses ausgeprägte Bedürfnis, »theoretische und ästhetische Repräsentation auf eine zur Schau gestellte ›Tilgung‹ des Weiblichen zu gründen« (ebd., 62).

Frau verwendet wird. Nastja fällt bei ihrer illegalen Grenzüberquerung in die EU auf, weil ihre Angst sich in ihren Körper einschreibt: Ihr Blick ist gehetzt, ihre Bewegungen sind schroff, sie zittert wie ein Tier (ebd., 26). Diana erklärt ihr, und damit eigentlich sich selbst, wie sich das vermeiden lässt: »Sei ruhig, habe ich ihr eingebläut. Sei immer langsam, bis es keinen Ausweg gibt als den schnell zu sein. Sei still. Lächle, aber lächle nicht zu viel. Achte auf deinen Gang« (Rabinowich, 2012aebd., 26). Von Nastja kann sie sich abstoßen, um ihre Unsicherheit zu überwinden. Gleichzeitig gibt ihre Ergebenheit ihr die Kraft, sich gegen die Mutter zur Wehr zu setzen: »Ich brauchte dieses leise ergebene Warten an meiner Seite, um meine Schritte umso entschlossener zu setzen. Sie wog all den Zweifel auf, den meine Mutter wie Gift in meine Adern träufelte« (ebd., 27). Nastja ist der Hund, der ihr ihre Überlegenheit beweist – wie im Motto zum ersten Teil angedeutet: »*And now, I wanna be your dog*«, eine Zeile aus einem Lied von Iggy Pop (ebd., 7). Diana ist damit aber genauso abhängig von Nastja, nimmt also selbst die Rolle des Hundes ein.

Doch Diana hat nicht nur weibliche, sondern mit Leo auch einen männlichen Doppelgänger. Seine Existenz wird im Text sogar explizit angezweifelt. Als Diana zu der Wohnung zurückkehrt, in der sie mehrere Monate mit ihm gelebt haben will, öffnet ihr eine Frau die Tür, die angibt, seit zwanzig Jahren in der Wohnung zu leben und keinen Leo Brandstegl zu kennen. Dabei wird ausdrücklich betont, dass Diana sich nicht im Haus oder der Tür geirrt hat. Auf dem Schlüsselbund, den sie in der Hand hält, steht nicht nur der Name Leo, sondern auch »die Nummer der Wohnung und des Hauses«, in dem sie sich befindet (ebd., 191). Leo ist der schwache Mann, der ihr genauso wenig als Vorbild dienen kann und deswegen abgespalten wird.

Diana steht mit diesen vielen Doppelgänger*innen, wie bereits angedeutet, in einer langen Tradition von männlichen Figuren. An ihnen zeigen sich die vielen Dimensionen des Selbst, die auf dem Weg zur männlichen Herrschaft unterdrückt werden müssen, um sich zum männlichen Mann zu entwickeln (Webber, 1996, 18f.). Diana versucht als Frau denselben Weg zu gehen, der jedoch die Unterdrückung der Frau beinhaltet. Nicht zufällig endet ihr Weg auf einem Feld, auf dem männliche Körperteile verstreut liegen:

[I]n ihrem Licht sehe ich, dass die runden Gegenstände, die unter meinen Füßen liegen, keine Kürbisse sind, wie ich dachte, sondern Köpfe, Männerköpfe mit geschlossenen Augen, manche liegen seitwärts auf der Erde, manche mit dem Gesicht dem Himmel entgegengestreckt, von einigen ist gerade einmal der Scheitel zu erkennen, während bei anderen bereits Schultern und Armteile aus der Erde ragen. (Rabinowich, 2012a, 235)

Dominik Zink interpretiert diesen Ort als einen Nicht-Ort, der Dianas Position als sprechende Tote widerspiegelt (Zink, 2017, 143). Hajnalka Nagy liest ihn als einen transkulturellen Erinnerungsort für die Anderen Europas, deren Ausmerzungen aus der europäischen Erinnerung anhand der Figur Dianas dargestellt wird (Nagy, 2018, 201). Doch warum liegen auf diesem Feld ausschließlich Männer? Diese Tatsache verweist darauf, dass Diana nicht nur Opfer eines globalen ungleichen Systems ist. Auch sie trägt zur Ausmerzungen der Anderen aus dem europäischen Gedächtnis bei, indem sie versucht, sich im System der männlichen Herrschaft zu einer Herrschenden aufzuschwingen. Die An-

deren, die sie umgeben, sind Spiegel ihrer Selbst. Ihr Tod ist damit auch eine logische Folge ihres Handelns, mit dem sie ein Denken unterstützt, das sie als Frau ausblendet. Deswegen bleibt sie eine Frau ohne Gesicht, wie schon im Prolog angedeutet wird. Und auch der Golem, den sie nach ihrem Vorbild formt, hat aus diesem Grund kein Gesicht: »Die Fläche auf der anderen Seite des Kopfes ist leer. Er besitzt weder Mund noch Augen, noch Ohren, die Erde, aus der er geformt ist, ist an der Stelle, wo sein Gesicht sein sollte, völlig glatt« (Rabinowich, 2012a, 204).²⁹ Diana geht also an einem System globaler Ungleichheit, in dem Frauen zusätzlich benachteiligt sind, und gleichzeitig an sich selbst zugrunde. Dass das nicht daran liegt, dass sie als Migrantin weniger emanzipiert ist, wie gern behauptet wird, zeigt sich daran, dass sie, wenn auch erfolglos, versucht, sich von Normen loszusagen, die sie als Frau in ihrem Handeln begrenzen. Dennoch bleibt sie der männlichen Herrschaft grundsätzlich verhaftet.

Die Schwierigkeit, sich von dieser Herrschaft zu befreien, liegt darin begründet, dass diese Vorstellung nicht nur in den Institutionen tief verankert ist. Sie prägt außerdem Erzählungen und Bilder und hat sich in Körper und Verhalten jedes einzelnen Menschen eingeschrieben. Deswegen kann sie auch jederzeit wieder an Bedeutung gewinnen, wie rechtspopulistische Diskurse zeigen. Genau das illustriert Rabinowich in *Herznovelle*. Mit diesem Text widerspricht sie dem rechtspopulistischen Diskurs, der die unterdrückte migrantisierte Frau der westlichen emanzipierten Frau gegenüberstellt, deren Freiheit von Migration bedroht ist. Hauptfigur der *Herznovelle* ist eine bürgerliche Frau, der es nicht gelingt, sich von der männlichen Herrschaft zu befreien. Dennoch sollte die Novelle nicht als Zementierung dieser Herrschaft gelesen werden, sondern als ein Versuch, mit Genderdiskursen zu spielen, um damit letztendlich zu einem Wandel beizutragen.

7.4 *Herznovelle*: Narrative männlicher Herrschaft in der bürgerlichen Gesellschaft

In *Herznovelle* findet eine Frau nach einer Herzoperation nicht mehr in ihr bürgerliches Leben zurück. Die völlige Selbstverständlichkeit ihres Daseins, in dem sie auf den häuslichen Bereich beschränkt ist und dem Mann als Zierde und Unterstützung für seinen Weg zur Macht im öffentlichen Raum dient, ist erschüttert. Ihr Körper will sich diesem nicht mehr restlos unterordnen. Vielmehr beginnt ihr Herz dagegen aufzubegehren. Dabei wird das Herz als Organ, an dem sie gerade operiert wurde, verflochten mit dem Herz als Symbol für Liebe, Erotik und Kreativität, die sie als bürgerliche Ehefrau unterdrückt. Im ersten Teil »Hasenherz« drängen all diese unterdrückten Bedürfnisse an die Oberfläche. Ihr »Hasenherz« versucht, die Frau wie der Hase in Lewis Carrolls *Alice hinter den Spiegeln* in eine Welt hinter die bürgerliche Fassade zu führen. Doch noch ist die Frau ein Hasenherz und damit zu feige, um aus ihrem Leben auszubrechen. Im zweiten Teil mit dem Titel »Herzrasen« folgt die Frau dann ihrem Herz. Das heißt jedoch nicht, dass sie sich von der männlichen Herrschaft befreien kann. Vielmehr wechselt sie den Mann

29 Dieses Bild erinnert an die Werke von Boris Rabinowich zum Thema Jedermann, auf die oben schon hingewiesen wurde, allesamt verhüllte Köpfe, hinter denen sich nichts zu verbergen scheint (vgl. Abschnitt 7.1).

nur aus und klammert sich an den Arzt, der sie operiert hat. Nachdem all ihre Versuche, diesen für sich zu gewinnen, gescheitert sind, kehrt sie in die Normalität ihres bürgerlichen Lebens mit ihrem Mann zurück. Dabei ist ihr Schicksal wie in Rabinowichs anderen Texten von Beginn an vorgezeichnet, allerdings nicht in Form eines Prologs, sondern eines Gedichts, das der Novelle als Motto vorangestellt ist: »Das Herz ist das Zentrum von allem, sagt er/ich frage mich, was mein Zentrum ist/ich habe keines/er ist stellvertretend mein Zentrum« (Rabinowich, 2011, 7).³⁰ Das Pronomen »er« kann hier genauso für Bernhard, ihren Mann, wie für ihren Arzt stehen. Entscheidend ist allein, dass die zentrale Stellung des Mannes nicht in Frage gestellt wird. Die Frau bleibt eine Andere ohne Namen und Gesicht.

Genau wie in Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*, auf die Rabinowich mit ihrem Titel *Herznovelle* anspielt, kommt es also nur zu einem kurzen Aufbrechen der bürgerlichen Normen, aber nicht zu einer wirklichen Veränderung. Im Zentrum steht hier jedoch nicht ein Mann, sondern eine Frau, deren Schicksal in Schnitzlers Novelle in der Figur der Marianne bereits angedeutet wird: Sie gesteht der Hauptfigur, dem Arzt Fridolin, in der Nacht, in der ihr Vater stirbt, verzweifelt ihre Liebe, um ihrem Verlobten zu entkommen (Schnitzler, 2012, 143f.). Fridolin gibt ihr in diesem Moment kurzzeitig nach, auch weil er sich von seiner Frau betrogen fühlt, geht jedoch am nächsten Tag auf Distanz, indem er wieder ganz die Rolle ihres Arztes einnimmt (ebd., 205f.). Genauso wird auch die Frau in Rabinowichs *Herznovelle* von ihrem Arzt zurückgewiesen. Doch in diesem Fall wird die Geschichte aus der Perspektive der Frau erzählt. Das geschieht zum großen Teil in 122 zweizeiligen bis mehrseitigen Texten, die wie Tagebucheinträge wirken. Unterbrochen werden diese von Herzschlaglinien und von kursiv gedruckten, lyrischen Einsprengseln. Damit erhalten wir auf mehrfache Weise Einblick hinter die Fassade ihrer bürgerlichen Existenz, den sie sonst niemandem in ihrem Umfeld gewährt. Sie vertraut sich weder ihrem Mann noch ihrer besten Freundin an. Unklar bleibt damit auch, was erlebt und was imaginiert ist. Im Tagebuch erzählt sie, wie sie die Ereignisse einordnet. In diesem Text werden die Mythen offenbar, die ihr Denken und Handeln steuern. Die lyrischen Einsprengsel geben darüber hinaus genau wie die kursiv gedruckten Passagen des Spaltkopfs Einblick in eine tiefere Schicht ihrer Persönlichkeit: Sie sind »Abbilder des Halbbewussten und Unbewussten«, so Rabinowich in einem Interview (Schwens-Harrant, 2014b, 69).

Die Autorin bezeichnet die *Herznovelle* im Gespräch mit mir als »eine große Warnung« (Sievers, 2017d, 141). Mit ihrer tragikomischen Hauptfigur führt sie das geschlechtlich Unbewusste vor Augen, mit dem die männliche Herrschaft tagtäglich reproduziert wird, sei es durch Körperpflege und Kleidung oder durch die unablässige Wiederholung von Narrativen. Sie lässt die Bilder imaginierten Weiblichkeit, wie sie die männliche Herrschaft hervorgebracht hat, vor unseren Augen auftreten, um bewusst zu machen, dass diese auch heute noch unser Denken und Handeln prägen. Das Spiel mit diesen Genderdiskursen kippt dabei im Verlauf des Textes zunächst ins Absurde und schließlich ins Groteske. Daran zeigt sich nicht nur, wie sehr die Imagination der Hauptfigur und die Realität auseinanderklaffen, was ihr zumindest teilweise selbst

30 In der Novelle finden sich durchwegs lyrische Einsprengsel, die genau wie das Motto kursiv gedruckt sind und deswegen auch hier kursiv zitiert werden.

bewusst ist. Mit diesen Mitteln verweist der Text auch darauf, dass eine andere Welt möglich ist, wie Peter Fuß es für das Groteske formuliert hat (Fuß, 2001). Bevor auf diese Dimension eingegangen wird, soll es jedoch zunächst um den Habitus der bürgerlichen Ehefrau gehen, der den Ausgangs- und Endpunkt der Novelle bildet.

7.4.1 Habitus der bürgerlichen Ehefrau

Der erste Textabschnitt der Novelle stellt detailreich dar, wie sich Geschlechternormen, in diesem Fall der Habitus der bürgerlichen Ehefrau, in den Körper einschreiben. Die Szene beschreibt, wie die Frau sich für die Fahrt zum Krankenhaus herrichtet. Dabei steht am Beginn der männliche Blick, der sie definiert: »Bernhard steht im Badezimmer und kontrolliert mich beim Kontrollieren des Spiegelschränkchens« (Rabinowich, 2011, 11). Ihr Blick auf sich selbst ist durch den Blick ihres Mannes geprägt. Ihr Sein ist »Wahrgenommen-Sein« (Bourdieu, 2005, 112). Seine Sorge um sie spiegelt sich in ihrer Sorge um sich selbst. Unter seinem Blick widmet sie sich ihrem Körper, nicht nur, um ihm zu gefallen, sondern um durch ihre Schönheit seine Bedeutung zu bestätigen. Bourdieu spricht vom Beitrag der Frauen »zur Produktion und Reproduktion des symbolischen Kapitals der Familie«: »Und zwar in erster Linie, indem sie durch all das, was zu ihrer äußeren Erscheinung beiträgt, Kosmetik, Kleidung, Haltung usw., das symbolische Kapital der häuslichen Gemeinschaft in Erscheinung treten lassen« (ebd., 170f.). Dabei sind die »sauber manikürten« Fußnägel genauso wichtig wie eine fleckenfreie Haut und das richtige Parfum. Wie eng das Schicksal der Hauptfigur an das ihres Mannes gebunden ist, zeigt sich auch an der Gestaltung ihres Eherings, »zwei Goldstränge, ebenfalls ineinander verwoben« (Rabinowich, 2011, 12). In diesem Ring drückt sich gleichzeitig der Wert aus, den sie für ihren Mann darstellt. Sie ist sein Schmuckstück und setzt alles daran, diese Rolle zu erfüllen, selbst wenn sie sich nicht für einen repräsentativen Anlass, sondern nur für den Weg ins Krankenhaus vorbereitet. Das zeigt auch die Auswahl der Kleidung, die bis ins kleinste Detail durchkomponiert ist: »Hautfarbene Unterwäsche«, »[d]urchsichtige Strumpfhosen«, »[b]equeme Schuhe. Aber elegant« (ebd., 13). Dazu ein Kleid, das sie vorsichtig über die »geföhnten Haare« zieht, um die mühsam hergerichtete Frisur nicht zu zerstören, sowie Hut, Handschuhe und Mantel. Gleichzeitig befasst sie sich in ihren Gedanken damit, ob sie ihr Reich, das Haus, auch ordentlich hinterlassen hat: »Die Blumen: gegossen. Die Nachbarin wird sicher wieder eine meiner Lieblingspflanzen vergessen. Die Küche geputzt, Lebensmittel eingefroren« (ebd., 12f.). Der abwertende Verweis auf die Nachbarin zeigt, wie sehr sie sich mit ihrer Rolle als Ehefrau identifiziert, die nur sie angemessen erfüllen kann. Darauf verweisen darüber hinaus die eingefrorenen Lebensmittel – sie hat für ihren Mann vorgekocht, weil er nicht allein für sich sorgen kann, so der Subtext.

Auch die Farben sind in der ersten Szene der Novelle bewusst gewählt. Sie repräsentieren die Unschuld der Protagonistin, aber auch die ihr gebotene Zurückhaltung. Das Handtuch, zum Beispiel, liegt »weiß mit mintfarbenem Rand auf beigen Kacheln« (ebd., 11). Die Unterwäsche ist hautfarben, die Strumpfhose durchsichtig. Auffällige Farben wie roter Nagellack oder Lippenstift kommen nicht vor. Die roten Flecken auf der Haut gelten als störend und müssen zum Verschwinden gebracht werden. Erst mit der nächsten Szene tritt Farbe in ihr Leben, an die sie sich erst gewöhnen muss: so beschreibt sie die

Augen des Arztes beim ersten Hinsehen als »grau oder blau oder grün« (ebd., 15) und erklärt später in einem der kürzesten Textabschnitte, der nur aus einem Satz und einem Wort besteht: »Ich weiß jetzt, wie seine Augen sind. Grün« (ebd., 16). Entscheidend wird im Folgenden aber die Farbe rot, die Farbe des Herzens und des Blutes: »Ich starre diese drei Töne Rot an und erkenne das Rot meines eigenen Herzens, meines Blutes, das er vergossen hat noch vor meinen Tränen« (ebd., 39). Schon hier zeigt sich, wie sehr die Frau den Blick auf das Eigene immer wieder rückbindet an patriarchale Strukturen, wie sie das Christentum durchziehen.

Die Novelle endet, wie sie beginnt. Wieder richtet sich die Frau her, dieses Mal für den Besuch eines Geschäftspartners ihres Mannes. Sie bereitet »den ganzen benötigten Auftritt« vor, wie sie selbst sagt (ebd., 156). Sie hat wieder in ihre Rolle zurückgefunden: »Alles in Ordnung« (ebd., 156). Sie bleibt die Andere, die sich den Normen unterwirft und das Andere in sich unterdrückt. Doch die Auseinandersetzung hat ihre Spuren hinterlassen. Im Spiegel sieht sie jetzt nicht mehr ihren Mann, sondern eine Doppelgängerin, die all das Andere in sich trägt, was sie unterdrückt:

Sie hat rote Flecken in der Höhe der Schlüsselbeine auf der Brust, eine nasse Haarsträhne ringelt sich den schlaffer werdenden Hals hinunter. Das Gesicht immer noch kaum zu erkennen. Meine Hand stützt mich auf die Spiegelfläche, stößt meine Doppelgängerin von mir fort, als ich mich löse. (Rabinowich, 2011, 155)

Sie schiebt ihr Gesicht weg, will es nicht sehen, denn der Blick in den Spiegel offenbart ihr, dass sie nicht die ist, die sie zu sein vorgibt: »Der Spiegel konfrontiert uns mit einem Bild, das wir als das unsrige annehmen und das dennoch einen Riss, eine Kluft erzeugt« (Weber, 2009, 32). Genauso versucht sie auch die Narbe zu ignorieren, die sie an das Erlebte erinnert – aber schon die Tatsache, dass sie diese erwähnt, zeigt, dass ihr das nicht ganz gelingt (Rabinowich, 2011, 156). Schließlich hat sich auch ihre Beziehung zu ihrem Mann deutlich verändert. Sie ist ihm jetzt noch ergebener als zuvor, nimmt geduldig hin, dass er das Essen kurzfristig absagt, als sie bereits alles vorbereitet hat, und dass er selbst später kommt. Traurig scheint sie allein darüber, dass ihr Auftritt abgesagt ist: »Wie schade«, sage ich, »wie schade« (ebd., 158). Mit diesen Worten endet der Text.

Zwischen diesen beiden Passagen liegt die Auseinandersetzung mit dem Anderen, das an die Oberfläche drängt und ihr Leben durcheinanderwirft. Ihre Reaktionen bleiben dabei durchgehend in den Denk- und Wahrnehmungsschemata der männlichen Herrschaft verhaftet, selbst als sie versucht, aus ihrem Leben auszubrechen. Dennoch stellt der Text ihr Verhalten in Frage, indem er dieses als zunehmend grotesk darstellt.

7.4.2 Re-Imaginationen von Weiblichkeit und ihre Absurdität

Das unterdrückte Andere begehrt in Herznovelle von Anfang an auf. Noch vor der Operation heißt es in einem ersten Gedicht: »Es wartet um die Ecke/es wartet, um mich anzufallen/in meinem Hals zu stocken/meine Brust zu füllen/an meines Herzens statt/das, an die Rippen gedrückt/empört auf seine Rechte pocht/es hat kein/ich habe Recht« (Rabinowich, 2011, 18). Mit dem Begriff »es« wird explizit auf das Freud'sche Unbewusste angespielt, das ein Eigenleben annimmt und den Körper der Frau übernehmen will. Noch setzt sie sich zur Wehr,

spricht ihm ab, Rechte zu haben und besteht darauf, im Recht zu sein. Sie versucht, an der Normalität ihres Lebens festzuhalten, an der Rolle des Aschenputtels, die ihren Prinzen gefunden hat: »Versuche das Gefühl der Unruhe aus meinem Magen mit dem goldenen Löffel auszuhebeln, den Fuß in den Glasschuh hinein« (ebd., 32). Sie will ihre Entscheidung für die finanzielle Sicherheit und gegen die Kreativität, das Gefühl und die Erotik bestätigen, indem sie einkaufen geht. Doch die Bilder von der Operation lassen sich nicht vertreiben. Die erhoffte Ruhe will sich nicht einstellen. Sie ist aus dem Tritt geraten und kann nicht in die Selbstverständlichkeit ihres bürgerlichen Habitus zurückfinden. Auf die ganz normale Frage einer Verkäuferin, ob sie ihr helfen könne, antwortet sie dementsprechend mit den Worten: »Wohl kaum« (ebd., 33). Noch mehr, sie hofft, dass das Mädchen, das vor ihr steht, nicht so enden wird wie sie selbst: »Sie sollte lernen. Rechtzeitig lernen« (ebd., 33). Die Frau scheint also wie aus der Rolle gefallen. Die Komik, die sich daraus ergibt, macht die Rolle, die sie spielt, als Rolle sichtbar. Sie ist nicht die Frau, die sie darstellt, sondern ist im Rahmen eines Systems zu dieser geworden.

Das heißt jedoch nicht, dass sie sich emanzipiert. Ganz im Gegenteil, sie hält weiterhin an der Rolle des Aschenputtels fest, jetzt allerdings auf der Suche nach einem neuen Prinzen, dem Arzt. Sie geht allein auf den Ärzteball, eine Erfahrung, die sie zugleich als befreiend und beängstigend empfindet: »Ich war noch nie auf einem Ball ohne Bernhards Arm, an den ich mich handtaschengleich anhängen konnte, und immer in seiner Blickweite« (ebd., 55f.). Nun jedoch ist sie nicht mehr ein Gegenstand am Arm ihres Mannes, der sie immer unter Kontrolle hat. Vielmehr hat sie sich selbst einen Platz gesucht, der ihr erlaubt, den ganzen Saal im Blick zu haben, allerdings allein mit dem Ziel, den Blick eines anderen Mannes auf sich zu ziehen. Diesem Zweck dient auch ihre Kleidung: hohe Stöckelschuhe und ein weit ausgeschnittenes Kleid aus grauem Satin. Dazu trägt sie blutroten Schmuck, der an die Operation erinnert: »Zwischen meinen Schlüsselbeinen glänzt ein roter goldgefasster Stein wie ein einzelner Blutstropfen« (ebd., 57). Diese Situation endet nicht mehr unfreiwillig komisch, wie ihr Einkaufsausflug, sondern absurd. Statt ihres Herzchirurgen steht plötzlich ihr Hausarzt vor ihr, und sie flüchtet, zunächst auf die Toilette, dann hinter die Pflanzendekoration: »Und dann wird mir klar, wie absurd das alles ist, zu Hause mein Mann, der auf mich wartet, und ich steh da im Grünzeug versteckt vor meinem ehemaligen Hausarzt – in meinem schönen Kleid, so lächerlich und klein und einsam« (ebd., 65).

Kurz darauf beginnt das Herzrasen und damit ein Rollenwechsel sowie der Übergang ins Groteske: Die Frau mutiert zur verfolgten Unschuld, wie sie im englischen sentimentalen Roman des 18. Jahrhunderts von Samuel Richardson zum ersten Mal imaginiert wurde und im 19. Jahrhundert viele Gothic Novels bevölkerte (Lessenich, 1999). Sie spielt diese Rolle allerdings in einem Krankenhaus, was sie grotesk erscheinen lässt, auch wenn es ihr gelingt, dieses Gebäude mit seinen endlosen Gängen zum Schauplatz einer Gothic Novel umzufunktionieren:

Nach einigem Herumstreunen im Spital habe ich ein halberfallenes Gebäude entdeckt, zwischen zwei Betonblöcken versteckt. [...] Unter dem Gebälk nisten Raben. [...] Ich bilde mir ein, kurz einen Mann in einem weißen Mantel am Fenster gesehen zu haben. (Rabinowich, 2011, 91f.)

Die Frau nimmt die Verfolgung auf, dieses Mal aufwendig, aber dezent geschminkt und im hellgrünen Seidenmantel (ebd., 94). Sie endet eingesperrt in einem Betonschacht und stellt sich vor, »wie das wäre, wenn er mich hier finden würde, aufgelöst und schwach und zum Retten bereit, aber immer noch schön geschminkt« (ebd., 100f.). Auch diese Hoffnung erfüllt sich nicht. Der sentimentale Ausflug endet wieder genauso absurd wie die Tanzveranstaltung. Sie kann mit viel Mühe einen Bauarbeiter davon überzeugen, ihr die Betontür zu öffnen (ebd., 104–107). Nach einem weiteren misslungenen Versuch, den Arzt zu verführen, erfasst sie schließlich die Angst, sie würde sich bei Morgenlicht in Meeresschaum verwandeln (ebd., 123, 143). Damit spielt Rabinowich auf Hans Christian Andersens Märchen *Die kleine Meerjungfrau* an, die »das weibliche Schicksal, als liebeskrankes, melancholisches, stummes und masochistisches Geschöpf« (Stubby, 1992, 105) verkörpert, das die Hauptfigur hier nachspielt.

Neben den Beruhigungsmitteln ist es vor allem ihre Mutter, die ihr den Weg zurück in die Normalität weist. Sie fordert sie auf, wieder ihre goldenen Ohrringe zu tragen (Rabinowich, 2011, 135). Sie bringt ihr Zeitschriften, die die gewünschten Diskurse enthalten, und bittet sie darum, ihr die vergessene Tasche nachzutragen, was die Hauptfigur mit einem Lachen und den Worten »Ich schultere unsere Tradition« quittiert (ebd., 146).³¹ Der Weg zurück in die bürgerliche Ehe ist geebnet. Rabinowich zeigt mit ihrer Novelle auf, dass die männliche Herrschaft immer noch präsent ist, und zwar nicht nur unter jenen, die als Migrantinnen nach Österreich gekommen sind. Damit stellt sie eine weitere Grenzziehung politischer und medialer Diskurse zu Migration in Frage und erklärt die Emanzipation zu einem Ziel, um das auch in Österreich noch lange gerungen werden muss. Doch ihre Grenzverwischungen werden in der Rezeption ihrer Werke nur selten wahrgenommen. Einzig mit ihrer Kritik am Begriff »Migrationsliteratur« kann sie sich durchsetzen, allerdings nicht einmal in diesem Fall für alle Autor*innen, die unter diesem Begriff subsumiert werden, sondern nur für sich selbst.

7.5 Begrenzter Abschied vom Label »Migrantenliteratur« in der Rezeption

Julya Rabinowich sieht sich in ihrer Rezeption zunächst einmal mit einem ähnlichen Dilemma konfrontiert wie Dimitré Dinev. Sie schreibt mit ihren Werken gegen mediale Diskurse über Migration an, die strikt zwischen Migrant*innen und Nicht-Migrant*innen und deren jeweiligen Kulturen und Identitäten unterscheiden, und wird doch genau in diesen Diskursen gelesen. So wendet sie sich mit ihrem Roman *Spaltkopf* gegen das Paradigma der Zerrissenheit zwischen den Kulturen. In der Rezeption jedoch wird nicht nur der Roman, sondern auch die Autorin in genau diesem Paradigma verortet. Besonders deutlich zeigt sich das in Anton Thuswaldners Rezension in den *Salzburger Nachrichten* (Thuswaldner, 2009). Schon in seiner Einschätzung von Rabinowichs Sprache fällt auf, dass Thuswaldner am monolingualen Paradigma und damit an nationalkulturellen Diskursen festhält. Er lobt den »erfrischend neuen Klang«, den Rabinowich der deutschen Sprache abgewinnt, und spricht vom »Russischen als ihrem eigentlichen Idiom«.

31 Pierre Bourdieu erklärt, dass neben Kleidern auch Taschen die Bewegungsfreiheit von Frauen behindern, weil durch Taschen die Hände nicht frei sind (Bourdieu, 2005, 54f.).

Ganz in diesem Sinne unterstellt er der Autorin in seiner autobiografischen Interpretation des Romans ein fast krankhaftes Festhalten an ihrer Herkunft: »Die Sowjetunion sitzt dieser Autorin in den Knochen, die Herkunft drängt sich stets aufdringlich in den Vordergrund. Die eigene Lebensgeschichte wird für Julia Rabinowich zum Stoff«. Er liest den Roman dementsprechend als Zeugnis einer zerrissenen Persönlichkeit: »Diese ist in der einen Welt noch nicht ganz angekommen, weil sie die andere noch nicht verlassen hat. Ein Kampf der Kulturen findet statt, mitten in einem jungen Menschen«. Genau das Gegenteil ist jedoch der Fall, wie oben bereits erläutert: Die Protagonistin hat ihre Herkunft von sich abgeschnitten und kann deswegen nicht ankommen. Erst das Wiederanschließen an ihre Herkunft ermöglicht ihr, ein unabhängiges Leben zu führen (vgl. Abschnitt 7.2). In dem Roman geht es also nicht um einen Kampf zwischen zwei Welten, sondern um eine Verbindung dieser beiden Welten, die für die Hauptfigur grundsätzlich keinen Gegensatz darstellen, sondern Teil ihrer Realität sind.

Die meisten Rezensionen beschreiben den Roman in ähnlichen Termini wie Thuschwaldner. Cornelia Niedermeier interpretiert die Figur des Spaltkopfs im *Standard* als »Bild für den Menschen mit zwei unvereinbaren Existenzen« (Niedermeier, 2009). Auch Wolfgang Hackl liest den Titel des Romans in der *Tiroler Tageszeitung* als Signal für die Identitätskonflikte, die darin thematisiert werden. Seiner Meinung nach ist der Text »eine literarische Antwort auf die Erfahrung, Vergangenheit und Gegenwart in einer jeweils anderen Kultur und Sprache zu haben« (Hackl, 2009). Peter Grubmüller argumentiert in den *Oberösterreichischen Nachrichten* ganz ähnlich: »Die Wienerin überlässt Mischka das Sprechen, die Ich-Erzählerin ist Rabinowichs Werkzeug, mit dem sie den eigenen Geborgenheitsverlust, das Nie-Ankommen und die schmerzhafteste Identitätssuche in der neuen Welt noch einmal durchwandert« (Grubmüller, 2009a). Paul Jandl nennt seine Kurzrezension des Textes in der *Neuen Zürcher Zeitung* »Zwiespalt Emigration« (Jandl, 2009). Nur selten schreibt jemand gegen diese Annahmen an. Einer ist Rabinowichs Schriftstellerkollege Vladimir Vertlib. Da er selbst damit kämpft, autobiografisch gelesen zu werden (vgl. Abschnitt 5.5), verwundert es nicht, dass er die Frage nach der autobiografischen Dimension des Romans als nebensächlich abtut »angesichts der Sprachgewalt der Autorin und ihrer kunstvollen Vermengung realistischer Darstellungen mit imaginierten Rückblenden« (Vertlib, 2009a). Kritik an der autobiografischen Lesart findet sich auch bei Brigitte Schwens-Harrant, die von einem Workshop der Autorin mit Studierenden berichtet, bei dem Rabinowich nach der Bedeutung des Spaltkopfs in ihrer Kindheit gefragt wurde. Die Studierenden »wurden mit der Antwort verblüfft: Er ist ein Fake. Kein Teil der russischen Märchenwelt, auch wenn das in manchen Rezensionen zu lesen war« (Schwens-Harrant, 2009).

Schon hier zeigt sich, wie sehr die Autorin die Grenzverschiebungen, die sie in ihren literarischen Texten vornimmt, auch über andere Kanäle zu erreichen versucht. Besonders deutlich wird das in Interviews. So fragt Ernst Grabovszki in der *Wiener Zeitung*, ob sie der Aussage zustimmen würde, dass die »Migrantenliteratur« einen Hang zum Autobiografischen habe. Rabinowich antwortet mit einer Philippika gegen den Begriff »Migrantenliteratur«, in dem die bereits in der Einleitung zu diesem Kapitel zitierten Worte fallen, dass das für sie »ein geradezu rassistischer Begriff« sei (Grabovszki, 2009a). Diese Kritik wiederholt sie zwei Wochen später in den *Oberösterreichischen Nachrichten*, als Peter Grubmüller fragt, ob ihr die Reaktionen auf ihr Buch vermitteln würden, »im

Literatur-Zirkel angenommen zu sein«. Sie sei überwältigt, antwortet Rabinowich, und fährt fort:

Es hätte ja auch ganz anders laufen können, nämlich dass ich gleich in diese Migrantenliteratur hineindiskutiert werde, in einen Begriff, den ich schon nicht mag, weil er sagt, dass es da einen armen, dankbaren Fremdsprachigen gibt, der in der neuen Welt glücklich angenommen wird. (Rabinowich in Grubmüller, 2009b)

Diese heftige Kritik zeitigt innerhalb kürzester Zeit Wirkung (Schweiger, 2012c, 21). Nur eine Woche nach Grubmüllers Interview schreibt Sebastian Fasthuber im *Falter*: »Rabinowich ist mit ›Spaltkopf‹ ein sorgsam gearbeitetes Romandebüt gelungen, das auch über die behandelten Themen hinaus literarisch zu überzeugen vermag und an dem das verniedlichend-abschätzige Etikett ›Migrantenliteratur‹ nicht haften will« (Fasthuber, 2009b). Damit ist nicht gesagt, dass er sich generell gegen dieses Label ausspricht, sondern nur, dass es nicht zu Rabinowichs Werken passt. Sein Porträt der Autorin beginnt Fasthuber mit der Beobachtung, dass Rabinowich auf diesen Begriff genauso allergisch reagiert wie auf den Begriff »Autobiografie«, die beide im Zusammenhang mit ihrem Roman immer wieder gefallen sind. Dazu zitiert er die Autorin mit den folgenden Worten: »Das Buch hat zwar autobiografische Elemente, ist aber ein Roman und erzählt mehr als nur die Geschichte einer Flucht« (Fasthuber, 2009c). In Fasthubers Rezension der Uraufführung des Theaterstücks *Fluchtarien* fällt das Label »Migrantenliteratur« dann nicht mehr. Auch die Herkunft der Autorin spielt keine Rolle. Nur auf ihre Erfahrungen als Dolmetscherin bei Psychotherapien mit Geflüchteten, die ihr ermöglicht haben, dieses Stück zu schreiben, wird verwiesen (Fasthuber, 2009a).

Diese Grenzverschiebung in Bezug auf die Wahrnehmung der Autorin und ihres Werks wird in der Rezeption ihrer zweiten eigenständigen Buchpublikation, der *Herznovelle*, von allen Rezensent*innen vollzogen. Alle fokussieren nun auf die literarische Qualität des Textes. Dazu trägt nicht zuletzt Rabinowichs Bezug auf den Klassiker Arthur Schnitzler und seine *Traumnovelle* bei, der fast durchwegs erwähnt wird. Doch es zeigen sich deutliche Unterschiede darin, wie in den einzelnen Rezensionen vom Label »Migrantenliteratur« Abstand genommen wird. In einigen Kritiken wird der Autorin explizit Anerkennung dafür gezollt, dass »sie bewusst eine ganz andere Richtung eingeschlagen [hat]: weg vom Autobiografischen, weg vom Thema Migration, die den Debütroman bestimmten«, wie es Andreas Wirthensohn in der *Wiener Zeitung* formulierte. Das geht jedoch mit einer Kritik daran einher, »dass die Tatsache des Migrantischen über so manche Schwäche im Literarischen hinwegsehen lässt« (Wirthensohn, 2011). Ähnlich argumentiert auch Rainer Moritz, die Autorin hätte sich nach dem Erfolg ihres ersten Romans »für die nächsten Jahre bequem in der vom Feuilleton besonders wohlwollend betrachteten Schublade ›Migrationsliteratur‹ einrichten können (Moritz, 2011). Rabinowichs Anerkennung als Autorin geht also in diesen beiden Fällen mit einer deutlichen Abwertung all jener einher, die sich ausschließlich mit dem Thema Migration befassen. Sie werden rundheraus als literarisch minderwertig qualifiziert. Dass das literarische Können dieser Autor*innen in der Kritik oft übersehen wird, weil die Texte auf ihre autobiografischen und sozialen Komponenten reduziert werden, bleibt dabei unberücksichtigt. Wirkliche Anerkennung kann es damit erst geben, so die zugrunde-

liege Annahme, wenn man sich von diesem Thema abwendet und damit sein Können zeigt (vgl. dazu Abschnitt 3.3).

Eine zweite Gruppe von Rezensionen zur *Herznovelle* geht zunächst auf die Biografie der Autorin ein, um dann explizit darauf zu verweisen, dass ihre Werke nicht autobiografisch zu lesen sind. Als ein Beispiel von mehreren (Lietzow, 2011; Schacherreiter, 2011) sei hier Stefan Gmünder zitiert. Er beginnt seine Rezension zwar mit der Biografie der Autorin, erwähnt aber nicht nur ihre Herkunft, sondern auch ihr Dolmetsch- und Kunststudium sowie ihre Arbeit als Dolmetscherin in Psychotherapiesitzungen für Geflüchtete. Anschließend kritisiert er, dass diese Biografie viele dazu verführt habe, ihre Werke autobiografisch zu lesen: »Schnell glaubte man, eine ›Spezialistin in Sachen Entwurzelung und Zerrissenheit‹ gefunden zu haben« (Gmünder, 2011). Seine Einschätzung der Autorin kommt dagegen ohne jegliche Erwähnung des Themas Migration aus. Er zielt vielmehr auf die universalistische Bedeutung ihrer Werke: »Mehr als das Verallgemeinernde, Nivellierende interessiert die Autorin Julia Rabinowich das Persönliche und Individuelle: Das Schicksal, die Brüche, Verwerfungen, die Risse, die sich durch jedes Leben ziehen«.

Eine dritte Gruppe sieht schließlich (fast) völlig vom Thema Migration ab. Das gilt nicht nur für Julia Rabinowichs Schriftstellerkollegen Peter Stephan Jungk, der im gleichen Jahr und im selben Verlag den Roman mit dem Titel *Das elektrische Herz* veröffentlichte, »welches ebenfalls das leidende Herz zum Mittelpunkt seiner Handlung erwählte« (Jungk, 2011). Seine Rezension konzentriert sich ganz auf das literarische Werk selbst. Auch Alexandra Millner und Daniela Strigl befassen sich in ihren Rezensionen der *Herznovelle* nicht mit Migration, gehen aber trotzdem auf Rabinowichs Debüt ein. Doch sie nehmen nicht die Unterschiede, sondern die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Büchern in den Blick. Millner entdeckt in *Herznovelle* ein ähnliches Gefühl von »Entfremdung« wie in *Spaltkopf* und betont die parallele literarische Gestaltung der beiden Werke:

Wie schon in ihrem erfolgreichen Debüt, dem Roman ›Spaltkopf‹ (2008), gelingt es der aus einer St. Petersburger Künstlerfamilie stammenden Julia Rabinowich auch in der ›Herznovelle‹, die Entwicklungsgeschichte aus der Gefühlswelt der weiblichen Protagonistin mit traumartigen und lyrischen Sequenzen effektiv zu ergänzen. (Millner, 2011)

Auch Daniela Strigl stellt eine solche Verbindung zwischen den beiden Texten her, wenn auch auf einer anderen Ebene: »Wie schon in ihrem Romandebüt ›Spaltkopf‹ (2008), das ihr den Rauriser Literaturpreis einbrachte, nähert sich die gebürtige Leningraderin den großen Gefühlen mit kleinem Gepäck, ohne Pathoslast, mit Witz und bösem Scharfblick« (Strigl, 2011).

Dass die Grenzverschiebung tatsächlich vollzogen ist, zeigt sich daran, wie ihr Roman *Die Erdfresserin* aufgenommen wird, in dem die Autorin Migration wieder zum Thema macht. Nur ganz selten wird dieser Roman autobiografisch gelesen, so zum Beispiel in einer anonymen Rezension in den *Vorarlberger Nachrichten*, die den Text prompt als »Bild äußerster Zerrissenheit« beschreibt (Anonym, 2012). Auch Maria Renhardt greift diesen Begriff, der die Rezeption des Romans *Spaltkopf* prägte, wieder auf, allerdings nur in Bezug auf Rabinowichs ersten Roman. Darüber hinaus verbindet sie die beiden

Bücher miteinander über ihren Bezug zu »ihrer [Rabinowichs] ehemaligen Heimat«. Sie macht dann jedoch deutlich, dass dieser Roman sich mit einem ganz anderen Thema befasst, »nämlich de[m] Weg einer Russin, die wie viele andere ihrer Landsfrauen, »nur einen Löffel vom Honig, ein Gläschen nur von der Milch [will], die in Europa fließt« (Renhardt, 2012; Zitat aus Rabinowich, 2012a, 17). Neben dieser politischen Dimension des Textes geht es zudem um seine literarische Gestaltung, insbesondere seine mythische Struktur. So lesen auch viele andere Rezensent*innen den Roman als literarisch anspruchsvollen und gleichzeitig politischen Text über Migration und internationale Ungleichheit (Fasthuber, 2012; Kaminski, 2012; Pfister, 2012; Strobl, 2012). Rabinowich ist es also gelungen, das Label »Migrantenliteratur« abzuschütteln und als Autorin gelesen zu werden. Das verdankt sie zum Teil ihrer ambivalenten literarischen Positionierung, die in der Kritik zumindest ansatzweise wahrgenommen wird. Doch dass Rabinowich mit ihrem Schreiben nicht nur die Grenzziehungen gegenüber ihrer Person im literarischen Feld, sondern die gesellschaftlichen Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen und ihren Nachkommen im Allgemeinen kritisiert, wird überlesen. Anna Kim, der sich das nächste Kapitel widmet, geht noch einen Schritt weiter. Sie befasst sich gar nicht erst mit Migration, sondern schreibt über Migration hinaus.