

Washington University in St. Louis

Washington University Open Scholarship

Arts & Sciences Electronic Theses and
Dissertations

Arts & Sciences

5-2022

Was bleibt von der Geschichte? Eine multidirektionale Fallstudie zu den literarischen Spuren von NS-Zeit, Zweitem Welt-krieg und Shoah anhand von Ingeborg Bachmann und Libuše Moníková

Sophia Wagenlehner

Follow this and additional works at: https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds

Recommended Citation

Wagenlehner, Sophia, "Was bleibt von der Geschichte? Eine multidirektionale Fallstudie zu den literarischen Spuren von NS-Zeit, Zweitem Welt-krieg und Shoah anhand von Ingeborg Bachmann und Libuše Moníková" (2022). *Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations*. 2703.
https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds/2703

This Thesis is brought to you for free and open access by the Arts & Sciences at Washington University Open Scholarship. It has been accepted for inclusion in Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations by an authorized administrator of Washington University Open Scholarship. For more information, please contact digital@wumail.wustl.edu.

WASHINGTON UNIVERSITY IN ST. LOUIS
Department of Germanic Languages and Literature

Was bleibt von der Geschichte?
Eine multidirektionale Fallstudie zu den literarischen Spuren von NS-Zeit, Zweitem Weltkrieg und Shoah anhand von Ingeborg Bachmann und Libuše Moníková

by
Sophia Wagenlehner

A thesis presented to
The Graduate School of Arts & Sciences
of Washington University
in partial fulfillment of the requirements for the
degree of Master of Arts

May 2022
St. Louis, Missouri

© 2022, Sophia Wagenlehner

Table of Contents

List of Figures	iii
Acknowledgements	iv
1 Einleitung	1
2 Ingeborg Bachmann: In dieser Gesellschaft ist immer Krieg. Alltag und Geschichtsschreibung als multidirektionale Kongruenzen	15
3 Libuše Moníková: Die aus Sprache gebaute Welt. Intertextualität als multidirektionale Erinnerung	49
4 Unendliche Weiten: Die Entdeckung des Graphischen Erzählens als Ausblick in eine Zukunft des historio-graphischen Umgangs mit der deutschen Vergangenheit	87
Works Cited	106

List of Figures

Figure 1	94
Figure 2	95
Figure 3	96
Figure 4	98
Figure 5, 6, 7, 8	99
Figure 9	99
Figure 10	100
Figure 11	100
Figure 12	101
Figure 13, 14	102
Figure 15	102
Figure 16	103

Acknowledgements

Dr. Erin McGlothlin – for being as inspirational as she is.

Special thanks to the other members of my thesis defense committee:

Dr. Kurt Beals

Dr. André Fischer

Sophia Wagenlehner

Washington University in St. Louis

May 2022

Danke! – sie wissen, wer sie sind.

Harry Rowohlt zu Ehren

1 Einleitung

In *Star Trek: Voyager*, der Star Trek-Iteration der 90er Jahre, findet sich etwa in der Mitte der sechsten Staffel eine Folge mit dem Namen „Memorial“, deren Handlung der Besessenheit dieses letzten Jahrzehnts des zwanzigsten Jahrhunderts mit dem Thema von Trauma und Erinnerung alle Ehre macht. Nach einer erfolgreich abgeschlossenen Routine-Mission beginnen einige der zurückgekehrten Crew-Mitglieder des aktuellen Raumschiffes Voyager über unerklärliche Episoden psychischer Entgrenzung zu klagen. Erstes Symptom dieses sich mehr und mehr unter der Besatzung ausbreitenden Phänomens sind plötzlich aufblitzende Fetzen von Erinnerungen, die keiner der Betroffenen einordnen kann und die von Mal zu Mal lebendiger und eindrücklicher zu werden scheinen. Da sie sich übereinstimmend aus Bildern gewalttätiger Auseinandersetzungen in einem unbekanntem Kriegsszenario zusammensetzen, die die so mit einem schrecklichen Schuldverdacht Geplagten unangekündigt nach dem Muster einer posttraumatischen Belastungsstörung überfallen, glaubt man zunächst an eine tatsächliche, kollektiv verdrängte Verwicklung in einen katastrophal außer Kontrolle geratenen blutigen Konflikt. Langsam und schmerzhaft beginnt die Crew, sich mit ihrer rätselhaften Beteiligung an einer missglückten militärischen Evakuierung auseinanderzusetzen, die zahllose zivile Opfer zur Folge hatte, deren sterbliche Überreste darüber hinaus im Anschluss vaporisiert wurden, um jeden physischen Beweis des Massakers endgültig zu vernichten. Die Zweifel, die die mit den sonst hehren moralischen Grundsätzen jeder Star Trek-Besatzung zur Genüge vertraute Zuschauerin an diesem Punkt hegen mag, erweisen sich als berechtigt: Quelle der fragmentarischen traumatischen Täter-Erinnerung ist nicht ein kollektiv aus dem Gedächtnis verbanntes Vergehen, sondern ein Gedenk-Monument. Zur Sicherstellung einer ewig frisch bleibenden Erinnerung an die, wie sich herausstellt bereits 300 Jahre zurückliegenden Greuelthaten, ist hier ein Monolith aufgestellt, der jeden Vorüberkommenden das

Geschehen am eigenen Leib nachempfinden lässt, mithin alle dem Erzählen und der Literatur inhärenten und insbesondere in den 90er Jahren vieldiskutierten Schwierigkeiten der Vermittlung von Trauma und Erinnerung mit einer Science-Fiction-Geste beiseite wischt. Zentraler Konfliktpunkt der Folge wird nun aber der Umgang mit dem defekten Mahnmahl. Denn anstatt das historische Ereignis wie vorgesehen in seiner Gänze zu repräsentieren, sendet der Monolith nach all der Zeit nur mehr die fetzenhafte, lähmende Erinnerung aus, der die Voyager-Crew zum Opfer gefallen ist. Zuletzt setzt Captain Janeway gegen den Widerstand einiger ihrer Untergebenen, die für die Zerstörung der Quelle einer so schmerzhaften Gedenkpraxis stimmen, die Entscheidung durch, die ursprüngliche Funktion des Gedenksteins mittels einer Energieaufladung wiederherzustellen. Autoritäre Auflösung des sich zwischen Erinnerung und Vergessen eines zurückliegenden Traumas aufspannenden Konflikts ist also die Fortführung eines endlosen Zirkels sich immer und immer wiederholender Gewalterfahrung, die sich in stets identischer Form in ihren wechselnden Zeugen inkorporiert. Vor zwei Alternativen gestellt entscheidet sich die Captain gegen ein Verschwinden und für ein Bewahren der Erinnerung, als dessen fantastisches Idealbild hier die Möglichkeit vorgestellt wird, ein erfahrenes Trauma nicht nur ohne Wandelerscheinungen, ohne Veränderung über Zeit, sondern auch ohne die Notwendigkeit der Vermittlung und Übertragung wie in einem luftleeren Raum verwahren zu können.

In dieser Praxis, die gegenwärtige Betrachterin ungeachtet ihrer Person und ihrer Zeit an Stelle der Protagonisten des vergangenen Geschehens einzusetzen setzt in fantastisch verstärkter Form um, was Walter Benjamin als die „Einfühlung“¹ des Historisten beschreibt. Einfühlend versetzt der historistische Geschichtsschreiber sich in eine Epoche zurück, deren ‚Wahrheit‘ unverändert besteht und erkannt werden kann. Benjamin führt diesen Gedanken fort, indem er „die

¹ Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, in: Ders.: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2015, S. 129-140, hier S. 132.

Frage aufwirft, in wen sich denn der Geschichtsschreiber des Historismus eigentlich einfühlt. Die Antwort lautet unweigerlich in den Sieger. Die jeweils Herrschenden sind aber die Erben aller, die gesiegt haben. Die Einfühlung in den Sieger kommt demnach den jeweils Herrschenden allemal zugut.“² Und obwohl zwischen der Besatzung der Voyager und der verschwundenen Bevölkerung dieses fremden Planeten zuvor keinerlei kulturelle Berührungspunkte bestanden haben, bestätigt sich Benjamins Diktum doch ex negativo insofern, als sich keines der Crew-Mitglieder von der am eigenen Leibe nacherlebten Gewalterfahrung nachhaltig beeinflusst zeigt. Die Geschichte, die sie bewahren, wird allein zum Selbstzweck bewahrt; sie hat als historische Lektion keinerlei bleibende Wirkung auf die geteilte Kultur der Crew, da sie als abgeschlossenes Ereignis mit der Gegenwart der passierenden Raumschiffbesatzung nicht mehr als die ephemere zufällige Begegnung teilt, deren Schrecken weniger von der Exemplifizierung von Aggression, Gewalt und Leid ausgeht als von der anfänglichen Verzweiflung an der vermeintlich eigenen Schuld, die folgerichtig mit ihrer Entlarvung als halluzinatorische Übertragung bald überwunden ist und dem Vergessen anheimfällt. Dem hält Benjamin ein dynamisches Geschichtsbild entgegen, das sich ganz im Gegenteil ausschließlich in der Begegnung der Vergangenheit mit der Gegenwart verwirklicht und auf diese Weise die „messianische“³ Verpflichtung der Lebenden gegenüber den Toten erfüllt: „In jeder neuen Epoche muß versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen. Der Messias kommt ja nicht nur als der Erlöser; er kommt als der Überwinder des Antichrist. [...] Auch die Toten werden von dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein.“⁴ In einem Deutschland nach dem Krieg nun, das Benjamin selbst nicht mehr miterlebt hat, stellt sich an seine Einteilung von Siegern und Besiegten eine eigentümliche Herausforderung. Obwohl man Deutschland im Allge-

² Benjamin: Geschichte, S. 132.

³ Ebd., S. 130.

⁴ Ebd., S. 131.

meinen nicht als Sieger dieses Krieges bezeichnen kann, sind es doch in erster Linie die ehemaligen ‚Volksdeutschen‘ und ihrer Nachkommen, die zum einen für die Geschichtsschreibung verantwortlich zeichnen und zum anderen den herrschenden Konformismus bestimmen. Obwohl es in fataler Weise falsch wäre, Juden und im Nationalsozialismus verfolgte Minderheiten als Bewohner eines fremden Planeten mit einer gänzlich fremden Kultur und Geschichte zu beschreiben, erinnert das Star-Trek-Szenario doch zumindest in zwei Punkten an die systematische Ermordung europäischer Juden und ihre Folgen: nicht zuletzt aufgrund der Bemühungen von SA und SS, alle physischen Spuren ihrer Untaten vor den Augen der Welt zu verbergen und damit nicht nur die Menschen selbst, sondern auch jede Erinnerung an sie zu tilgen, ist jüdische Kultur heute aus Europa größtenteils verschwunden. Der Verantwortung gegenüber den Toten gerecht zu werden muss daher für eine sich nach 1945 formende Gesellschaft bedeuten, den unbegreiflichen Massenmord an einer von den Nationalsozialisten so nachdrücklich als Andere, Fremde und auch Bedrohliche präsentierten Bevölkerungsgruppe als wesentlichen, vielleicht sogar wesentlichsten Teil der ureigenen Geschichte, der darauf aufbauenden Gegenwart und einer sich weiterspinnenden möglichen Zukunft zu begreifen. So wie die Mannschaft der Voyager wird auch eine deutsche Nachkriegsgesellschaft in erster Linie in der Rolle der *Täter*⁵ in den aufzuarbeitenden und weiterzutragenden Erinnerungskomplex eingesetzt; dass es sich dabei um eine traumatisierte Täterschaft handelt, ist auch für den deutschen Kontext von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Das in Forschung und Literatur stark unterrepräsentierte Konzept des „perpet-

⁵ Eine interessante Überschneidung, die sich aus der oben vorgenommenen Analogisierung ergibt, ist der Vergleich einer deutschen Täterschaft im Zweitem Weltkrieg und in der Shoah mit der US-amerikanischen Täterschaft im Kontext des Vietnam-Krieges, den *Memorial* als Teil eines US-amerikanischen Franchise im Hinblick auf seine primäre Zielgruppe, durch seine cineastische Bildsprache sowie durch die explizite Thematisierung des ursprünglich in diesem Zusammenhang ausformulierten psychiatrischen Sachverhalts der posttraumatischen Belastungsstörung aufmacht.

rator trauma“⁶, das hier zu einer frühen filmischen Darstellung gelangt, kann nur unter einem groben Missverständnis zur Entlastung und Entschuldung von begangenen Taten unter Verweis auf das infolge dessen erlittene Leid der Täterseite instrumentalisiert werden. Indem es vielmehr den Begriff des Traumas von seiner Verwendung als moralische Größe in seine ursprüngliche Funktion als psychologische Diagnose wiedereinsetzt⁷, eröffnet die analytische Kategorie des perpetrator trauma eine Vielzahl neuer und erhellender Einblicke in die komplexen Dynamiken kollektiv begangener und erlittener Gewalttaten.

Im Vorwort zur ersten Auflage seiner „Bewältigungsversuche eines Überwältigten“ formuliert es Jean Améry so: „Schließlich hoffe ich manchmal, es sei diese Arbeit zu einem guten Ende gebracht worden: dann könnte sie alle angehen, die einander Mitmenschen sein wollen“⁸, gerade um eben jene ständige Retraumatisierung zu verhindern, die den Endzweck des Memorials in *Star Trek* darstellt. Angesichts von „Invasionen, Aggressionen, Folter, Zerstörung des Menschen in seiner Essenz. [...] Tschechoslowakei 1968, Chile, Pnom-Penh's Zwangsevakuierung, [der] Spinnhäuser der UdSSR, [der] Mordkommandos in Brasilien und Argentinien, [der] Selbstdemaskierung ‚sozialistisch‘ sich nennender Staatsgebilde der Dritten Welt, Äthiopien, Uganda“⁹, angesichts dieser neuen bunten Auswahl an Greuelthaten von nationalem und internationalem Ausmaß verwirft Améry dreizehn Jahre später anlässlich der Neuauflage seines Werks den Gedanken an die Überholtheit seiner Erfahrungen als KZ-Überlebender; weist doch seine Gegenwart 1977 trotz aller Neuheit in Ort und Art der Gewaltausübung doch auch nur zu vertraute Züge auf:

⁶ Erin McGlothlin: Perpetrator Trauma, in: Colin Davis, Hanna Meretoja (Hrsg.): *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, Abingdon 2020, S. 100-110, S.100.

⁷ Ebd.

⁸ Jean Améry: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, in: *Werke*, Bd. 2, Hrsg. Irene Heidelberger-Leonard, Stuttgart 2002, S. 11-177, hier S. 22.

⁹ Ebd., S. 11.

[I]ch erschrak zwar zutiefst, war aber nicht eigentlich erstaunt, als ich erfuhr, es sei bei einer Kundgebung zugunsten der Palästinenser in einer deutschen Großstadt nicht nur der ‚Zionismus‘ [...] als Weltpest verdammt worden, sondern es hätten die erregten jungen Antifaschisten sich deklariert durch den kraftvollen Ruf: ‚Tod dem jüdischen Volke‘. Das hätte ich mir nicht träumen lassen [...]. Daß ich mich heute wider meine natürlichen Freunde, die jungen Frauen und Männer der Linken, zu erheben habe, ist mehr als strapazierte ‚Dialektik‘. Es ist eine jener üblen Farcen der Weltgeschichte¹⁰

Hier stellt sich unmittelbar die Frage, wie genau sich die lebendige Aktualisierung der Vergangenheit in einer konkreten Gegenwart bewerkstelligen lässt, die Benjamin als einzig sinnvolle Form der Geschichtsschreibung veranschlagt. Zweifelsohne kann die Einsetzung historischer antisemitischer Morddrohungen in die gegenwärtige weltpolitische Lage des Nahostkonflikts nicht die Form von Erinnerung sein, mittels derer nach Benjamin Widerstand gegen den Konformismus geleistet werden soll, der „das Unbegreifliche geschichtlich einfrieren lässt und es damit auf empörende Weise verfälscht.“¹¹ So ist jedes Aufgreifen und jede Aneignung der Geschichte immer schon dem misstrauischen Verdacht der Verfälschung, Verzerrung, des Missverständnisses ausgesetzt, den sie niemals endgültig entkräften kann. „Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.“¹² Um im Folgenden eine Richtschnur für die Betrachtung, Analyse und Beurteilung zweier literarischer Aneignungen der Geschichte für die Gegenwart zu haben, sollen insbesondere James E. Youngs Ausführungen zur Metapher als Instrument der Weltkonstitution sowie Michael Rothbergs Konzept der multidirektionalen Erinnerung als Basis der produktiven Gegenüberstellung verschiedener Gewalterfahrungen ein theoretisches Gerüst bilden. Bei keinem der beiden fiktionalen Werke, die im Folgenden unter diesen Vorzeichen untersucht und aneinander ermessen werden, handelt es sich allerdings um Literatur, die sich ohne weiteres un-

¹⁰ Ebd., S. 17.

¹¹ Ebd., S. 18.

¹² Benjamin: Geschichte, S. 131.

ter das Label ‚Holocaustliteratur‘ subsumieren lässt. Jedes der Werke beschäftigt sich in ganz eigener Weise mit unterschiedlichen Konfigurationen der jeweiligen Gegenwart, die je eigene Problemstellungen und historische Konstellationen zum Thema machen. Gemeinsam aber ist ihnen, dass die Geschichte des deutschen Faschismus, des Zweiten Weltkrieges und der Shoa das Sediment der politischen, sozialen, gesellschaftlichen Realitätenströme bildet, in denen sie immer wieder, direkt oder indirekt, an die Oberfläche geschwemmt wird. Gerade weil in den inzwischen fast 80 Jahren seit Ende der NS-Diktatur in Deutschland die Geschichte von Krieg und Shoa so umfassend in das Bewusstsein einer globalen Weltöffentlichkeit eingegangen ist, dass sie als vereinheitlichendes Etikett schon wieder die Sicht auf das eigentliche Geschehen verstellt, soll ihren Spuren in den Realitäten zweier unterschiedlicher und doch aneinander angebundener Zeitpunkte der deutschsprachigen Nachkriegszeit genauer nachgegangen werden, um sichtbar zu machen, wo und wie sich das prägendste Ereignis der nun schon nicht mehr so jungen europäischen Geschichte im Fortschreiten der Zeit abgelagert hat.

Gerade weil die Autorinnen, die hier behandelt werden sollen, nicht vordergründig mit der Erinnerung an Shoah und Faschismus befasst sind, sondern vielmehr ihre Welten auf der Grundlage dieses in die kollektive Erinnerung einer globalen Bevölkerung eingegangenen Gewaltereignisses errichten, lässt sich in ihren Werken nachverfolgen, was James E. Young als die einzige Möglichkeit beschreibt, uns eine Vergangenheit zugänglich zu machen: der Transport von Geschichte und Erinnerung mittels figurativer Sprache. Indem er so gerade auch die Shoah einer sprachlichen Entschlüsselung durch Tropen, Archetypen, Metaphern zugänglich macht, hebt er sie als Gesamtereignis aus dem Raum des menschlich nicht Fass- und daher auch nicht Beschreibbaren heraus, in den sie als beispielloses und einzigartiges Ereignis wiederholt gestellt wurde. Dieser Transzendierung der Shoah als außerhalb des menschlichen Begriffsvermögen

liegende, ahistorische Leiderfahrung zum einen sowie zum anderen der strikten Differenzierung zwischen einer verzerrenden literarischen und einer direkt referentiellen faktualen Sprache, die aufgrund dessen die einzig legitime Form sprachlicher Repräsentation der Shoah darstellt, stellt Young nun die Metapher als unumgängliches Instrument nicht nur jeglicher Vermittlung, sondern auch der ursprünglichen Wahrnehmung historischer Realität entgegen.¹³ So sei die Metapher nicht erst in der retrospektiven Bemühung um eine begriffliche Einkreisung historischer Wahrheiten zur Anwendung gekommen, sondern schon unmittelbar im Moment der Entfaltung dieser Historie und der Notwendigkeit ihrer Protagonisten, sich in den sich eben entwickelnden Verhältnissen zu orientieren. Im Widerspruch sowohl zum Vergleichsverbot als auch zum Argwohn gegen die literarische Sprache setzt Young die rhetorische Figur der Metapher, also des figurativen Vergleichs, ins Zentrum des Erkenntnisprozesses über Vergangenheit und Gegenwart: als Bindeglied zwischen dem Bekannten, Bezeichneten und dem Neuartigen, noch Unverbundenen schafft die Metapher den Raum, in dem erinnerte Vergangenheit mit prozessualer Gegenwart in Übereinstimmung gebracht werden können, um die erste Voraussetzung für zukünftiges Handeln zu schaffen. An diesem Punkt löst sich auch eine Kritik der Metapher als unzulässige Gleichsetzung zweier unterschiedlicher und singulärer Ereignisse auf, liegt ihr Zweck doch gerade nicht in der unterschiedslosen Überlagerung ihrer Vergleichsgegenstände, sondern in eben jenem Zwischenraum zwischen Parallele und Differenz, aus dem heraus Handlungspotential entstehen kann. Die der Metapher inhärente Gefahr, auf die Young in seinen Ausführungen ausdrücklich hinweist, liegt dabei nicht in ihrer prinzipiellen Funktion als relativierendes Element, sondern stets in der konkreten Art und Weise, in der ihre Gegenstände zueinander in Relation gesetzt werden. Gerade aus dieser leidvollen Erfahrung heraus nimmt Jean Améry die ‚Tod

¹³ Vgl. James E. Young: *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington, IN 1988, S. 1.

dem jüdischen Volke‘-Rufe der jungen Demonstrierenden mit der gebotenen Besorgnis zur Kenntnis und zum Anlass der Erinnerung an seine eigene Erfahrung mit dieser Form sprachlichen Ausdrucks: „Unsereins ist das gewöhnt. Man hat zusehen können, wie das Wort Fleisch ward und das fleischgewordene Wort schließlich zu gehäuften Kadavern. Hier wird wieder einmal mit dem Feuer gespielt, das so vielen ein Grab in den Lüften grub. Ich schlage Feueralarm.“¹⁴ Die Geschichte der Shoah deshalb aus dem Raum des Metaphorischen zu entfernen und ihr damit die Möglichkeit der sprachlichen Übermittlung und Übersetzung in andere Zeiten und in das Bewusstsein der Nachgeborenen zu nehmen, hieße jedoch zum einen, den Brandstiftern unwiderrprochen das Feld zu überlassen und zum anderen, die nicht zuletzt metaphorische Arbeit der Nationalsozialisten an der Vernichtung des jüdischen Lebens in Europa zum Ende zu führen.

Einen ähnlichen Ansatz verfolgt auch Michael Rothberg, dessen Entwurf einer multidirektionalen Erinnerung sich als makrostrukturelle Erweiterung von Youngs Konzept der Metapher verstehen lässt. Sein Fokus liegt insbesondere auf dem soziokulturellen Potential des Dialogs unterschiedlicher nationaler oder ethnischer Erfahrungen von Verfolgung, Gewalt und Trauma. Wie in Youngs Metaphern-Theorie, in der der Akt des Vergleichens immer beide Seiten sowie auch den vergleichenden Akteur affiziert, besteht auch in Rothbergs Vorschlag zu einer produktiven transnationalen Erinnerungskultur das wesentliche Moment in der gegenseitigen Katalyse und Durchdringung differenter Gewalt- und Leiderfahrungen. Als erste Voraussetzung dafür benennt er die Ablösung einer kompetitiven durch eine multidirektionale Erinnerung: Anstatt miteinander konkurrierender national-ethnischer Gedenkkulturen und Identitäten, die sich gegenseitig aus einem als begrenzt verstandenen Raum der öffentlichen Anerkennung zu drän-

¹⁴ Améry: Jenseits von Schuld und Sühne, S. 17.

gen versuchen, plädiert er für eine Form der übergreifenden Erinnerung, die sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede anerkennt und mit der Auslösung spezifischer Gedenkinhalte aus der alleinigen Verantwortung spezifischer (National-)Kulturen den Entwurf vielfach informierter und beeinflusster Identitäten erlaubt. Indem historische Leiderfahrung damit in einen größeren globalen und historischen Kontext gestellt werden, eröffnen sich auch neue Perspektiven und Ereigniszusammenhänge, in denen jede nationale oder kulturelle Identität stets eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten und Relationen aufweist. Insbesondere simplifizierende Opfer-Täter-Dichotomien werden in dieser Konfiguration zugunsten eines breiter gefächerten Zugriffs auf die Welthistorie aufgebrochen, der dazu beitragen soll, den Grundstein für eine zukunftsweisende interkulturelle Verständigung zu legen. Den Mitteln und Wegen, auf denen verschiedene Erinnerungen miteinander in Beziehung gesetzt werden und auf denen eine Vergangenheit in der jeweiligen Gegenwart wirksam gemacht werden kann, geht Rothberg vor allem auch in den Realitätsentwürfen fiktionaler Werke nach. Indem Gewalterfahrungen nicht zuletzt aus der Erinnerung der Beteiligten in die Wahrnehmung nachfolgender Generationen übertragen werden müssen, spielt mit Verschwinden der Zeitzeugen die Aneignung und Verarbeitung von Gedächtnisinhalten mit den Mitteln fiktionaler Narration eine stets zunehmende Rolle – womit sich wie für Young auch für Rothberg das Primat von der vermeintlich unmittelbaren Referenzialität faktualen Sprechens auf die Übertragungsleistungen figurativer Sprache verlagert. Rothbergs Fokus liegt dabei allerdings weniger auf der epistemologischen Infragestellung der Trennung von faktualer und fiktionaler Sprache, die Young vornimmt, sondern nimmt eine kritische Perspektive auf die soziokulturelle Konstruktion von Faktualität als national bzw. ethnisch verankerte und unabänderliche historische Wahrheit ein, der er seinen dynamischen Ansatz einer

multidirektional ineinander übergehenden und im steten Wandel befindlichen Erinnerung gegenüberstellt.

Inwiefern sich deshalb gerade literarische Werke eignen, den Spuren der Erinnerung und Vergegenwärtigung von Zweitem Weltkrieg, NS-Deutschland und Shoah nachzugehen, erübrigt sich weiter zu erläutern. Die beiden Autorinnen, die ins Schlaglicht der folgenden Ausführungen gerückt werden, richten ihre Aufmerksamkeit bei der Gestaltung ihrer literarischen Welten jedoch im Besonderen auf die Parameter der soziopolitischen Realitäten ihrer Zeit und liefern daher eine Vielzahl von Anhaltspunkten für die Rekonstruktion der Diskurslinien, Problemstellungen und politischen Realitäten, die den Moment des Schreibens wesentlich geprägt haben und in die Werke eingeflossen sind. In einer Verschränkung von Youngs sprachepistemologischer und Rothbergs soziokultureller Perspektive werden ihre Texte sowohl innerhalb des metaphorischen Spektrums von Gleichheit und Differenz verortet als auch in Engführung damit ihre historischen und gesellschaftlichen Vergleichsmomente herausgearbeitet, zwischen denen die literarischen Realitäten Form annehmen. Nicht zuletzt der vermittelnden Instanz in Form des Erzählsubjekts kommt in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle zu.

In chronologischer Reihenfolge des Erscheinungsjahres setzt die folgende Analyse mit Ingeborg Bachmanns *Der Fall Franza* ein, das als Teil ihres *Todesarten*-Projektes 1965-66 verfasst und 1979 posthum und unvollendet veröffentlicht wurde. Etwa zwanzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges beschäftigt sich das Romanfragment mit dem, was Bachmann als die „Zweite Nachkriegszeit“¹⁵ bezeichnet. Im Unterschied zu der Euphorie und der Hoffnung auf Neuanfang und politischen Aufbruch, die die erste Nachkriegszeit kennzeichneten, haben sich in dieser späteren Phase schon wieder gesellschaftliche Strukturen und Praktiken re-etabliert, die

¹⁵ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt, Band. 1, Hrsg. Monika Albrecht u. Dirk Göttsche, München – Zürich 1995, S. 389.

den illusionären Charakter einer nun bereits selbst historisierten ‚Stunde Null‘ nur zu deutlich in der Fortsetzung von Gewalt und Unterdrückung wie auch im Verdrängen der eigenen Beteiligung an den Verbrechen der NS-Zeit zu Tage treten lassen. In dieses Umfeld setzt Ingeborg Bachmann die Geschichte einer jungen Frau ein, die in ihrer Ehe mit einem bekannten Wiener Psychoanalytiker systematisch zugrunde gerichtet wird. Schließlich flüchtet sie sich vor diesem Zerstörungswerk, in dem der Fortbestand mörderischer Gewalttendenzen in der scheinbar in den Frieden zurückgekehrten österreichischen Gesellschaft angezeigt wird, gemeinsam mit ihrem Bruder in die nordafrikanische Wüste, die ihr als gesellschaftlich indeterminierter Raum Lindering von ihrer „Krankheit zum Tode“¹⁶ verschaffen soll und gleichzeitig die europäische Gewaltgeschichte auf die verwandte Historie von Kolonialismus und Ausbeutung hin öffnet und erweitert.

Gut weitere zwanzig Jahre später setzt Libuše Moníková in ihrem Roman *Pavane für eine verstorbene Infantin*, veröffentlicht 1983, die Erinnerung an Nationalsozialismus und Shoah zu einer anderen internationalen Gewaltkonfiguration in Beziehung, die in Ansätzen bei Bachmann bereits aufscheint. Als gebürtige Tschechin erlebt Moníková 1968 den Einmarsch sowjetischer Truppen in ihre Heimatstadt Prag mit. Das nationale Trauma der Erstarrung unter sowjetischer Okkupation und Kaltem Krieg wird ihr zum Anlass, das Land in Richtung Deutschland zu verlassen wie auch zum Auslöser ihres Schreibens in der Emigration. Versehen mit zahlreichen autobiografischen Anklängen sendet sie in der *Pavane* ihre Protagonistin aus, um sich in der neuen Heimat zwischen Literatur und Realität, zwischen Relikten des faschistischen Deutschland und der Spannung von Ost und West, zwischen Krankheit und Gesundheit eine Position zu erkämpfen, auf der es sich als autarkes Subjekt zwischen Integration und Kritik leben lässt. In der Ge-

¹⁶ Dirk Götsche: Zeit, Geschichte und Sozialität, in: Irene Heidelberger-Leonard (Hrsg.): „Text-Tollhaus für Bachmann-Süchtige?“ Lesarten zur kritischen Ausgabe von Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt, Opladen – Wiesbaden 1998, S. 48-66, hier S. 50.

genüberstellung mit Bachmanns Text, der in der Pavane nicht nur thematisch, sondern auch in expliziter Zitation aufgegriffen wird, treten poetologische und diskursive Parameter und Gestaltungsmittel auf beiden Seiten schärfer hervor.

Das Ansinnen, das die vorliegende Arbeit verfolgen soll, in einer deutschsprachigen Literatur ab 1945 die Spuren des historischen, politischen, sozialen und philosophischen Wendepunktes zum Vorschein zu bringen, den die NS-Diktatur, der Zweite Weltkrieg und insbesondere die Shoah nach einhelliger Überzeugung darstellen, muss zunächst zwingend in einer gewissen Wahllosigkeit münden. Zu vielfältig ist das Angebot an literarischen Werken, der expliziten oder impliziten Bezüge auf die Gewaltgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts, der begangenen Wege, literarischen Strategien oder gewählten Gattungen, um für die getroffene Auswahl an Texten die Legitimität als umfassende Repräsentation reklamieren zu können noch auch nur zu wollen. Statt als Stellvertreter sollen die hier vorgestellten Texte als Stichproben unterschiedlicher Zeitpunkte des deutschsprachigen Erzählens im Nachkriegseuropa verstanden werden. Es scheint daher an dieser Stelle sinnvoller, sich zunächst einmal den Gemeinsamkeiten zuzuwenden, die die Texte der beiden Autorinnen aufweisen, und die Untersuchung ihrer Unterschiede, die sich schon aus der je unterschiedlichen zeitlichen Verortung ergeben müssen, auf die eingehendere Untersuchung zu verschieben, deren Ziel ja die Erhellung der jeweiligen literarischen Vorgehensweise, der verhandelten Problemstellungen und der dafür gefundenen Lösungen sein soll.

Was die Texte eint, ist ganz oberflächlich einmal die Tatsache, dass es sich bei ihren Urheberinnen in beiden Fällen um Frauen handelt. Obwohl dieser Umstand zweifellos die Werke entscheidend mitprägt und darin auch offen verhandelt wird, will ich ihn dennoch bis auf weiteres als Kontingenz behandeln anstatt sie unter einer einengenden kausalen Perspektivierung als Frauenliteratur zu lesen. Festhalten lässt sich zunächst also: den Autorinnen und in Folge ihren

Texten ist eine gewisse feministische Haltung gemein. Des Weiteren nehmen beide Texte auf ihre Weise Stellung zur jeweiligen politischen und sozialen Situation der Gegenwart, aus der heraus sie verfasst wurden, und lassen einen politischen Impetus erkennen, der sich als ein Bemühen um die Orientierung in der belebten Welt vereinheitlichen lässt, indem Vergangenheit und Gegenwart produktiv miteinander in Verbindung gebracht werden. Zuletzt, und damit in engem Zusammenhang stehend, machen sich beide Autorinnen das Verhältnis und die Dynamik von Fakt und Fiktion zum Thema, wobei die Verarbeitung des eigenen Erlebens der jeweiligen Gegenwart zu einem literarischen Gegenstand eine zentrale Rolle spielt.

Soviel sei an dieser Stelle zu dem poetologischen Rahmen gesagt, den die gewählten Werke der folgenden Untersuchung setzen. Der Wirkweise der Metapher entsprechend soll er als der einheitlich rote Faden dienen, von dem aus sich erst die profitablen Differenzen erkennen lassen.

2 Ingeborg Bachmann:

In dieser Gesellschaft ist immer Krieg.

Alltag und Geschichtsschreibung als multidirektionale Kongruenten

Die Prämisse, die Ingeborg Bachmann ihrem Fragment gebliebenen Roman *Der Fall Franza* in den Entwürfen eines Vorwortes voranstellt, scheint zunächst nur wenig Aussagekraft zu besitzen. „Der Inhalt also, der nicht der Inhalt ist“, so Bachmann, kreist um die Spuren, die das „Virus Verbrechen“ hinterlassen hat, seit es scheinbar „vor zwanzig Jahren plötzlich aus unserer Welt verschwunden“¹⁷ ist. Wollte man nun aber annehmen, dass Bachmann sich mithin ab 1965 in der Geschichte der Franza um einen Beitrag zur literarischen Aufarbeitung der NS-Zeit und Shoa bemüht, wird man umgehend eines Besseren belehrt: „Nun hat dieses Buch aber wenig, nur sehr wenig damit zu tun.“ (F, 10) So wird die Biografie Franziska Ranners, der die Leserschaft im Begriff steht durch den Roman zu folgen, unmissverständlich unter das Vorzeichen der Gewalttaten des gerade zwei Jahrzehnte zurückliegenden Weltkrieges gestellt, und doch offenbar im selben Atemzug für gänzlich davon unabhängig erklärt. Was zunächst als etwas unscharfer Verweis auf die Verbrechen der NS-Zeit erscheint, stellt jedoch bei genauerer Betrachtung ein pointiertes Rahmenprogramm für die folgende Handlung auf: Zwischen Alltag und Weltgeschichte, Vergangenheit und Gegenwart, Privatem und Öffentlichem siedelt Bachmann die Geschichte einer jungen Frau an, die unter der Einwirkung einer Gewalterfahrung leidet und schlussendlich zu Grunde geht, die nach wie vor in der Welt Bestand hat. Anstatt also den Blick zurückzuwenden zu den gerade im Prozess der Historisierung begriffenen Ausformungen nationalsozialisti-

¹⁷ Ingeborg Bachmann: *Der Fall Franza – Requiem für Fanny Goldmann*, München 1986, S. 9; im Folgenden mit der Abkürzung *F* und Seitenzahl in Klammern hinter dem Zitat angegeben.

scher Gewalt, versucht Bachmann im *Fall Franza* „mit etwas bekanntzumachen, etwas aufzuschreiben, was nicht aus der Welt verschwunden ist“ (F, 10) und sich dabei weniger den äußeren, historischen, als den „inwendigen“ (F, 10) Schauplätzen zu widmen. „Denn es ist das Innen, in dem alle Dramen stattfinden, kraft der Dimension, die wir oder imaginierte Personen diesem Leiden machen verschaffen können.“ (F, 10)

Gerade der Dimension des Imaginativen schreibt Bachmann dabei eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu. Die Rolle der Literatur sieht sie wesentlich darin, sich für die Schmerzhaftigkeit der Realität empfindlich zu machen, aus der erst sich Wahrheit ableiten lässt: „So kann es auch nicht die Aufgabe des Schriftstellers sein, den Schmerz zu leugnen, seine Spur zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muß ihn, im Gegenteil, wahrhaben und noch einmal, damit wir sehen können, wahrmachen.“¹⁸ Erst in der Verarbeitung und Darstellung durch die Literatur also wird die schmerzhaftige Verfassung der eigenen Lebenswelt sicht- und wahrnehmbar, womit zugleich die Literatur zutiefst in Gegenwart und Gesellschaft verankert wird.

Der Schriftsteller, so Bachmann, ist mit seinem ganzen Wesen auf ein Du gerichtet, auf den Menschen, dem er seine Erfahrung vom Menschen zukommen lassen möchte (oder seine Erfahrung der Dinge, der Welt und seiner Zeit, ja von all dem auch!), aber insbesondere vom Menschen, der er selber oder die anderen sein können und wo er selber und die anderen am meisten Menschen sind. Alle Fühler ausgestreckt, tastet er nach der Gestalt der Welt, nach den Zügen des Menschen in dieser Zeit.¹⁹

Der Mensch und die Zeit, die der Leserschaft in Bachmanns *Der Fall Franza* begegnen, sind diejenigen der, wie Bachmann es formuliert, Zweiten Nachkriegszeit. Sie bemängelt in dieser Begriffsbildung, die als Parallele zur vielzitierten *ersten Nachkriegszeit* gedacht ist, die fehlende Auseinandersetzung einer Gesellschaft mit den sozialen, politischen und literarischen Strukturen, in denen sie sich in Friedenszeiten wieder etabliert hat. Die anfängliche Situation eines Europa,

¹⁸ Ingeborg Bachmann: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar, in: Dies.: *Kritische Schriften*, Hrsg.: Monika Albrecht u. Dirk Göttsche, München – Zürich 2005, S. 246-248, S. 246.

¹⁹ Ebd., S. 247.

das sich in seinen politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Entscheidungen zwingend auf die politischen Umschwünge und die Zerstörung beziehen musste, die mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges einhergingen, ist hier schon wieder zu einer neuen Normalität übergegangen, die sich nicht mehr ohne weiters mit dem Prädikat ‚Nachkrieg‘ erfassen lässt. Indem Bachmann nun dennoch den begrifflichen Rückbezug auf den Nationalsozialismus und seine Folgen schafft, wirft sie die dringende Frage nach dem Wesen einer Gesellschaft auf, die in der Folge eines derartigen weltpolitischen Ereignisses zu neuer Stabilität und Normalität gefunden hat. Die Verdrängung und Geschichtsvergessenheit, die eine erste Nachkriegsgeneration zum Ende der 60er Jahre in Deutschland ihren Vätern und Müttern mit Vehemenz zum Vorwurf macht, findet sich in Bachmanns Heimat in einer österreichspezifischen Variante. Aufbauend auf einem zunächst wohl willentlich, später unwissentlich unvollständig wiedergegebenen Urteilsspruch der Alliierten in Moskau konstruiert sich ein neues österreichisches Selbstverständnis der sogenannten zweiten Republik um die Stilisierung als „erstes freies Land, das der Hitlerschen Aggression zum Opfer gefallen war“.²⁰ Ungeachtet der Tatsache, dass ein Großteil der österreichischen Bevölkerung den Einmarsch deutscher Truppen und den ‚Anschluss‘ an ein ‚großdeutsches Reich‘ 1938 mit Begeisterung begrüßt hatten und anteilmäßig mehr Bürger Mitglieder der NSDAP gewesen waren als in Deutschland, wird nach 1945 der NS-Faschismus im Wesentlichen als eine Aggression von außen betrachtet und dementsprechend eine nationale Identität errichtet, die als Opfer NS-Deutschlands für Fragen der Aufarbeitung, Entnazifizierung und Reparation kaum als zuständig betrachtet werden kann. Damit verstellt sich auch der Blick für die übergeordneten gesellschaftlichen Strukturen und Dynamiken, die schon in der „vorletzte[n] Vergangenheit“²¹ des

²⁰ Gerhard Botz: Historische Brüche und Kontinuitäten als Herausforderungen – Ingeborg Bachmann und post-katastrophische Geschichtsmentalitäten in Österreich, in: Dirk Göttsche, Hubert Ohl. (Hrsg.): Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk, Würzburg 1993., S. 199-214, hier S. 205.

²¹ Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Bd. 1, S. 443.

Kaiserreiches den Boden für die begeisterte Aufnahme des Hitlerfaschismus in Österreich bereitet hatten, an die man nun nach der aufgezwungenen Aberration der NS-Zeit wieder Anschluss sucht. Jean Améry findet für die latente Erwartung der Bevölkerung im Vorfeld des österreichischen Anschlusses an Hitlerdeutschland ein passendes Bild: „Für Améry“, schreibt W. G. Sebald, „war es nicht so sehr der Einmarsch der Hitlertruppen, der ihm die Heimat zerstörte als vielmehr die Bereitwilligkeit, mit der das Land sich der Invasion auftat, mußte man die Fahnen-tücher doch eine gute Zeitlang schon parat gehabt haben.“²² Das Gegenstück zu den in Erwartung der rechten Stunde schon säuberlich zuhause aufgerollten Hakenkreuzfahnen, in denen Améry seine Heimat unwiederbringlich verloren gehen sieht, ist nun Bachmanns Verlängerung des „NS-Syndroms“ in ihre Gegenwart hinein, die mit dem Nationalsozialismus scheinbar nichts mehr, tatsächlich aber alles zu tun hat, bzw. in die Gegenwart einer restabilisierten Gesellschaft hinein, die den Nationalsozialismus als konkretes historisches Phänomen wohl einmütig anlehnt, sogar weit von sich weist, in ihrer grundlegenden Verfasstheit die ihm zugrundeliegende Neigung zu Gewalt, Ausgrenzung und Verfolgung aber dennoch beibehält und ihr in neuen Formen und Farben Ausdruck verleiht.

Die Reise aus dieser gesellschaftspolitischen Realität, in der sich Ingeborg Bachmann Mitte der 1960er Jahre wiederfindet, in die Welt des Romans, der ihrer Leserschaft für die tiefreichenden Missstände in ihrer alltäglichen Umwelt die Augen öffnen soll, treten wir auf einer Zugfahrt an, in der Bachmann die poetologischen Grundbedingungen der gegenseitigen Beeinflussung und epistemologischen Vermischung von Realität und Fiktion wirkmächtig ins Bild setzt.

Obwohl die Zugauskunft zugeben würde, daß hier (wo hier?) jeden Tag Züge durch den Tunnel fahren und auch nachts, aber diesen hier könnte sie ja nicht zugeben, den

²² W. G. Sebald: *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Salzburg – Wien 1991, S. 139.

hier auf dem Papier: dann kann also kein Zug fahren und niemand darin sein, dann kann auch das Ganze nicht sein [...]. Nur das Wortgeröll rollt, nur das Papier läßt sich wenden mit einem Geräusch, sonst tut sich nichts [...], die Worte formieren sich, und mitgebracht aus der Finsternis der Durchfahrt (bei nur blauer Lampe) rollen die Einbildungen und Nachbildungen, die Wahnbildungen und Wahrbildungen ans Licht, rollen heraus aus einem Kopf, kommen über einen Mund, der von ihnen spricht und behauptet und es verlässlich tut wegen des Tunnels im Kopf. Denn die Tatsachen, die die Welt ausmachen – sie brauchen das Nichttatsächliche, um von ihm aus erkannt zu werden. (F, 13 f.).

An Bord ist der Bruder der Protagonistin, der auf der Suche nach seiner verschwundenen Schwester bei der blauen Reservebeleuchtung des Abteils den Semmeringtunnel bei Wien durchquert und damit an der Schnittstelle nicht nur zwischen materieller Realität und literarischer Abbildung, sondern auch zwischen zwei Lebensstadien Franzas sitzt, deren Übergang mit dem Begriff des Wahnhaften markiert ist. In Franzas Verschwinden aus Wien, aus der Ehe mit einem bekannten Wiener Psychiater und aus einer Badener Klinik, in der sie sich zur Behandlung befunden hatte, fließen asynchron mehrere kollektive wie auch individuelle Wendepunkte zusammen, um die herum sich der Roman formiert: Zum einen wiederholt und revidiert sich darin Franzas Verschwinden aus Galizien, wo sie und ihr Bruder während und nach dem Krieg aufgewachsen waren, in Richtung Wien, wo sie mit ihrem Ehemann und in einer neuen Wiener Gesellschaft ein neues Leben begonnen hatte. Zum anderen bezeichnet diese Umkehrbewegung den Übergang Franzas aus einer Welt der Gesunden in den offenen Wahn, oder vielmehr aus einer Welt der vorgeblichen Vernunft und Zivilisiertheit in einen Zustand der Krankheit, die die zerstörerische Dynamik dieser scheinbar humanen Gesellschaft offen erkennbar werden lässt. In dieser Gegenüberstellung enthalten ist auch Franzas anfängliche hoffnungsvolle Euphorie und tatkräftige Eigenständigkeit als junges Mädchen bei Kriegsende, die im Laufe der folgenden Jahrzehnte an den fortgesetzt gewalttätigen Tendenzen in der Unterströmung der sich in alten Mustern sedimentierenden Gesellschaft zugrunde geht. Das Nichttatsächliche, die

Wahnbildungen, die Bachmann in der Dunkelheit des Tunnels entstehen lässt, erweisen sich mit hin als eben das Tatsächliche, für das sie ihrer Leserschaft die Augen zu öffnen versucht.

Die Franza Ranner, die der Bruder schließlich in beider Elternhaus in Galizien auffindet, hat weder mit der jugendlichen Franza, die Martin Ranner vor der Entfremdung der Geschwister mit ihrem Weggang gekannt hatte, noch mit der gefassten und steifen Dame der Wiener Gesellschaft mehr viel gemeinsam: der völligen physischen Zerstörung nahe ist sie kaum ansprechbar. „[D]as war nicht mehr die Franza von früher und nicht mehr die fremde Dame, die immer elegantere fremde Dame aus Wien, und von Galicien war auch nichts mehr übriggeblieben“ (F, 30).

Mit Vehemenz aber verlangt sie, den Bruder auf dessen bevorstehende Reise nach Nordafrika begleiten zu dürfen, auf der sie der Gesellschaft, dem Leben in Wien, vor allem aber ihrem Ehemann Leopold Jordan zu entkommen hofft. Ihn ihm besonderen macht sie für die schleichende physische und psychische Zerstörung verantwortlich, deren letzte Konsequenz Martin Ranner und der Leserschaft zu Beginn der Handlung vorgeführt werden. In Stellvertretung einer strukturell gewalttätig verfassten Allgemeinheit unterwirft der renommierte Arzt Dr. Jordan seine Ehefrau einer analytischen Prozedur, in der sie systematisch entmündigt, ihrer Handlungsfähigkeit beraubt und letztendlich als Kranke aus der Gemeinschaft der Gesunden entfernt und ausgelöscht werden soll. Im Vorwort zum *Fall Franza* notiert Bachmann:

Es ist mir, und wahrscheinlich auch Ihnen oft durch den Kopf gegangen, wohin das Virus Verbrechen gegangen ist – es kann doch nicht vor zwanzig Jahren plötzlich aus unserer Welt verschwunden sein, bloß weil hier Mord nicht mehr ausgezeichnet, verlangt, mit Orden bedacht und unterstützt wird. [...]. Denn es ist heute nur unendlich viel schwerer, Verbrechen zu begehen, und daher sind diese Verbrechen so sublim, daß wir sie kaum wahrnehmen und begreifen können, obwohl sie täglich in unserer Umgebung, in unserer Nachbarschaft begangen werden. Ja, ich behaupte und werde nur versuchen, einen ersten Beweis zu erbringen, daß noch heute sehr viele Menschen nicht sterben, sondern ermordet werden. (F, 9 f.)

Die Morde dieser Nachkriegssozietät, in der die individuelle und kollektive Beteiligung an den Verbrechen des Zweiten Weltkrieges und der Shoah nie Gegenstand einer systematischen öffentlichen Aufarbeitung geworden ist, und für die Franza Ranner hier ein anschauliches Beispiel liefert, sind für Bachmann insbesondere Verbrechen gegen Frauen; die Gewalt, die Leopold Jordan anwendet ist eine spezifisch misogynie.

Erst im Laufe der Romanhandlung eröffnet sich der Leserschaft das ganze Ausmaß der Jordan'schen Zerstörungsarbeit an Franza und deren Verquickung in vergangene wie gegenwärtige Gewaltstrukturen nicht nur in Österreich, sondern über Europa hinaus. Die Verletzungen, die er seiner Ehefrau nach und nach zufügt, sind dabei nicht physischer, sondern psychischer Natur. Seiner Stellung als renommiertes Mitglied der wissenschaftlichen Gemeinschaft und seinen Kenntnissen als Psychoanalytiker gemäß gelingt es ihm einem sorgfältig ausgeklügelten Plan folgend, Franza ihrer selbst und ihrer Umwelt soweit zu entfremden, dass sie zuletzt keine andere Möglichkeit hat, als freiwillig aus der Gemeinschaft und damit jeder Teilhabe auszuschneiden. Damit wandelt Jordan die offene Gewalttätigkeit der Arbeits- und Vernichtungslager um in eine verdeckte und schwerer auszumachende Form der Auslöschung, die den Schmerz näher eingrenzt, in dessen Sichtbarmachung Bachmann die Aufgabe der Literatur begründet sieht: „Schmerz, seltsames Wort, seltsames Ding, in der Naturgeschichte des Menschen dem Körper zudedacht, aus dem Körper abgewandert und brisanter gemacht in seinem Gehirn.“ (F, 107) In den Augen ihres Bruders haben die Anfänge dieses schleichenden Zerstörungswerkes, das mit der zunehmenden Entfremdung zwischen den Geschwistern einhergeht, bedenkliche Ähnlichkeit mit einer Lebensgestaltung, die auch heute noch allgemein nicht nur als für die Biografie einer Frau vertretbar, sondern ihr möglicherweise sogar angemessen erachtet werden kann:

Du weißt, er hat eine Riesenverantwortung, Martin, und sie legte hie und da eine Sorgenfalte ein, weil es diese belastende Verstimmung zwischen Jordan und Frankl

einerseits und Jordan und Hoff andererseits gab, und er sah, daß sie vor lauter Kummer über die Verstimmungen den Kaffee minutenlang umrührte. [...] Er hatte seine Steine und Erdzeitalter, und Franza hatte eben ein Leben an der Seite von jemand, das sie ihm bewies damit, daß sie ihren Kaffee kalt werden ließ (F, 57).

Über diese verbreitete Form der Missachtung von Frauen in der Definition über ihr Verhältnis zu dem Mann, dem sie allgemein zugeordnet werden, deutlich hinausgehend stellt Dr. Jordan jedoch eine Zerstörungswut zu Schau, die nicht auf Ausbeutung, sondern auf Vernichtung abzielt: „Er wollte mich auslöschen, mein Name sollte verschwinden, damit ich danach wirklich verschwunden sein konnte.“ (F, 78) Nicht von ungefähr stellt diese Formulierung den Bezug zu Diskursen über Shoah, Erinnerung und Gedenken, die sich der Problematik einer verunmöglichten Erinnerung an die unzähligen spurlos verschwundenen Opfer deutscher Vernichtungslager widmen, denen mit der Verschleppung und Ermordung ganzer Gemeinden nicht nur das Leben, sondern auch das Fortleben im Gedenken der Nachgeborenen genommen worden ist. Die Streichung von Franzas Namen nämlich, die metonymisch für die Auslöschung ihrer Person einsteht, hat hier auch einen konkreten Bezugspunkt: Es ist das Fehlen ihres Namens unter den Beteiligten an einem Buchprojekt ihres Mannes, das die Versuche an weiblichen Häftlingen im Konzentrationslager zum Thema hat. Franza wird damit zum „groteske[n] Opfer eines bekannten Psychiaters, der mit ihrer Hilfe die erwähnte Vergangenheit bewältigt, ein Buch fabriziert, das ihm alle Ehren einbringt, und zugleich seine Frau vernichtet, - es ist ein dialektischer Prozeß, jenseits von Gut und Böse.“²³ Mit der Leerstelle, an der Franzas Name unter den Mitarbeitern ihres Mannes erscheinen sollte, setzt Jordan ein Räderwerk in Gang, mittels dessen er sich Stück für Stück Franzas Psyche aneignet, bis ihr selbst davon kaum mehr genug zum Überleben bleibt. Sie wird dabei stets soweit in der Unsicherheit zwischen Ahnung und Ungläubigkeit gehalten, dass sich

²³ Ingeborg Bachmann - „Todesarten“-Projekt. Band 2: Das Buch Franza, Hrsg. Monika Albrecht, Dirk Göttsche, München - Zürich 1995, S. 17 f.

die gesamte Planmäßigkeit dieses an ihr vollzogenen Vernichtungswerks erst im Nachhinein eröffnet.

Wann hat es angefangen? Man meint, nicht mit dem Anfang, aber zuletzt weiß man: im Anfang. Da warnt dich etwas, und schon hörst du nicht zu, schiebst ein Gefühl, das du nachher für dein erstes aus gibst, vor ein wirklich erstes. [...] Du liebst jetzt die Stimme, weil du aus ihr Melancholie heraushörst, und wenn sie aggressiv wird, dann hörst du etwas Kühnes, nun gefällt es dir schon, der Schwindel ist vollkommen, du brauchst dich nicht betrügen, der Betrug zeugt neuen Betrug. (F, 69)

Es ist kein Zufall, dass Bachmanns Rede von einem ‚Jenseits von Gut und Böse‘ an den Titel eines der Werke gemahnt²⁴, in denen Jean Améry sich um einen Ausgleich mit seinen Erfahrungen in Auschwitz bemüht, denn an anderer Stelle finden wir bei ihm eine ähnliche Selbstanklage bezüglich der eigenen Blindheit gegenüber der sich rasch zuspitzenden politischen Bedrohung:

Ich blieb tumb und blind. [...]. Jedoch, daß ich auch die Trommeln in der Nacht und bei Tage nicht vernahm, daß das Donnern der Saalschlachten nicht an mein Ohr drang, daß ich die Uniformen nicht sah und nicht die unsäglichen Gesichter des Ge-lichters, das aufmarschierte mit ruhig festem Schritt – dafür, ich weiß, kann es kein Pardon geben.²⁵

Zum Teil lässt sich dieses Versäumnis auf die nicht auszuräumende Gefahr zurückführen, die James Young zufolge jeder Metapher inhärent ist. Indem sie uns als sprachliches Grundprinzip Realität und Gegenwart nur in den Begriffen vergangener Ereignisse und Sinnkonstitutionen lesen lasse, mache sie sich stets verdächtig, radikale Neuheit hinter einem Bemühen um Anknüpfung an das bereits Bekannte zum Verschwinden zu bringen. Im Fall der Shoah, so Young, habe das dazu der rätselhaften Bereitwilligkeit beigetragen, mit der die Juden sich in die sich immer weiter verschärfenden Maßnahmen gegen sie schickten, die sie als neuerliche Wiederholung einer jahrhundertealten antisemitischen Tradition verstanden.²⁶

²⁴ Améry: *Jenseits von Schuld und Sühne*.

²⁵ Jean Améry: *Unmeisterliche Wanderjahre*, in: *Werke*, Band. 2, Hrsg. Irene Heidelberger-Leonard, Stuttgart 2002, S. 179-349, S. 207 f.

²⁶ Vgl. Young: *Writing and Rewriting the Holocaust*, S. 92.

Die unsichtbaren Maßnahmen, deren Schrecken im Rückblick, aus der Position der späteren Einsicht in den vollen Umfang des Geschehens auf grauenvolle Weise vorhersehbar scheint, sind im Fall Franzas nach einer Strategie ausgebildet, die sie die Zersetzung ihres Wesens so sehr verinnerlichen lassen, dass zuletzt gar keinen Aggressor mehr nötig ist, um das Zerstörungswerk zu Ende zu bringen. „Wie habe ich mich benommen, wie ein Tier, das in seinem Käfig auf- und niederrennt, und wenn ich die Stäbe hätte durchrennen können mit meinem Schädel, wäre ich noch im Käfig gewesen, in dem Käfig seiner Notizen, die mich verfolgten, die mir vorausgingen“ (F, 75). Das Bild, das Ingeborg Bachmann hier für die systematische und strukturelle Gewalteinwirkung ihrer Gesellschaft auf Frauen findet, überschneidet sich in diesem Punkt auf interessante Weise mit Problemstellungen, die die Aufarbeitung der Shoah mit sich bringt. Diese Art des Mordes, der noch in Abwesenheit des Mörders zu seinem Ende gebracht wird, greift die oben bereits angerissene Problematik der Erinnerung auf, wo keine Nachkommen geblieben sind, um das Gedenken wachzuhalten. In erweitertem Sinne handelt es sich dabei um eine Fragestellung, die einem europäischen Diskurs um die Erinnerung an die Opfer der Shoah im Allgemeinen eignet, denn wie lässt sich jüdisches Leben in einem Umfeld präsent halten, in dem nach Vertreibung, Ermordung und Flucht faktisch kaum jüdisches Leben zurückgeblieben ist, wenn es nicht nur darum gehen soll, jüdischen Tod zu mystifizieren? Damit nämlich, so James Young, vervollständige sich letztlich das übergeordnete Vernichtungsprojekt der Nationalsozialisten:

If carried to its literal end, an injunction against Auschwitz metaphors would place events outside of language and meaning altogether, thereby mystifying the Holocaust and accomplishing after the fact precisely what the Nazis had hoped to accomplish through their own – often metaphorical – mystification of events.²⁷

Young führt als Lösungsansatz die Metapher ins Feld, die als Vehikel der Vergegenwärtigung der Vergangenheit eine Erstarrung der Ereignisse in mythogener Form verhindert. Ob und inwie-

²⁷ Young: *Writing and Rewriting the Holocaust*, S. 91.

fern jedoch Bachmanns Analogisierung der Shoah mit strukturellem Sexismus und Misogynie, hier ebenfalls mit tödlichem Ausgang, Metaphorik in Youngs Sinn darstellt, und inwiefern sie darüber hinaus multidirektionale Züge aufweist, soll hier vorerst hintan gestellt werden/auf eine spätere Diskussion verschoben werden. Zunächst sei bemerkt, dass sich im Bild der verinnerlichten und sich von innen heraus vollziehenden Zerstörung ein weiterer Topos des Nachkriegsdiskurses verwirklicht, der sich sowohl bei Jean Améry als auch bei Ingeborg Bachmann findet, wenn auch mit unterschiedlicher Intensität und Signifikanz. Obwohl beide in Hinsicht auf die Unmittelbarkeit der Erfahrung, mit Améry als persönlich Leidtragendem und demgegenüber Bachmann als nur durch kulturelle Vermittlung mit der NS-Gewalt in Berührung Gekommene, sowie die kollektiven Erinnerungslinien, deren literarische Erbschaft sie antreten, unterschiedlichen Lagern zugeordnet werden müssen, ist ihnen die tiefe Verstörung angesichts der nachhaltigen Inkriminierung des als Heimat verstandenen Landes als potenzielle Mördergrube gemein. Obwohl für Bachmann mit weit weniger drastischen Konsequenzen verbunden als für Jean Améry, setzt auch sie den Einmarsch deutscher Truppen in Kärnten vielzitiert als prägendes traumatisches Erlebnis ihrer Kindheit fest. Wie Dirk Göttsche und Hans-Ulrich Thamer ausführen, darf dies jedoch nicht unumwunden als literarische Urszene verstanden werden, in der sich die Schriftstellerin Bachmann initiiert, sondern stellt vielmehr einen aus der Erfahrung mit ihrer Gegenwart im Rückbezug definierten Ausgangspunkt der „dauernden, traumatischen Entfremdungen“ dar, die aus der „Enttäuschung und Verzweiflung darüber, daß sich nichts an dem geändert hat, was zu Nationalsozialismus und Faschismus führte“²⁸ entsprangen. Wo Amérys „Bewälti-

²⁸ Hans-Ulrich Thamer: Nationalsozialismus und Nachkriegsgesellschaft. Geschichtliche Erfahrung bei Ingeborg Bachmann und der öffentliche Umgang mit der NS-Zeit in Deutschland, in: Dirk Göttsche, Hubert Ohl. (Hrsg.): Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk, Würzburg 1993, S. 215-224, S. 224; s. auch: Dirk Göttsche: Ein „Bild der letzten zwanzig Jahre“. Die Nachkriegszeit als Gegenstand einer kritischen Geschichtsschreibung des gesellschaftlichen Alltags in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt, in: Monika Albrecht u. Dirk Göttsche (Hrsg.):

gungsversuche eines Überwältigten‘ sich also tatsächlich mit der Bewältigung der eigenen Vergangenheit und des Verlusts der Heimat an den NS-Faschismus befassen, lässt sich bei Bachmann schon die Nacherinnerung der folgenden Generationen und der deutliche Gegenwartsbezug erkennen, in dem die Vergangenheit reaktualisiert wird.

In der Zerstörungsarbeit, die Jordan als Etablierter in einer etablierten Nachkriegsgegenwart ins Werk setzt, sind es im Speziellen die Psychoanalysen, die er an Franza vornimmt, bis die Einzelheiten ihres Innenlebens „gewogen, zerlegt und pulverisiert, eingeteilt und untergebracht“ sind. „[S]ie waren nun säuberlich und sterilisiert an den richtigen Platz in ihrem Leben und mit dem richtigen Stellenwert gekommen.“ (F, 52) Nach und nach lässt Jordan sie auch die Ergebnisse seiner Analysen, scheinbar unbeabsichtigt, finden und lesen, um sie die kalte, mechanische Empathielosigkeit, die er ihr entgegenbringt, in einer Weise spüren zu lassen, gegen die es für sie keine Verteidigung geben kann. „[K]eine Nacht, von der ich nicht zwanghaft denke, er hat sich seine Notiz gemacht, keine Vergeßlichkeit, die nicht in Fehlleistung und Bedeutungswahn begraben worden wäre. [...]. F.s Vorliebe für Zungenkuß stop, Gier nicht Sinnlichkeit stop [...], F. bei Telefongespräch beobachtet. F. vermutlich lesbisch.“ (F, 75 f.) Eingeschworen auf Jordans Ideologie, die sie mit der Eheschließung übernommen hat, und damit unfähig, der analytischen Zersetzung ihrer Persönlichkeit aus neutraler Perspektive zu begegnen, ist es für Franza nahezu unmöglich, die infamen Absichten ihres Ehemanns zu durchschauen, geschweige denn zur Sprache zu bringen: „Ich hing mich mit meinen halbwüchsigen Gedanken, mit meinem Überschwang, an seine Gedankenleitung, unvorsichtig, ich hätte mich auch an eine Starkstromleitung werfen können“ (F, 68). Verstrickt in ein Netz aus beunruhigenden Ungewissheiten bietet ihr die Sprache keinen Ausweg aus ihrer Zwangslage an.

„Über die Zeit schreiben“. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Bachmanns „Todesarten“-Projekt, Hrsg. Monika Albrecht, Dirk Göttsche, Würzburg 1998, S. 160-202, S. 166.

Ich wollte ja schreien, immer wollte ich schreien. Aber ich habe ja nie schreien können. „Wenn das Ersticken anfang, ging ich rechtzeitig aus dem Zimmer. Ich weiß nicht, ob er es damals schon merkte. Ich schloß mich ins Badezimmer ein. Aber ich wußte nicht, ob er nicht genau wußte. Ich bin jetzt ganz sicher, er belauerte mich. Ob er wußte, wieviel ich schon wußte?“ (F, 102)

Weder in den begonnenen und nie zu Ende geführten Briefen, in denen sie die Aussprache mit ihrem Mann sucht, noch im Hilferuf nach Außen an ihre Mitmenschen kann Franza ihre Gefangenheit im eigenen Kopf kommunizieren; innerhalb der von Jordan errichteten und von der Gesellschaft ergänzten Zwangsstrukturen geht Franza der Sprachfähigkeit verlustig. „Was hätte ich sagen können? [...] Ich werde ermordet, helft mir. Das hätte ich sagen müssen, aber stell dir vor, in dieser Gesellschaft, wenn einer kommt und sagt: ich werde ermordet. Bitte wie und von wem und warum, bitte Angaben, Beweise. Ich hatte keine Beweise“ (F, 74 f.). Neben der enormen Rolle, die der Themenkomplex des Schweigens und Sprechens, des verstummen Lassens und des Rechts auf Rede und Anhörung im Kontext der Aufarbeitung der Shoah einnimmt, hat die Verweigerung der Sprache und des schriftlichen Ausdrucks für Bachmann auch noch einen spezifisch sexistischen Beiklang als Instrument der patriarchalisch-faschistischen Dominanz und Unterdrückung der Frau. Wenn sie Franza ihre Entmenschlichung unter der Behandlung durch Jordan also zunächst als jenseits der Gesellschaft stattfindenden Prozess beschreiben lässt, revidiert sie diese Einordnung sofort und verankert darüber hinaus ihr Unglück in der sprachlichen Konstitution ihrer Welt:

[I]ch war plötzlich nicht mehr Mitarbeiterin, nicht mehr verheiratet, ich war, von der Gesellschaft separiert, mit einem Mann, in einem Dschungel, inmitten der Zivilisation, und ich sah, daß er gut bewaffnet war und daß ich keine Waffen hatte. Aber was erzähle ich? Ich erzähle an allem vorbei. Nein, nein, ich war in keinem Dschungel, ich war inmitten der Zivilisation mitsamt dem Wörterbuch für sie, mit Redensarten für jede Situation. (F, 72 f.)

Reich an Redensarten, das heißt an sprachlichen Konventionalismen und tradierten Worthülsen, mangelt es der Gesellschaft auf der anderen Seite an den Mitteln, zum Kern ihrer eigenen Ver-

fassung durchzudringen und die gewalttätigen Unterströmungen, die Franza schleichend zu Tode bringen, beim Namen zu nennen: „Warum haßt jemand Frauen und lebt mit ihnen? und liquidiert sie, nur bedacht, vor der Öffentlichkeit sein Gesicht [nicht] zu verlieren, mehr aber auch [nicht], denn die Öffentlichkeit, sein einziger Richter, ist ohne Begriffe“ (F, 72)

Die Kollektivierung der Einzelerfahrung Franzas, die Bachmann durch den Verweis auf die sprachliche Verfasstheit ihrer Realität, und damit Young zufolge ihrer einzigen Erkenntnismöglichkeit, leistet, findet im Fall Franza auch explizit Ausdruck. Bachmann positioniert ihre Protagonistin damit am Schnittpunkt von Lebens- und Weltgeschichte, die sich nicht ohne weiteres miteinander aussöhnen bringen lassen. So steht Franza etwa, noch als Kind, bei Kriegsende an der Straße, um den heranrückenden Frieden in Empfang zu nehmen.

Was dann kam war anders, als sie es sich vorgestellt hatte, und kümmerte sich nicht um zwei Kinder und Galicien und war keine Streitmacht, sondern es kamen ganz gemächlich vier Panzer in einem ordentlichen Abstand, sie meinte, umfallen zu müssen, weil das zuviel war, man konnte nicht einen Tag und einen Augenblick in einer Fünfzehnjährigen kulminieren lassen, der einmal in die Geschichtsbücher eingehen würde, mit Datum, wenn auch unter Auslassung Galiciens und zweier Kinder auf einer Landstraße. (F, 45 f.)

Das Abstraktum des historischen Kriegsendes, wie es die Geschichtsschreibung verzeichnet, und Franzas individuelles Erleben, das sich letztlich auf eine Staubwolke auf einer Landstraße beläuft, divergieren hier in dem Maße, in dem eine nationale österreichische Identität als Opfer des Nationalsozialismus sich nicht mit Franzas systematischer Zerstörung durch seine abgewandelte Fortführung in Einklang bringen lässt, die zudem auch den abstrakten Frieden von 1945 im Rückblick zweifelhaft erscheinen lässt. „[H]ier, in dieser Gesellschaft ist immer Krieg. Es gibt nicht Krieg und Frieden. Es gibt nur Krieg.“²⁹ In einer Gegenbewegung dazu bringt Bachmann

²⁹ Ingeborg Bachmann in einem ORF-Beitrag zu *Malina*, zitiert nach: Christa Gürtler: „Der Fall Franza“: Eine Reise durch eine Krankheit und ein Buch über ein Verbrechen, in: *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge*. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks, Hrsg. Hans Höller, Wien – München 1982, S. 71-84, S. 71.

nun die Dimensionen von gesellschaftspolitischem Phänomen und Individualschicksal in der Person Franzas zur Deckung: „Du sagst Faschismus, das ist komisch, ich habe das noch nie gehört als ein Wort für ein privates Verhalten, nein, verzeih, ich muß lachen, nein ich weine bestimmt nicht. Aber das ist gut, denn irgendwo muß es ja anfangen, natürlich, warum redet man davon nur, wenn es um Ansichten und öffentliche Handlungen geht.“ (F, 71) Was Franza in den Wahn drängt, indem es sie wahnhaftem Verhalten aussetzt, bis sie daran zerbricht, ist demnach eine faschistische Grundstruktur, auf der die rationalistisch-patriarchale Gesellschaft fußt, als deren paradigmatischer Vertreter sich Dr. Jordan begreifen lässt. „Er muß verrückt sein. Und es gibt niemand, der vernünftiger wirkt. Ich kann niemand erklären, nirgends hingehen und beweisen, daß er es wirklich ist.“ (F, 71) Wie weit die Identifikation mit den Opfern der Shoah, die in der Bemühung des Faschismus-Begriffs anklingt, bei Bachmann tatsächlich geht, macht eine Traum-Sequenz unmissverständlich deutlich: „Heut nacht hab ich geträumt, ich bin in einer Gaskammer, ganz allein, alle Türen sind verschlossen, kein Fenster, und Jordan befestigt die Schläuche und läßt das Gas einströmen [...]. Spätschaden. Ich bin ein einziger Spätschaden“ (F, 75). Und entsprechend der Parallelisierung, die Bachmann über den Roman hinweg zwischen Antisemitismus und strukturellem Sexismus vornimmt, erfährt auch Franzas misogynie Erfahrung wenige Seiten später eine Verarbeitung in einem komplementären Traum:

[E]r hebt sich aus den Niederungen deiner Banalität und zeigt dir dein großes Drama, deinen Vater und einen Gesellen, der Jordan heißt, in einer Person, und ebenbürtig einer großen Figur fängt der Hymnus an, die ersten unterirdischen Querverbindungen. [...]. [U]nd so sah ich auf einen Friedhof, beim Sonnenuntergang, und in dem Traum hieß es: das ist der Friedhof der Töchter. Und ich sah auf mein eigenes Grab hinunter, denn ich gehörte zu den Töchtern, und mein Vater war nicht da. Aber ich war seinetwegen gestorben und hier begraben. (F, 80)

Andrea Stoll notier hierzu:

In den Alpträumsequenzen des zweiten Kapitels erfährt die subjektive Traumatisierung des Ich eine deutliche Kollektivierung. Dabei gibt die leitmotivisch wiederholte

Metapher vom ‚Friedhof der ermordeten Töchter‘ einen zentralen Hinweis auf die kulturgeschichtliche Dimension zerstörter weiblicher Identität. Wie auch die Franza-Figur in Bachmanns nachgelassenem Romanfragment sieht sich das weibliche Ich des Malina-Romans Zerstörungsformen ausgesetzt, deren Analogien zu den Ausgrenzungs- und Vernichtungsinstrumenten der jüngsten Geschichte deutlich thematisiert werden.³⁰

Der Traum fungiert hier als das Medium, das *Mittel*, das auf dem Wege der Imagination und der fiktionalen Verarbeitung von Realität die metaphorische Verknüpfung zwischen zwei unterschiedlichen Ausformungen struktureller Gewalt sowie zwischen einer überlieferten Historie bzw. einem abstrakten Diskursbegriff und einer persönlichen Lebenserfahrung herzustellen vermag. Wieder erscheint das Motiv des Tunnels, das Ingeborg Bachmann für den Prozess der produktiven Durchdringung von Realität und Fiktion gewählt hat: Es ist die „unverlautbare chaotische Wirklichkeit, die sich im Traum zu artikulieren versucht, die dir manchmal genial zeigt, in einer Komposition, was mit dir ist, denn anders würdest du’s nie begreifen“ (F, 79) Deutlich wird hier einem imaginativen, mithin literarischen Verfahren als Erkenntnisinstrument der Vorrang vor der Ratio des bewussten Denkens gewährt: „Das erfährst du nie, denk nach soviel du kannst, darauf kommst du nie, und wenn du es durch dich selber auf diese Weise erfährst, bei der Fahrt durch den Tunnel, in der Nacht, dann weißt du es ist wahr.“ (F, 80) An die Gelenkstelle zweier distinkter Elemente setzt sie mithin die figurative Sprache der Literatur; erst aus ihr entsteht der Zusammenhang zwischen dem individuellen Erleben, dem historischen Ereignis der Gaskammern und dem gesellschaftlichen Abstraktum patriarchaler Zwangsstrukturen. Obwohl James Young in seiner Theoretisierung der Metapher nicht wie Bachmann das Literarisch-Imaginative über die Ratio stellt, sondern vielmehr einen Schritt hinter diese Begriffsdistinktion zurücktritt und fragt, ob eine zwischen figurativer und faktualer Sprache überhaupt unterschieden

³⁰ Andrea Stoll: Erinnerung und Schreibprozeß – Zur ästhetischen Relevanz subjektiver und kollektiver Erinnerungsformen im Werk Bachmanns, in: Dirk Göttsche, Hubert Ohl. (Hrsg.): Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk, Würzburg 1993, S. 225-238, S. 234.

werden kann, stimmen beide doch in der Bestimmung der Metapher als zentralen Instrument der Sinnstiftung überein. So führt Young aus: „to think about, to remember, and to express events is either to do so archetypically and figuratively – or not at all“³¹, und fährt an anderer Stelle fort: „In this sense, even the Holocaust can never lie outside of literature, or understanding, or telling. For as the ‚end‘ of history, tradition, or archetypes, the Holocaust falls outside all paradigms of knowledge: it becomes unknowable.“³²

Die Kontrastierung von Ratio und Imagination, die bei Bachmann in der Gegenüberstellung von männlich-faschistischer Dominanz und weiblich-imaginativer Verdrängung in den Bereich des Wahnhaften funktionalisiert wird³³, dient hier aber auch zur Illustration einer weiteren Gewaltkonfiguration. Als Franza schließlich der systematischen Destruktion an Leib und Seele in einem Ausbruch entkommt, der sie beinahe all ihrer Kräfte beraubt und sie als hilfloses Wrack im Haus ihrer Kindheit zurücklässt, willigt ihr Bruder, wenn auch widerwillig, ein, sich von ihr auf eine geplante Reise durch Ägypten begleiten zu lassen. Für Martin eine Studienreise, versucht Franza auf diesem Wege dem westlichen Bedeutungsnetzwerk in die indefinite Wüste Nordafrikas zu entkommen. Mit der Ausweitung des Handlungsraumes über die Grenzen Mitteleuropas hinaus, wird die Reihe dichotomischer Kontrastfiguren um ein weiteres Gegensatzpaar erweitert: die mit aufklärerischem Vernunftdenken assoziierten westlichen Kolonialmächte und die von ihnen beanspruchten Kolonien als mythisches, vorzivilisatorisches Anderes. Franzas Erläuterungen zur epistemologischen Wirkweise des Traumes enthalten ein begriffliches Vexierbild, das die vorgebliche kulturelle und kognitive Überlegenheit als Legitimationsgrundlage kolonialer Gewalt als rein diskursives Konstrukt überführt, in dem Wahn und Vernunft vertauschte Rollen eingenommen haben: „ein Shakespeare hat ihm die Hand geliehen, ein Goya ihm die

³¹ Young: Writing and Rewriting the Holocaust, S. 95.

³² Ebd., S. 98.

³³ Vgl. Gürtler: Krankheit und Verbrechen, S. 71.

Bühnenbilder gemalt“ (F, 80). Indem sie Francisco Goya als Bühnenbildner des Traumes benennt, stellt sie der Leserschaft eindrücklich eines seiner bekanntesten Werke, eine Radierung mit dem Titel *El sueño de la razón produce monstruos* von 1799 vor Augen. Wenn es nun aber der Schlaf der Vernunft ist, der Monster hervorbringt, und gleichzeitig Dr. Jordan nicht nur als Vertreter, sondern als Personifikation der „Wissenschaft, mit der sie verheiratet war“ (F, 52) erscheint, zeigt die gemeinhin mit Fortschritt, Humanismus und Recht synonym gesetzte westliche Vernunft plötzlich ein anderes Gesicht, das im Kontext kolonialer Gewalt und Ausbeutung nicht mehr zu übersehen ist. Das ‚Monster‘ Jordan rückt damit auf eine Position, auf der faschistische, sexistische und kolonialistische Gewalt gegenwärtige Gestalt annehmen: „er ist das Exemplar, das heute regiert, das heute Erfolg hat, das von heutiger Grausamkeit [ist], das angreift und darum lebt, nie hab ich einen Menschen mit soviel Aggression gesehen, [...], er würde das glänzend repräsentieren, das Raubtier dieser Jahre, das Rudel Wölfe dieser Jahre“ (F, 81). Sowohl durch seine Hautfarbe als auch seine ärztlich weiße Kleidung doppelt als der prototypische ‚Weiße‘ gekennzeichnet personifiziert Jordan damit ein als männlich- bzw. westlich-faschistisch charakterisierte Denktradition der Aufklärung, deren sprichwörtlich weiße Weste humanistischer Philanthropie sich semantisch in ihr Gegenteil verkehrt.

In logischer Konsequenz wird nun auch Franza nicht nur zur Leidtragenden einer faschistischen Gewalt, die zwanzig Jahre nach dem Zusammenbruch der NS-Diktatur die Gestalt planvoller Misogynie angenommen hat, sondern übernimmt nun in einer weiteren Übertragung auch die Stellvertretung der Opfer kolonialer Gewalt: „Er hat mir meine Güter genommen. Mein Lachen, meine Zärtlichkeit, mein Freuenkönnen, mein Mitleiden, Helfenkönnen, meine Animalität, mein Strahlen, er hat jedes einzelne Aufkommen von all dem ausgetreten, bis es nicht mehr aufgekomen ist.“ (F, 81) Explizit benennt Franza an dieser Stelle die christlichen Tugenden der

Caritas und der Compassio als Eigenschaften des Animalischen, das von Jordan in Stellvertretung des selbstgerechten westlichen Imperialismus im Keim erstickt wurden. Sie fährt fort: „es ist ja auch nicht zu verstehen, warum die Weißen den Schwarzen die Güter genommen haben, nicht nur die Diamanten und die Nüsse, das Öl und die Datteln, sondern den Frieden [...] und die Gesundheit [...]. [V]on Tag zu Tag wird dies Schlimmer, dieses Leiden, [...] ich bin eine Papua“ (F, 81 f.).

Die nordafrikanische Wüste tritt für Franza zum einen Fluchtraum als Anderes zu der zivilisierten, rationalisierten und in diesen Eigenschaften mörderischen westlichen Gesellschaft in Erscheinung, als Wüste, in die sie sich in ihrem Zustand der Verwüstung problemlos einfügt. „[W]eiß der Himmel, was sie hierher passen und so rasch begreifen ließ. Sie ging nicht mehr gebückt und hielt sich immer seltener verkrampft am Tisch fest. [...], und dieser Stolz, mit dem sie sagte: ich werde hier zu meinem Recht kommen.“ (F, 97) Die „große[] Gummizelle aus Himmel, Licht und Sand“ (F, 84), die Franza sich als ihre „große Heilanstalt“ (F, 83) auserkoren hat, konstituiert einen Raum jenseits der wissenschaftlichen Zugänglichkeit: „Alles leer und vorhandener, als was sich für vorhanden ausgibt. Nicht das Nichts, nein die Wüste hat nichts zu tun mit dem erspekulierten Nichts der Lehrstuhlinhaber. Sie entzieht sich der Bestimmung.“ (F, 83) Aus der Überdeterminiertheit des heimatlichen Bedeutungsnetzwerks, in dem sie als Fall, als Kranke unter der analytischen Zersetzungsarbeit ihres Ehemannes bewegungsunfähig gemacht worden war, entkommt Franza in die Leere einer sprachlich nicht nur indeterminierten, sondern essentiell indeterminierbaren Welt. „Die Weißen. Hier waren sie endlich nicht mehr. Hier mußte sie sich nie mehr umdrehen und sie hinter sich gehen hören und fürchten, gewürgt zu werden [...]. Sie mußte bei keinem Versuch mehr stillhalten. Ein anderer Versuch fing an, und den würde sie selber an sich vornehmen.“ (F, 89) An die Stelle Galiziens, das sich für die Rückkehr an den Ort der

Kindheit und an den „Ort verschiedener Kulturen, der Mehrsprachigkeit und Bedeutungsambivalenz“ versperrt gezeigt hat, tritt nun die Wüste als „Erinnerung an jenes Andere, das in der Symbolisierung zur Frau hat geopfert werden müssen.“³⁴ Hier gelingt es ihr, sich von ihrer gesellschaftlichen Bedeutung als Ehefrau des bekannten Wissenschaftlers zu befreien, die die erste Bedingung für dessen Zerstörungswerk darstellte. „Sie muß sein Geschöpf werden [...]. Sie lebt nur über diesen Tod als Verwerfung, was zugleich heißt: der Herr als Statthalter des Sinns und der Macht lebt nur über diesen Tod der Frau.“³⁵ In der Wüste aber, wo „Europa zuende war, alles zuende, insbesondere für eine Weiße mit Gewohnheiten, Tabus und Deformierungen“ (F, 91), kann Franza einen „Prozeß der Entsymbolisierung“³⁶ beginnen, der seinerseits als Augenöffner fungiert und sie an einem Punkt außerhalb der begrifflichen Verstrickungen, wie Bachmann sie in der kritischen Neukontextualisierung von ‚Wahn‘, ‚Vernunft‘ und ‚Krankheit‘ vorführt, zur Erkenntnis über einen vorsprachlichen, sensuell vermittelten Sinn führt bzw. zurückführt: „Hunger, Durst, wiederentdeckt, die Gefahr, wiederentdeckt, die Ohren, die Augen geschärft auf die Außenwelt gerichtet, das Ziel wiedergewußt.“ (F, 92) Der in der „einzigsten Landschaft, für die Augen gemacht sind“ (F, 93) zu einer neuen Aufnahmefähigkeit findenden Wahrnehmung eröffnet sich die wandelbare Natur semantischen Grundlagen, auf denen Kulturen errichtet sind: „Der Wind erhob sich zum erstenmal, griff in den Sand, der flüchtige Boden löste sich bedrohlich in der Luft auf. Er zeigte seine wahre Beschaffenheit.“ (F, 93) Von „zerbrochenen Gottesvorstellungen umsäumt“ (F, 115) erzählt die arabische Wüste hier nicht die teleologische Ursprungsgeschichte des jüdisch-christlichen Monotheismus, die lediglich auf die kulturelle Determiniertheit westlicher Gesellschaften zurückführte und in der darüber hinaus ein Stichwort für die in Mas-

³⁴ Marianne Schuller: Wider den Bedeutungswahn. Zum Verfahren der Dekomposition in ‚Der Fall Franza‘, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Ingeborg Bachmann. Text + Kritik Sonderband, München 1984, S. 150-155, S. 153.

³⁵ Ebd., S. 152.

³⁶ Schuller: Bedeutungswahn, S. 153.

senmord kulminierende kulturelle Engstirnigkeit enthalten ist, sondern fungiert vielmehr als „der schlechthin leere Ort, der Mangel an ursprünglichem Signifikat“³⁷.

Auf diesem Boden der reinen Potenzialität von Bedeutung lassen sich Gesellschaftsformen aufbauen, die eine Alternative zu dem in autoritären Strukturen, populistischem Ressentiment und expansionistischer Gewaltbereitschaft erstarrten westlichen Kulturkreis bieten. Eine Szene, die sich nur als fragmentarischer Entwurf im Anhang des Romanes findet, zeichnet ein Bild, das in seiner Zurschaustellung des Essens als paradigmatischer Kulturhandlung und vorzivilisatorischer Praxis eine menschliche Gemeinschaft in idealer Reinform entwirft.³⁸ Es lohnt sich, diesen Ausschnitt aus Franzas Aufenthalt in der kleinen Wüstenstadt Wadi Halfa in seiner Gänze hier wiederzugeben, spiegeln doch die gewählte Ich-Perspektive und der stilistische Fluss des beinahe nur in einem langen Satz abgefassten Absatzes formal den tiefen Frieden und die sprachlose Harmonie dieses über Sprachen, Hautfarben und Kulturen hinweg abgehaltenen Mals, das jenseits von begrifflicher Determination und sozialer Performanz eine Form von Zwischenmenschlichem Urzustand herstellt.

Es wird geschwiegen, ohne Aufenthalt und Furcht [...]. Die Frau hat die Laterne wieder weggenommen, kommt wieder, mit dem schaukelnden friedlichen Licht, es ist nicht zu verstehen, was vorgeht, braucht nicht verstanden zu werden. Die Welt ist Geste, Gang, Licht, Dunkel, Warten, redelos, die junge Frau stellt einen Teller mit Bohnen und einen kleineren mit Soße auf den Tisch, auf dem so wenig gerade Platz hat. Gibt Brot dazu, also doch Brot. [...]. Der Araber, der das Zögern sieht, drückt mir ein winziges Stück Brot in die Hand, zeigt, wie man die Bohnen mit dem Brot erwischt, es ist leicht, es geht sofort, vier schwarze Hände und eine weiße Hand sind abwechselnd im Teller, dann plötzlich alle Hände gleichzeitig, sie stehen einen Augenblick alle darin still, damit keine dem anderen in den Weg kommt, höfliche Hände alle, man müßte das Bild versteinen lassen in diesem Augenblick, in dem etwas vollkommen ist, die Hände im Essen, die Finger mit der Prise Essen, es ist der bewußteste Augenblick, der natürlichste, das erste und einzige Essen hat stattgefunden, findet statt, es ist das erste und einzige gute Essen, wird vielleicht die einzige Mahlzeit in einem Leben bleiben, die keine Barbarei, keine Gleichgültigkeit, keine Gier,

³⁷ Ebd., S. 153.

³⁸ Vgl. Götsche: Zeit, Geschichte und Sozialität, S. 62 f.

keine Gedankenlosigkeit, keine Rechnung, aber auch keine, gestört hat. Wir haben aus einem Teller gegessen. Wir haben geteilt und nicht gebetet, nichts zurückgeschickt, keine Bohne stehengelassen, nicht weggenommen, nicht vorgegriffen, nicht nachgenommen. (F, 147 f.)

Welche Kontrast dazu bilden die „Gespensterabende in Wien“, bei denen Martin Ranner seine Schwester nach einem bis ins Detail vorgegebenen sozialen Bewegungsmuster „wie ein[en] aufgezogene[n] Kreisel ab[ge]laufen“ sieht, das sie in erster Linie als persönliches Eigentum Leopold Jordans ausweist: Sie wird „von dem Fossil dafür mit einem Schulterschlag bedacht, herzlich, scherzhaft, mit einem Lachen, das vor den anderen etwas heißen sollte, etwa, wie gut es ihnen beiden ging oder daß Franza ihm gehörte.“ (F, 56)

Es scheint sogar, als würde Franza, die zu keinem Zeitpunkt der Reise an eine Heilung von Jordans vernichtendem Einfluss und an die Möglichkeit einer Wiederherstellung glaubt, sich für einen Moment von dieser fatalistischen Zukunftserwartung abwenden und der vorhistorischen, im Bild der zyklisch wiederkehrenden, Fruchtbarkeit versprechenden Nilhochwasser zum Ausdruck gebrachten Zeitrechnung der Wüste mehr als nur die kurze und vorübergehende Ausflucht aus den zerstörerischen Zwängen der westlichen Zivilisation zugestehen. Von ihrem Bruder lässt sie sich am Ufer des Nils zur Gänze mit Schlamm bedecken: „Du wirst sehen, sagte sie, mit fiebernder Feierlichkeit, ich werde vom Nilschlamm geheilt werden. Er deckte sie mehr und mehr zu, es machte ihm großen Spaß, sie fing an, wie eine Mumie auszusehen, hob sich nur in Umrisen vom Strand ab.“ (F, 100) Umgehend aber verkehrt sich diese Hoffnung in ihr Gegenteil und erweist sich der Versuch einer Heilung als ebenso illusionär wie die bloße Möglichkeit einer alternativen und harmonischen Idee von Sozialität und Gemeinschaft. Derart mit erstarrendem Schlamm bedeckt nämlich verliert Franza schnell jede Bewegungsfähigkeit und Martin, die einzige Person, die ihr in dieser plötzlichen und dringlichen Notlage zu Hilfe kommen könnte, ist von einem momentan wie weltpolitisch größeren Ereignis abgelenkt und bemerkt die sprachlose

Lähmung Franzas nicht. Denn auf dem Nil fährt in eben jenem Augenblick ein Schiff vorbei, das den Präsidenten des Landes anlässlich der bevorstehenden Eröffnung des Assuan-Staudammes nach Assuan transportiert. Mit dem Einbruch eines progressiven, linearen Geschichtsverständnisses und der rationalistischen Ökonomie westlicher Gesellschaften in die zyklische und mythische Zeitrechnung einer Naturgeschichte, den dieses Ereignis darstellt, wird nicht nur Franzas Hoffnung auf Heilung, sondern mit ihr der Alternativraum menschlicher Gemeinschaft zunichte. So wie die österreichische Gesellschaft die Erinnerung an die NS-Gewalt und die eigene Beteiligung daran unter den Trümmern des Zweiten Weltkrieges verschüttet lässt, so wie Franza hier „mit einem Zentnergewicht“ beschwert, das ihr den Atem abzuschneiden droht, „lebendig begraben“ (F, 101) liegt, so wird Wadi Halfa der hereinflutenden ökonomisch-faschistischen westlichen Rationalität zum Opfer fallen. „Wadi Halfa: jetzt wird es untergehen, heute oder in wenigen Tagen, der Nil wird austreten, hinweggehen über die Häuser, über das kleine Hotel, in dem ich geschlafen habe, über das Haus, in dem ich gegessen habe, die Bohnen und die Datteln werden sie noch wegbringen, die Eisenbetten, sie werden in eine neue Stadt gehen, mit neuen Häusern.“ (F, 149) Wieder überschneiden sich in der Person Franza Ranners persönliche Biografie und Weltgeschichte in unversöhnlichem Widerspruch und der utopische Raum der nordafrikanischen Wüste zeigt sich belastet durch die seit Jahrhunderten schon andauernde destruktive Gewalteinwirkung europäischer Kolonialmächte, die eine weitere Facette der faschistisch konnotierten männlichen Dominanz darstellt. Als ein reflektierendes Schreckbild der Omnipräsenz der sie zugrunderichtenden Zerstörungswut eröffnet sich Franza die Ansicht einer Frau in Kairo, die nicht nur begrifflich, sondern physisch bis zum Krampf von den Konventionen ihrer Gesellschaft eingeengt ist.

Die Frau war auf den Knien gelegen, mit Stricken gefesselt, die Hände auf dem Rücken verschränkt, auf dem Rücken die Hände mit Schnüren gebunden, die Füße,

nackt, schmutzig, auch zusammengebunden [...] der Kopf war zurückgebogen, so daß die Frau in die Höhe schauen mußte, so hoch, daß rundum nichts mehr in ihr Blickfeld kommen konnte, und zuletzt erst nahm Franza den großen Araber wahr, der die Haare der Frau, zusammengezwirbelt [...] zu einem schwarzen festen Strick gedreht hielt, [...] damit sie den Kopf unbeweglich halten mußte (F, 216 f.).

Auch in Kairo ist es ein Mann, der wie selbstverständlich die Kontrolle über jede Bewegung der Frau innehat, und auch in Kairo ist die begriffliche Basisdifferenz die legitimative Unterscheidung zwischen krank und gesund, zwischen normal und wahnhaft: „Der junge, ihr zunächst stehende Mann grinste begütigend und antwortete: Nicht er ist verrückt. Sie ist wahnsinnig.“ (F, 127.) Die individuelle Gewalterfahrung Franzas wird hier zur räumlich wie zeitlich universalen Konstante einer *condition humaine*, die in endlosen Iterationen die immer gleiche Mechanik von Zerstörung und Gewalt reproduziert. „Immer wird hier die Frau sein, Franza nickte, ich bin die Frau geworden, das ist es. [...] Ich liege dort an ihrer statt. Und mein Haar wird, zu einem langen Strick gedreht, von ihm in Wien gehalten. Ich bin gefesselt, ich komme nie mehr los.“ (F, 127 f.) In der Erfahrung des Verschüttetseins, die Franza in der Bewegungslosigkeit und Lähmung in Wien wie im Nilschlamm und der paradigmatischen Zwangslage der Frau in Kairo nacherlebt, identifiziert Karin Remmler eines der zentralen Strukturelemente der Erinnerung in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt und ihrer Auseinandersetzung mit dem österreichischen Faschismus und den Zerstörungen des Krieges. „In Das Buch Franza spielen Begräbnisstätten, das Begrabensein und die Erinnerung eine große Rolle im Aufspüren des Traumas, an dem die Protagonistin nach und nach stirbt.“³⁹ In der Wiederholung dieses Bildes sieht sie daher einen Akt der „countermemory“ nach dem Vorbild Charlotte Delbos, der die erhärtete Oberfläche der kollektiven Erinnerung aufzubrechen versucht und in einem „Erinnerungsprozeß, der die Vergangenheit als Teil der Gegenwart sieht, ein[em] Gedenken, das die subjektiven Formen des Erin-

³⁹ Karin Remmler: Unterm Schutt. Eingedenken in den Werken von Ingeborg Bachmann und Inge Müller, in: „Über die Zeit schreiben“ Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Bachmanns „Todesarten-Projekt, Würzburg 1989, S. 119-134, S. 131.

nerns anerkennt [...] den Inhalt der offiziellen Geschichte, die Geschichte der Sieger, in Frage stellt.“⁴⁰

Als Konsequenz aus der endgültigen Einsicht in die Unausweichlichkeit ihres Schicksals, die ihr die Allgegenwart männlich-faschistischer Gewalt eingibt, wendet sich Franza nun an die Stelle, an der österreichischer Faschismus und weißer Kolonialismus beispielhaft zusammentreffen. Untergetaucht, aber dennoch allgemein bekannt lebt und praktiziert unweit ihres Kairoer Hotels ein ehemaliger KZ-Arzt, bei dem Franza um Hilfe in ihrem Wunsch um „Ausmerzungs“ (F, 124) ersucht. In einer neuerlichen direkten Identifikation mit den Opfern der Shoah wendet sie sich an diesen Experten der Vernichtung „unerwünschten Volkstums“ (F, 124), dessen Werdegang ihr aus der Arbeit an der Publikation ihres Mannes en detail vertraut ist. Als entsprechendes Gegenstück zu dem wohligen Schauer, mit dem eine Bekannte in Kairo sie auf die Ansässigkeit des infamen Dr. Körner in der Gegend hinweist, reagiert dieser nun auf ihr Ansinnen mit moralischer Entrüstung. Sowohl die kichernde Begeisterung der erwähnten Dame, die die geheime Behandlung bei dem „Wunderdoktor“ für „wahnsinnig aufregend“ (F, 120) hält als auch die Empörung des Arztes zeigen eine Stellung der NS-Verbrechen innerhalb der in ihrer Nachfolge entstandenen Gesellschaft auf, die dem Mord in Abwesenheit des Mörders, den Franza folgerichtig eben selbst zu Ende zu bringen im Begriff steht, einen weiteren, entscheidenden Aspekt hinzufügen. Denn nicht nur im Hinblick auf die Vernichtung der Erinnerung an seine Opfer in der Folge der Tat, sondern schon im Moment seiner Ausführung erweist sich der wesentlich bürokratisch verfasste und ausgeführte millionenfache Massenmord als ein Verbrechen ohne Verbrecher, und stellt in diesem Umstand die größte und bis heute unaufgelöste Herausforderung an seine juristische als auch gesellschaftliche Aufarbeitung. Obwohl es selbstverständlich in der In-

⁴⁰ Remmler: Unterm Schutt, S. 124.

haftierung und Ermordung der von der NSDAP verfolgten Bevölkerungsgruppen ausführende Einzelpersonen gab, die in jedem Sinne für den Straftatbestand des Mordes verantwortlich zu machen sind, liegt weit größere Bedeutung denjenigen bei, die nie selbst die Hand gegen einen Mitmenschen erhoben oder eine solche Tat auch nur befohlen haben und wie etwa der durch Hannah Arendts weltweit rezipierten Prozessbericht prominent gewordene Adolf Eichmann laut eigener Aussage gar nicht dazu in der Lage gewesen wären.⁴¹ Dass mithin ein Kollektiv, ein Abstraktum, ein gesamtgesellschaftlich errichtetes und erhaltenes Diskursgebäude für die Entsetzlichkeit des NS-Faschismus, des Zweiten Weltkrieges und der Shoah zur Rechenschaft zu ziehen ist, ist ebenso schwer zu begreifen wie nahezu ohne Wert für eine juristische Praxis, die mit allem Recht die konkreten Taten konkreter Straftäter und -täterinnen zum Gegenstand hat. Stattdessen neigt man wie Franzas Bekannte dazu, das unverständliche Abstraktum des systematischen bürokratischen Massenmordes trotz allem auf punktuelle Repräsentanten wie Dr. Körner zu laden, der in diesem Prozess zu einer überlebensgroßen Personifikation des absolut Bösen fictionalisiert werden muss, angesichts dessen sich das stimulierende Grauen einer guten Horrorgeschichte erleben lässt. Was auf Seiten der zuständigen Juristen zu Paradoxien der Rechtsprechung führt, äußert sich in den Beschuldigten als mangelnde Einsicht in die eigene Schuldigkeit. Nur eine einzige Bitte um Verzeihung erinnert daher Franza in der Masse an Prozessberichten, die sie im Zuge der Recherche für das Buch ihres Mannes gelesen hat; es ist die Bitte eines der als Zeugen auftretenden Geschädigten.

Verzeihen Sie, daß ich weine... Sonst war in den ganzen Protokollen kein ‚Verzeihen Sie‘ vorgekommen, und von den Ärzten lauter Sätze über Erlässe und was als

⁴¹ Nach einem für ihn entsetzlichen Besuch im Konzentrationslager Lemberg bittet Eichmann seinen Vorgesetzten um eine Vertretung bei künftigen Einsätzen ähnlicher Art, da er selbst für den Anblick solcher Greuel nicht gemacht sei: „Schicken Sie doch jemand anderen hin. Jemand robusteren... Ich war nie Soldat. Es gibt doch genug andere, die können das sehen. Die kippen nicht aus den Latschen. Ich kann's nicht sehen, sagte ich. In der Nacht kann ich nicht schlafen. Ich träume – ich kann's nicht, Gruppenführer.“ Hannah Arendt: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen, München 2015, S. 175.

rechtsverbindlich erscheinen mußte, und: das konnte ich nicht beurteilen. Und: das weiß ich nicht. Und: darüber war mir nichts bekannt. Und: das kann meines Erachtens nicht so beurteilt werden. Immer war von Erachten die Rede, niemals brach ein Schweigen aus, nie kam etwas ins Stocken. (F, 126)

Dr. Körner seinerseits nun exemplifiziert die nur schwer erfassbare Schuldigkeit in Bezug auf die NS-Verbrechen in seiner abweisenden Reaktion auf Franzas Bitte um den „Gnadentod“ (F, 124), die seinen Moralkatalog als rein kontingentes Produkt der jeweiligen sozialpolitischen Umstände erkennbar werden lässt: Was ihm in einem gesellschaftlichen System die unbedenkliche Ausführung seiner beruflichen Pflichten war, wird ihm im anderen zum ganz und gar skandalösen Ansinnen. „Ich bin Arzt, sagte Körner. Sie sind wahnsinnig. Das ist eine unerhörte Zumutung. Franzas dachte, ich bitte ihn um etwas, was er früher freiwillig getan hat und ohne darum gebeten worden zu sein, und jetzt kommt jemand und darf nicht einmal betteln darum und zahlen dafür. Was ist das für eine Welt?“ (F, 130) In diesem doktrinären Pochen auf seine „Mörderehre oder sein Arztehre“ (F, 130) wird er Franzas eins mit ihrem Ehemann Jordan, der in diesem identifikatorischen Akt endgültig zum nationalsozialistischen Straftäter avanciert und damit Franzas eigene Einschreibung in die Summe derer, die durch „direkte Ausmerzungen unerwünschter Kranker“ (F, 124) den Tod gefunden haben, komplettiert. Und trotz der Vernichtungsarbeit, die beide (zumindest zeitweilig) zum beruflichen und intellektuellen Inhalt ihres Daseins erhoben haben, und die sie überdies als Repräsentanten der übergeordneten Kollektivs der ‚Weißen‘ ausweist, bleiben Dr. Körner und Dr. Jordan dennoch menschlich: „Sie wich vor ihm zurück. Das war unnötig, sie fühlte sich auch nicht bedroht, nichts war unheimlich. In diesem Zimmer war nur ein schlechter Geruch von der Nilfäulnis, aber keiner von Verbrechen. Der SS-Hauptsturmführer Dr. Kurt Körner strömte keinen besonderen Geruch aus.“ (F, 125)

Ein Weißer, wenn auch nicht Dr. Körner, ist es schlussendlich auch, der in Ägypten die Schuld an Franzas Tod trägt. Dass die von ihrem Ehemann begonnene psycho-physische Zerstö-

rung über den Punkt ihrer Umkehrbarkeit hinaus fortgeschritten ist und die Flucht in die Wüste nur mehr einen eskapistischen Ausbruch in die flüchtige und illusionäre Vorstellung einer alternativen Welt darstellt, steht für Franza von Beginn an und spätestens mit der Nil-Episode unwiderruflich fest. Nach ihrem vergeblichen Bemühen um die mörderische Hilfestellung Dr. Körners kommt das Ende nun beinahe wahllos über sie. Während sie bei einem Besuch der Pyramiden auf die Rückkehr ihres Bruders Martin wartet, begegnet Franza „ein Weißer“ (F, 133), dem sie zunächst kaum Beachtung schenkt und erst voll wahrzunehmen beginnt, als er seine Absichten ihr gegenüber deutlich zu bekunden beginnt. Die Vergewaltigung selbst bleibt Leerstelle, wir sehen Franza erst nach vollendeter Tat, als der Schuldige sich bereits zu entfernen beginnt und sie diesen letzten gegen sie geführten Schlag nun eigenhändig zu Ende zu bringen sucht. „Ihr Denken riß ab, und dann schlug sie, schlug mit ganzer Kraft, ihren Kopf gegen die Wand in Wien und die Steinquader in Gizeh und sagte laut, und da war ihre andere Stimme: Nein. Nein.“ (F, 135) Franza wird gefunden und zurück in ihr Hotelzimmer gebracht, wo sie, vom Bruder unbemerkt „vor lauter Sterben zu sterben anfang.“ (F, 137) Um den Fortgang des geschäftlichen Lebens in Kairo nicht durch den Tod einer an der gewalttätigen Verfasstheit ihrer Gesellschaft verendeten Frau zu behindern, wird sie mit Hilfe eines Konsularbeamten „durch einen Hinterausgang im Hotel geschafft [...], zu einer Nachtstunde, in der kein Mensch außer dem Hoteldirektor und zwei Angestellten, kein Gast vor allem, durch den leisen, heimlichen Transport eines Sarges aus dem Semiramis-Hotel belästigt werden konnte. Die Behörden waren die Handlanger der Finsternis.“ (F, 138)

In den unterschiedlichen Identifikationsfiguren Franzas macht Bachmann die Misogynie einer Nachkriegsgesellschaft, die ihre gewalttätige Vergangenheit zugleich verdrängt und über diesen Kanal zu gegenwärtigem Ausdruck bringt, genauso zum Grund und zur unmittelbaren Ur-

sache von Franzas qualvollem Zugrundegehen wie die antisemitische Gewalt der NS-Zeit und die fortgesetzte Zerstörung, die ein kapitalistisch-rationalistischer Westen aus aufklärerischer Tradition auf seine ehemaligen Kolonien ausübt. Die Protagonistin steht damit an einem metaphorischen Gelenkpunkt zwischen unterschiedlichen Gewaltdiskursen, die zeitlich und räumlich deutlich über den Rahmen der Verfasstheit einer österreichischen Nachkriegsgesellschaft hinausgehen, und wird in dieser Funktion zur Trägerin einer horizontalen wie vertikalen Multidirektionalität, in der sich die Einzeldiskurse gegenseitig informieren. So dient ihr die Sprache der Aufarbeitung von Zweitem Weltkrieg und Shoah als wesentlicher Anhaltspunkt bei der Suche nach Möglichkeiten der Formulierung eines feministischen Diskurses, der sich in den 60er Jahren langsam zu etablieren beginnt. Gerade in dieser semantischen Übertragung aber liegt ihre Kritik an einer Gesellschaft begründet, die die Verdrängung und Verschüttung der eigenen, maßgeblichen Beteiligung an der Organisation und Ausführung der NS-Verbrechen in der Opferthese zur Grundlage ihrer neuen Kollektividentität erhoben hat. Erst in der Sprache der Vernichtung gewinnt das Schicksal Franzas die Konturen, die es in seiner tatsächlichen Bedeutung vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Konvention hervortreten lassen, und erst in der Aufdeckung von Schicht um Schicht des systematischen Zerstörungswerkes an Franza wird die Tiefe ersichtlich, in der sich struktureller, sozial kodifizierter Mord in die österreichische Gesellschaft eingeschliffen haben und der basale Stellenwert, den die Gewalt der Shoah damit in ihrer Grundkonstitution einnimmt. „Die Massaker sind zwar vorbei, die Mörder noch unter uns, oft beschworen und manchmal festgestellt, nicht alle, aber einige, in Prozessen abgeurteilt. Die Existenz dieser Mörder ist uns allen bewußt gemacht worden, nicht durch mehr oder minder verschämte Berichterstattung, sondern eben auch durch die Literatur.“ (F, 9 f.) Neben dem „archeological uncart-

hing of events that have been anachronistically obscured by layers of forgetfulness“⁴² setzt Bachmann auf diese Weise ein weiteres Charakteristikum multidirektionaler Erinnerung um: eine Thematisierung der Durchdringung des Alltagslebens mit Politik und Gewalt, die im Abgleich von Individuum und Gesellschaft das historisch konstruierte kollektive Selbstverständnis in Frage stellt.⁴³

Diese Aushandlungen von kleiner und großer Geschichte finden dabei nicht nur im Rahmen einer österreichischen Auseinandersetzung mit der Geschichte statt, sondern werden über die räumlichen Grenzen Europas und die historische Spanne des 20. Jahrhunderts hinaus ausgedehnt. In der Kritik rationalistisch-aufklärerischen Denkens, die Bachmann als Voraussetzung westlicher Superioritätsansprüche einführt, verweist sie auf eine jahrhundertlange Geschichte der ökonomischen Ausbeutung und territorialen Vereinnahmung, und lässt Franza deren historische wie gegenwärtige Ausprägungen erleben, die beinahe übergangslos ineinander übergehen.

Im Westkorridor ist der Mumiensaal. [...] Die Totenschädel treten hervor, eingesunken sind die Stirnen, die Reste der Binden sind grau, gräulich. Das Grauen für 45 Piaster Eintritt, für 5 Piaster wäre das ganze Museum zu sehen, aber hier drängen sie sich, nicht die Grabschänder, Soldatenhorden und Beduinen auf Schatzsuche, sondern das Publikum, die Leicas im Anschlag, die von Gier entstellten Gesichter bis dicht über die Grabsärge gesenkt, Breughelfiguren aus Holland, aus Deutschland, aus Dänemark, mit sonnenverbrannten Unterarmen und glühenden Nasen, irgendwoher jedenfalls, wo das Fleisch sich leicht rötet. (F, 115)

Nahtlos gehen kolonialer Imperialismus und sein touristisches Erbe ineinander über und nicht nur die „von Gier entstellten Gesichter“ von einer Hautfarbe, die „sich leicht rötet“, bleiben die gleichen, sondern auch die unmittelbaren Auswirkungen für die ansässige Bevölkerung: Im Namen von Wirtschaftlichkeit und Fortschritt werden ihre Ortschaften den hereinbrechenden Fluten des neuen Assuan-Staudammes preisgegeben. Ein humanistisches Vernunftdenken und der

⁴² Michael Rothberg: *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford CA 2009, S. 147.

⁴³ Vgl. ebd., S. 179 ff.

Glaube an ein „mit gleicher Stimme zu allen Menschen [sprechendes]“⁴⁴ universelles Gewissen, die von den beispiellosen Gewaltausbrüchen des europäischen 20. Jahrhunderts auf denkbar drastischste Weise als irrig vorgeführt wurden, rücken in dem erweiterten Horizont, den Ingeborg Bachmann aufmacht, von der Position eines ideellen *Opfers* des Nationalsozialismus ins Zentrum der *Ursachen* nicht nur der nationalsozialistischen, sondern aller vorgängigen und nachfolgenden Spielarten faschistischer Gewaltausübung. Die Grundlagen gesellschaftlichen Selbstverständnisses, die Bachmann explizit an der Verfasstheit ihrer eigenen, österreichischen Gesellschaft exemplifiziert, werden damit über die Grenzen Österreichs bzw. der ehemaligen faschistischen Täterstaaten und über die historische Einzigartigkeit der Shoa hinaus einer kritischen Sektion unterworfen.

Da Erinnerung und Geschichte stets Funktionselemente einer erlebten Gegenwart sind, das heißt im Lichte aktueller Ereignisse und Bedürfnisse konstruiert werden, konstatiert Michael Rothberg die Notwendigkeit eines Agenten der Erinnerung, der in der Lage ist, Gedenkinhalte über räumliche und zeitliche Verschiebungen hinweg zu transportieren. „[T]he meaning of a stationary site itself undergoes displacement through the layering of histories that have traversed it. But none of these displacements reveals itself naturally – hence the need for an agent of remembrance and of metonymical rhetoric.“⁴⁵ Die Aufgabe einer Agentin wie Bachmanns Franza, die als Angelpunkt zwischen den unterschiedlichen Gewaltdiskursen steht, die in *Der Fall Franza* aufgemacht werden, bestehe dabei in erster Linie in der „transformation of multiple histories of violence into a potentially peaceful future through the agency of a just and relational remembrance.“⁴⁶ Franza scheint daher die prototypische Vermittlerin eines multidirektionalen Entwurfs von Erinnerung zu sein, indem in ihrem körperlichem Erleben Gewalterfahrungen unterschiedli-

⁴⁴ Hannah Arendt: *Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik*, München Zürich 2006, S. 11.

⁴⁵ Rothberg: *Multidirectional Memory*, S. 305.

⁴⁶ Ebd., S. 306 f.

cher räumlicher und zeitlicher Herkunft zu unmittelbarer gegenwärtiger Durchdringung gelangen und darin einen Einblick in die zugrundeliegenden strukturellen Voraussetzungen von Gewalt eröffnen. Franzas Agentialität allerdings beschränkt sich darauf, ihren Körper als lebendigen Austragungsort der universalen männlich-faschistischen Gewalt anzubieten. Den politischen Impuls einer aus der Einsicht in diesen Universalcharakter menschlicher Grausamkeit hergeleiteten Zukunftsgestaltung, der ein zentrales Moment multidirektionaler Erinnerung darstellt, setzt sie nicht um. Statt als metaphorische Mittlerin zwischen unterschiedlichen Aspekten disparater Gewaltgeschichten tritt sie als vereinheitlichende Personifikation mit sich selbst als dominantem Faktor im Zentrum auf, dem abweichende Elemente nivellierend untergeordnet werden: So wird sie als Weiße Opfer des Kolonialismus und als Nichtjüdin Opfer der Shoah. In dieser identifikatorischen Gleichsetzung verkennt Bachmann das subversive Potential des metaphorischen Vergleichs, dessen Sprengkraft gerade in dem handlungsweisenden Imaginationsraum liegt, der sich zwischen den Vergleichsobjekten auftut. Stattdessen stagniert die Gegenüberstellung in der Ausformung eines (weiblichen) „Opfers schlechthin“⁴⁷, dem in dieser Eigenschaft die Möglichkeit zum aktiven Ausbruch abhandenkommt. In einer „rhetoric of absolute victimization“⁴⁸ bleibt sie dem „spell of trauma“⁴⁹ verhaftet, der die Verletzungen der Vergangenheit in der Gegenwart reproduziert, anstatt aus der Erfahrung lernend der traumatisierenden Gewaltkonfiguration entgegenzutreten. Franzas eigene Worte kurz bevor sie mit einem neuerlichen Schlag ihres Kopfes gegen die Steinquader der Pyramide ihr Schicksal besiegelt, machen nur zu deutlich, bis zu welchem Grad ihr selbst der Wiederholungszwang bewusst ist, der dieser Geschichtsauffassung zugrunde liegt. „[E]r hielt sie mit schwachen Armen umklammert, dann stieß er ihr noch einmal

⁴⁷ Remmler: Unterm Schutt, S. 120.

⁴⁸ Rothberg: Multidirektional Memory, S. 161.

⁴⁹ Ebd., S. 152.

den Kopf gegen das Grab, und sie hörte keinen Laut aus sich kommen, aber etwas in sich sagen: Nein. Nein. Die Wiederholung. Die Stellvertretung.“ (F, 135)

Die zuletzt von ihr selbst umgesetzte Ausweglosigkeit, die sie ihrer und stellvertretend der Position aller vergleichbaren „Opfer“ der Gesellschaft zuschreibt, zieht in dem multidirektionalen Wechselspiel, in dem Franza ihre Protagonistin verortet, unliebsame Rückschlüsse nach sich. Auf die historischen Problemfelder von Kolonialismus und Shoah zurückgespiegelt muss ja diese Unausweichlichkeit der Vernichtung, gegen die Franza nun ihren eigenen Tod als „extreme[s] Zeichen des Protests“⁵⁰ einsetzt, eine gewisse fatalistische Notwendigkeit suggerieren. In keinem Fall befürwortet oder entschuldigt Bachmann damit die Greuel von Shoah und Kolonialismus im Sinne eines Fortschrittsdenkens mit bedauerlichen Kollateralschäden, ganz im Gegenteil! Die fatalistische Remystifizierung dieser Gewalthistorien als Ereignisse einer verallgemeinerbaren Menschheitsgeschichte der Zerstörung hat allerdings zur Folge, dass sie sich als hermetisierte Opferdiskurse eben den strukturellen Erkenntnissen wieder entziehen, die Bachmann selbst über den Verlauf des Romans hinweg vor der Leserschaft auffächert. Der Aufschlüsselung der in Geschichtsschreibung erstarrten Ereignisse des Zweiten Weltkrieges, die Hintergrund und indirekten Auslöser für Franzas Leidensgeschichte darstellen, in Begriffe von differenzierterer und aktualisierter Anwendbarkeit wirkt die überdeutliche Dichotomisierung und klare Rollenverteilung entgegen, in der Bachmann Vergangenheit und Gegenwart reinstalliert: Mann gegen Frau, faschistischer Rationalismus gegen naiv-imaginative Mystik, zivilisierter Westen gegen die als das Andere orientalisierten ehemalige Kolonien Nordafrikas. Nichtsdestotrotz aber stellt Bachmanns *Der Fall Franza* eine Form von Gegenwartsbewältigung dar, die sich der vielfältigen

⁵⁰ Bernd Witte: Ingeborg Bachmann, in: Heinz Puknus (Hrsg.): Neue Literatur der Frauen. Deutschsprachige Autorinnen der Gegenwart. München 1980, S. 33-43, S. 38.

Verstrickungen von Geschichte und Gegenwart, Gesellschaft und Individuum, Besonderem und
Allgemeinem in erhellender Weitsichtigkeit annimmt.

3 Libuše Moníková:

Die aus Sprache gebaute Welt. Intertextualität als multidirektionale Erinnerung

Nicht nur implizit, sondern auch explizit führt Libuše Moníková's 1983 erstveröffentlichter Roman *Pavane für eine verstorbene Infantin* die in Bachmanns *Der Fall Franza* aufgemachten Diskurse fort. Wie bei Bachmann begegnet die Leserin einer Protagonistin, die sich einer Gesellschaft gegenübergestellt sieht, in die sie sich nicht zuletzt als Frau nicht ohne weiteres integrieren kann und will; wie bei Bachmann verleiht auch Moníková's Protagonistin ihrem Unbehagen in der Gesellschaft Ausdruck, indem sie vergangene wie gegenwärtige Formen der Gewalt zu Vergleichsobjekten heranzieht und so ihr individuelles Erleben in größere und vielfältige sozialpolitische Zusammenhänge einbettet; und wie Bachmann schreibt auch Moníková dabei der Literatur eine Rolle zu, die weit über die bloße Repräsentation oder gar eskapistische Weltentfremdung hinausgeht, und verknüpft Fakt und Fiktion in einer Weise, die wie bei Bachmann die scheinbar festen epistemologischen Begriffe von Wirklichkeit und Imagination von innen her auflöst. Mit deutlich schärferem Bewusstsein für die eigene literarische Verfasstheit als Franza aber bettet Moníková's Protagonistin Francine Pallas die eigene Existenz in ein eng verschlungenes Netz literarischer Bezüge und Vorbilder ein, was unter anderem auch an der engen Verwandtschaft ihres Vornamens mit dem des *Falles* Franza ersichtlich wird, der nicht für die vorliegende Arbeit einen Vorläufer-Text zur *Pavane* darstellt.

Das Autobiografische, das im Werk Libuše Moníková's insgesamt eine herausragende Rolle spielt, tritt insbesondere in der *Pavane* als ein so dichtes Netz autobiografischer Bezüge auf, dass es, wie Moníková anlässlich der Verleihung des Kafka-Preises formulierte, „über sie

öffentlich nichts zu sagen gibt“⁵¹. Ihren Text deshalb schlicht als autobiografisches Rätselspiel zu verstehen und bei der inhaltlichen Rekonstitution einer ‚wahren Geschichte‘ hinter der Romanhandlung stehen zu bleiben, hieße jedoch zu verkennen, welchen Stellenwert das Autobiografische im strukturellen Aufbau dieses Romans besetzt und welche epistemologischen, historischen und politischen Implikationen sich daraus ableiten lassen. Ebenso wie die schreibende Autorin ist auch die erschriebene Protagonistin Francine Pallas eine aus Tschechien nach Deutschland migrierte Literaturdozentin. Und so wie für Moníková sind auch für Pallas die Ursachen dieser persönlichen Lebenserfahrung, die beider Identität entscheidend prägt, wesentlich eingebettet in eine europäische Geschichte, die nur über die Grenzen der individuellen biografischen und der isolierten nationalen Erinnerung hinaus begriffen werden kann. Die Effekte und Ergebnisse, die diese Form der überpersönlichen und transnationalen Vogelschau zeitigt, lassen sich in mehr als einer Hinsicht mit Michael Rothbergs Entwurf des Multidirektionalen in fruchtbare Übereinstimmung bringen.

Um sich dem Weltentwurf Moníkovás anzunähern, muss man zunächst begreifen, dass sich ihre Realität in erster Linie *sprachlich* konstituiert. Die Überlagerung, die aus den biografischen Koinzidenzen von Autorin und Protagonistin entsteht, nimmt im Roman eine Funktionsstelle ein, die über das Literarisch-Metaphorische hinaus zu faktischer Relevanz für eine nicht mehr vollständig außerliterarisch konstruierbare Realität gelangt. Denn was zweifellos und per Definition für Francine Pallas als Romanfigur gilt, ist auch für Libuše Moníková wahr: Ihre Realität ist zunächst einmal eine Literarische. Eine theoretische Grundlage für diese Weltwahrnehmung findet sich in den diskurstheoretischen Begriffsgebäuden Michel Foucaults und Jacques Derridas. Die Konstruktion von Wissen, Wahrheit und Macht, mit der beide sich prominent aus-

⁵¹ Libuše Moníková: Klosterneuburg, 6. 6. 1989. Rede zur Verleihung des Kafka-Preises, in: Dies.: Schloß, Aleph, Wunschtorte. Essays, München – Wien 1990, S. 139-143, S. 142.

einandergesetzt haben, führt Moníková an der essayistischen Analyse von Franz Kafkas *Schloß* vor. Das titelgebende Schloss dieses Romans, das den das Dorfleben vollständig beherrschenden Machtapparat beherbergt, entziffert sie als „kollektive Projektion“⁵² der Dorfbewohner. „Dieser Bau, der nie betreten werden darf, die Beamten, die niemand sieht, – ausgestattet mit so viel Macht, wie das Dorf nur ertragen kann, wieviel es vielmehr für seinen sozialen Unterhalt braucht –“⁵³ und repräsentiert nur mittelbar über die im Dorf residierenden Vertreter, ist, so Moníková, konsensuelles Produkt des Diskurses, der die Dorfgemeinschaft zu einem „wahnbeständigen Volksganzen“⁵⁴ zusammenschließt. Jede Möglichkeit der Integration in diese Gemeinschaft kann folglich nur zum Preis der Übernahme der „endemische[n] Optik des Dorfes“⁵⁵ bestehen. Diese Erstarrung im sprachlich konstituierten Machtsystem findet bildhaften Ausdruck in dem Schnee, der die Landschaft durchgängig bedeckt und wiederholt K.s Versuche zunichtemacht, zum Schloss durchzudringen. Hier zeigt sich exemplarisch, wie Realitäten unterschiedlicher Grade von Literarizität im Werk Monikovás zusammenlaufen, wie mithin unterschiedliche Ebenen im Spektrum von Fakt und Fiktion im multidirektionalen Austausch miteinander amalgamiert werden. Die winterliche Starre der Kafka’schen Machtkonfiguration, hier klar als literarisches Bild, als Metapher für die soziale Erstarrung der Dorfgesellschaft funktionalisiert, sitzt in transfiguriert Form auch im Zentrum des neuralgischen Punktes in der biografischen Erinnerung der Autorin Moníková und wird von dort in einer weiteren Transposition auf die diegetische Realität und die Gegenwart abgebildet, die sie mit ihrer Protagonistin teilt. In einem Essay, in dem Moníková über den Einmarsch russischer Truppen in Prag im August 1986 berichtet, den sie als junge Studentin dort miterlebt hat, schildert sie folgende Szene: „Tonnenweise flattern Flugblät-

⁵² Libuše Moníková: Das Schloß als Diskurs. Die Entstehung der Macht aus Projektionen, in: Dies.: Schloß, Aleph, Wunschtorte. Essays, München - Wien 1990, S. 69-83, S. 72.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd., S. 77.

⁵⁵ Ebd., S. 69.

ter zur Erde, die Stadt ist weiß bedeckt, Prag für Sekunden unter einem Leichentuch erstarrt.“ Es ist die „Proklamation der Bruderarmeen“⁵⁶, die Prag in einer weißen Schicht bedeckt, um die Tschechen von den Reformbemühungen eines Sozialismus’ mit menschlichem Antlitz zu befreien. Derselbe Anblick bietet sich Francine Pallas, als sie nach einem Fußballspiel den Platz vor dem Stadion überquert: „Ich fahre über senfbeschmierte Bratwurstpappen, weggeworfene Eintrittskarten und Prospekte, der Boden ist weiß bedeckt, wie in Prag, als über die Stadt Tonnen von Flugblättern abgeworfen wurden, mit der Erklärung, warum und wie man das Land von der Konterrevolution befreit hatte.“⁵⁷ Was sowohl Moníková als auch Pallas in der als ‚Normalisierung‘ bezeichneten Phase der Okkupation nach den Ereignissen des 21. August 1968 aus ihrem Heimatland vertrieben hat, ist derselbe Uniformismus, der nun auch in ihrer Wahlheimat Deutschland das gesellschaftliche Bild prägt. Im deutschen Kontext weckt die kriegerische Semantik, mit der Pallas das gerade zu Ende gegangene Fußballspiel beschreibt, darüber hinaus Erinnerungen an eine andere, deutsche Geschichte des Totalitarismus, ohne die für Moníková die Geschichte des Sowjet-Kommunismus nicht erschlossen werden kann.

Es ist die Atmosphäre eines kollektiven Triumphs. Die hiesige Mannschaft steht vor dem Tabellensieg. [...] Ich möchte jemanden fragen, gegen wen gespielt wird, aber sie sind alle vom Spiel absorbiert und zusätzlich von der Direktübertragung. Die Zuschauer pfeifen, singen, rufen Parolen im Rhythmus, schreien, schwenken Vereinsfahnen [...]. Das jubulatorische Betragen erreicht mit dem Abpfiff einen Höhepunkt (P 133 f.).

In multidirektionaler Verkettung überlagern einander hier die essayistische Analyse einer literarischen Metapher, tschechische und deutsche Geschichte und die literarische Repräsentation einer deutschen Gegenwart in einem Bild, das seinerseits erst in der Rückführung auf Kafka das Paradigma von Schnee, Kälte, Tod und Starre heraufbeschwört, das hier zur Umschreibung der

⁵⁶ Moníková: Prag, 21. August 1968, in: Dies.: Prager Fenster. Essays, München – Wien 1994, S. 98-103, S. 100 f.

⁵⁷ Libuše Moníková: Pavane für eine verstorbene Infantin. München 1988, S. 134; im Folgenden mit der Abkürzung P und Seitenzahl in Klammern hinter dem Zitat angegeben.

politischen Stagnation in der totalitären Herrschaft herangezogen wird. Gleichzeitig ist es aber erst die Erfahrung der politischen Realität der sowjetischen Okkupation, die Moníková's diskursanalytische Lesart von Kafkas *Schloß* informiert. Wie bei Bachmann verbinden sich auch in diesem Szenario unterschiedliche kollektive Gewalterfahrungen mit einem individuellen Erleben; von der Protagonistin als Personifikation verschiebt sich aber nun die die Verbindung herstellende Metaphorik deutlich in die Literatur als primären Raum des Vergleichens.

Das Scheitern der Bemühungen um einen reformierten Sozialismus, wie ihn der ‚Sozialismus mit menschlichem Antlitz‘ für Tschechien hätte umsetzen sollen, ist in Moníková's Augen nicht nur eine tschechisch-nationale Verlusterfahrung, sondern bedeutete eine herbe Desillusionierung für all diejenigen Europäer, die in der politischen Nachgeschichte des deutschen Faschismus und des Zweiten Weltkriegs auf einen menschlichen Realsozialismus als Alternative zu sowjetischer Gewaltherrschaft einerseits und Kapitalismus andererseits gehofft hatten. Damit gewinnt die zentrale Katastrophe in Pallas' und Moníková's Leben eine epistemologische Bedeutung, die über die räumliche und zeitliche Verortung im konkreten historischen Ereignis hinausgeht, und die direkt verbunden ist mit beider Blick auf die Position der Literatur im Spannungsfeld von Fakt und Fiktion:

Die kurze Zeit der Reform war die lebendigste, die ich kennengelernt habe. Ihr Zerschlagen bedeutete eine Niederlage nicht nur für vierzehn Millionen inmitten Europas. Zwischen der Stumpfheit westlicher Schaufenster, der Apathie von Aufbauparolen im Osten war sie das Wissen von anderen Möglichkeiten⁵⁸,

der sich spontan formierende Widerstand der Prager gegen den gewaltsamen Einmarsch „[v]ielleicht [...] für lange Zeit die letzte Utopie.“⁵⁹ Das literarische Genre der Utopie, das Wissen von anderen Möglichkeiten, wie es schon bei Aristoteles als ureigenstes Charakteristikum der fiktionalen Literatur zugeschrieben wird, wird hier als einziges Vermögen gegen das perio-

⁵⁸ Moníková: Prag 1968, S. 102.

⁵⁹ Moníková: Prag 1968, S. 103.

disch wiederkehrende Auftreten oppressiver politischer Systeme wie des deutschen Faschismus und des sowjetischen Kommunismus vorgestellt.

Unter diesen Voraussetzungen muss auch Francine Pallas' Tätigkeit als Literaturdozentin im deutschen Universitätssystem bewertet werden. Als „Lehrbeauftragte mit sechs Wochenstunden“ (P 17) leitet sie drei Seminare: zu den Themen Kafka, „„Arno Schmidt – Kritik durch Witz““ (P 18) und „„Die Bedingungen der literarischen Produktion““ (P 23). Anders als die dozierende Protagonistin aber, die die in den Seminartiteln enthaltenen Imperative produktiv in ihr alltägliches Leben zu integrieren versucht, mithin versucht ihre Welt sowohl mit kritischem Geist als auch Humor zu betrachten und an der aktiven narrativen Gestaltung ihres Lebens wie ihres Umfelds teilzuhaben, zeigt sich ihre Studentenschaft diesen subtileren literaturwissenschaftlichen Momente gegenüber vollständig unempfänglich. Statt mit der Nachwuchsgeneration deutscher Intellektueller im Austausch mit der Literatur die Landschaften ihrer individuellen wie kollektiven Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu kartografieren, sieht sich Pallas in ein Netz von vorgefassten und pauschalen Diskurslinien akademischer und sozialpolitischer Natur verfangen. Diese den Seminarthemen übergestülpten Sinnzusammenhänge verhindern nicht nur die Annäherung an eine Antwort, sondern verwischen auch die von Pallas an die Texte gestellten Fragen so weit, dass eine fruchtbare Diskussion unmöglich wird. Die Beteiligung, die ihre Seminare erfahren, erschöpft sich in Beiträgen, die ausschließlich „aus der Sekundärliteratur kritisier[en]“ (P 18) und weniger an der Sache als an der Profilierung vor höhergestellten Mitgliedern der akademischen Hierarchie interessiert sind. In Kontakt mit einem literarischen Werk gebracht, „weigern sie [die Studierenden] sich, es mit irgendeiner Realität in Verbindung zu setzen“ (P 59) – geschweige denn ihrer eigenen. Die Teilnehmerinnen ihrer „Frauenveranstaltung“ (P 22) zu den Bedingungen literarischer Produktion wiederum haben die Debatte vollständig auf eine Ver-

ballhornung feministischer Theorie verschoben und Pallas in Ermangelung eines männlichen Gegenübers als das zu bekämpfende oppressive „Feind-Bild“ (P 25) eingesetzt. Anstatt die vorgegebene Lektüre – Virginia Woolfs „A Room of One’s Own“ – zum Anlass einer kritischen Reflexion sowohl gegenwärtiger sozialer Rollenbilder als auch der im Text gestellten Forderungen zu nehmen, instrumentalisieren die Teilnehmerinnen die Debatte als performative Inszenierung „praktischer Emanzipation“ (P 24). An Literatur sind sie nicht interessiert, die meisten haben den Text gar nicht gelesen, und verschließen sich damit der basalen Möglichkeit einer aktiven Teilnahme am Diskurs. Der Feminismus der Frauen in der *Pavane* hebt sich selbst auf in der Rückkehr zum Sinn-Inventar einer klassischen Rollenverteilung, in dem die Kinder „alle strategisch wichtigen Punkte besetzt halten“ (P 23), und in einer in leeren „Schmetter-Worte[n]“ (P 70) geäußerten Reproduktion patriarchaler Semantik: „Ich staune immer wieder, wie wenig resistent gegen Jargon sie sind“ (P 24). Er inszeniert sich als die autarke Auflehnung gegen patriarchale Strukturen, die dabei aber so breit akzeptiert sind, dass sie als hingenommene Selbstverständlichkeiten gar nicht in den Fokus der Kritik rücken. Francine Pallas’ Kritik an der Haltung ihrer Seminarteilnehmer und -teilnehmerinnen geht weit über einen intellektualistischen Abgesang auf die akademische Praxis hinaus; sie zielt vielmehr auf den Kern nicht nur des Desinteresses, sondern auch der augenscheinlichen Unfähigkeit einer Generation deutscher Nachgeborener, sich mit den diskursiven Entstehungsbedingungen – der Geschichte und den Geschichten – hinter ihrer Realität auseinanderzusetzen, die als erste Voraussetzung des Begreifens und Gestaltens einer Zukunft unabdingbar wäre. Was Pallas nicht nur im universitären Rahmen vorfindet, ist ein deutsches Umfeld, das nicht zum ersten Mal in der Geschichte von ‚Jargon‘ geprägt ist.

Mit der Einsetzung der Literatur an eine so prominente Stelle folgt Pallas bei der Orientierung in ihrer Welt dem Vorgehen, das James E. Young als die einzig überhaupt mögliche Pra-

xis der Selbstverortung zwischen historischer Überlieferung und sich entfaltender Gegenwart beschreibt. Um Ereignisse in der Welt sinnhaft erschließen zu können, so Young, seien Individuum wie Gesellschaft auf die Metapher angewiesen.

Unlike other literary problems, however, this question of metaphor, precedent, and analogue implies consequences that go far beyond literary texts alone. [...] Apprehending, interpreting, and then understanding new experiences in terms of the previously known is an inevitable – if eternally problematic – aspect of knowing anything.⁶⁰

Übereinstimmend mit Foucaults Ansatz ist die Gestalt der Wirklichkeit auch für Young eine Frage der Einordnung ihrer Bestandteile in mentale Frames, die wiederum nur unter Verwendung des Katalogs von kulturell gegebenen Bildern und Tropen stattfinden könne. „For historical memory and ritual commemoration are nothing if not a reconfiguring of present lives in the light of a remembered past. Can any of us know ourselves as part of a people, or the world around us, without grasping both in tropes of our heritage and civilization?“⁶¹ Damit aber wird das einzig zur Verfügung stehende Erkenntnisinstrument zur Quelle einer beständigen und durchaus ernst zu nehmenden Gefahr. Denn zum einen lässt sich demzufolge kein Ereignis aus unabhängiger Position betrachten – ein Umstand, der gerade in der Frage nach einer angemessenen Repräsentation der Geschichte des deutschen Faschismus bis heute in immer neuer Form Anlass zu kritischer Auseinandersetzung liefert. Zum anderen eröffnet die Metapher, indem sie zwischen zwei Gegenständen eine Relation herstellt, zwischen dem ‚ist-wie‘ und ‚ist-nicht-wie‘ einen weiten Raum der möglichen Bezüge. Welche Bedeutung letztlich aus der Gegenüberstellung gewonnen wird, bleibt immer von den Intentionen des sprechenden Subjekts abhängig. „Like other elements of narrative, the figures and archetypes used by writers to represent the Holocaust ultimately create as much knowledge of events as they would reflect; and like other medi-

⁶⁰ Young: *Writing and Rewriting the Holocaust*, S. 92.

⁶¹ Ebd., S. 84.

ating elements in language, these figures screen as much of the realities as they would illuminate.“⁶²

Gerade dieser Umstand ist es, der die mangelnde Einsicht in die sprachliche Lebenswelt zu einer gefährlichen Angelegenheit und die Unwilligkeit von Pallas Studierenden, ihre Lesestoffe als Realitäten wahrzunehmen, zu mehr als einem akademischen Ärgernis macht. Der ‚Jargon‘, der in Pallas’ Augen auch und gerade für Vertreter und Vertreterinnen reformistischer linker und feministischer Bewegungen den Blick auf subtilere Zusammenhänge ihrer Realität verstellt, bezeichnet beides: Die Wirkmächtigkeit sprachlicher Formulierungen und die unreflektierte Reproduktion der in ihnen kodierten Wirklichkeit. Um hinter die kollektive Projektion zurücktreten zu können, bedarf es daher einer Spracharbeit, die sie im Zusammenhang mit Kafkas Literatur als „finstere[] Antimetapher“ bezeichnet. Kafkas Rückübersetzung gewaltsamer metaphorischer Sprachbilder in ihre wörtliche Bedeutung leiste eine Form der „Richtigstellung der Begriffe“ [...], denn die sprachlichen Klischees enthalten eine härtere Meinung und oft darin mehr Wahrheit als der (flüchtige) Ton, mit dem sie geäußert werden.“⁶³. Das Potential der Metapher, auf fatale Weise in ihren tatsächlichen Sinn umzuschlagen, ist für James Young eine der Erkenntnisse, die rückblickend aus der Shoah gezogen werden muss: „After the Holocaust, we might ask whether by making something imaginable through metaphor we have also made it possible in the world. That is, to what extent does ‚imaginative precedent‘ – the kind we effect in metaphor – prepare the human sensibility for its worldly reification?“⁶⁴ Die weltkonstituierende Macht, die Young damit im Guten wie im Schlechten nicht nur der Sprache, sondern ausdrücklich der figu-

⁶² Young: *Writing and Rewriting the Holocaust*, S. 84.

⁶³ Libuše Moníková: *Genese eines wahnhaften Systems*, in: Dies.: *Schloß, Aleph, Wunschtorte. Essays*, München - Wien 1990, S. 22-68, S. 58.

⁶⁴ Young: *Writing and Rewriting the Holocaust*, S. 93.

rativen, literarischen Sprache zuweist, bildet auch für Francine Pallas die Grundlage ihrer Existenz. Mit einer über die Grenzen ihrer Diegese hinausgreifenden Geste erklärt sie:

Mein Leben ist eine Abfolge von Literatur- und Filmszenen, willkürliche Zitate, die ich nicht immer gleich einordnen kann. Manchmal denke ich, daß ich die unerkannten, mit Literatur nicht resonierenden Stellen aufschreiben müßte, – auf die Gefahr hin, daß es dann eine bestimmte Art Langeweile oder Verzweiflung doppelt gibt, wenn sich das fiktive Pendant dazu nachträglich findet. (P 19)

Es ist hier weniger die Tatsache, dass diese Aussage im Fall der Roman-Protagonistin ohne weitere epistemologische Implikationen als wahr erachtet werden kann – denn in der Tat ist die *Pavane* ein zutiefst intertextueller Roman und durchweg durchsetzt mit direkten und indirekten Referenzen auf literarische, cineastische und musikalische Werke – als vielmehr der Umstand, dass Pallas diese Feststellung für sich aus autodiegetischer Perspektive treffen kann, der den Erzählraum in die Realität der vor dem Roman befindlichen Leserschaft hinein öffnet. In Wechselwirkung mit der tiefen Einschreibung ihrer eigenen Biografie in die ihrer Protagonistin erklärt sie nun beide zur Summe literarischer Überlieferungen und stellt so die ontologischen Grenzen zwischen Fakt und Fiktion – Realität und Wahn – allgemeingültig in Frage. Durch die metareflexive Deklaration ihrer Welt zur Literatur macht Pallas gleichzeitig die Literatur zum Austragungsort der Aushandlung von Welt und damit zur politischen Bühne.

Dementsprechend beschränkt sich ihre Kritik nicht auf die literarischen Welten, von denen sie sich umgeben und aus denen sie sich selbst zusammengesetzt findet, sondern richtet sich auch konkret auf die soziale und politische Umwelt ihrer Gegenwart im Deutschland der 80er Jahre. Wo der Jargon des Seminarraums und der Uniformismus des Fußballstadions sich als paradigmatische, metaphorische Abstraktionen historischer Vorläuferereignissen beschreiben lassen, gewinnt Pallas' Alltag durch die konkrete raumzeitliche Verortung eine Dimension hinzu, die ihre Gegenwart syntagmatisch und linear mit einer Vergangenheit verknüpft. Die buchstäbli-

che *Übertragungs*-Leistung der Metapher, die mittels einer Dialektik aus Gleichsetzung und Differenzierung neue Erfahrung in den Begriffen der alten fassbar macht, wird auf diese Weise ergänzt um die Verfolgung historischer Kausalitäts-Spuren, die aus der Vergangenheit die Webfäden einer Gegenwart und Zukunft machen. Es ist die literarische Exemplifikation von Walter Benjamins Begriff des Barbarischen, der jeder vermeintlich untadeligen menschlichen Errungenschaft die Kehrseite der Opfer und Gewalttaten ihrer Entstehung gegenüberstellt. Gegen ein Geschichtsbild, das an der Oberfläche einer Gegenwart Halt macht, ohne sich je um ihre komplexe Genese zu bemühen, schreibt er 1940:

Die Tradition der Unterdrückten belehrt uns darüber, daß der ‚Ausnahmestand‘, in dem wir leben, die Regel ist. Wir müssen zu einem Begriff der Geschichte kommen, der dem entspricht. [...] Dessen [des Faschismus] Chance besteht nicht zuletzt darin, daß die Gegner ihn im Namen des Fortschritts als einer historischen Norm begegnen. – Das Staunen darüber, daß die Dinge, die wir erleben, im zwanzigsten Jahrhundert ‚noch‘ möglich sind, ist *kein* philosophisches. Es steht nicht am Anfang einer Erkenntnis, es sei denn der, daß die Vorstellung von Geschichte, aus der es stammt, nicht zu halten ist.⁶⁵

Zwischen metaphorischer Übertragung und historisch-kausaler Ableitung spannt Pallas die Bedingungen ihrer Lebenswelt auf, in der unterschiedliche Biografien, Nationalgeschichten, Überlieferungen und Kunstformen zu einem komplexen Flechtwerk literarischer Natur verschlungen sind.

Schon die ersten Sätze der Pavane eröffnen ein Panorama der internationalen Grausamkeiten in Vergangenheit und Zukunft, innerhalb derer sich Francine Pallas in ihrer doppelten Eigenschaft als gebürtige Tschechin und Wahldeutsche zu orientieren versucht. Vermittelt durch die Brille einförmiger massenmedialer Berichterstattung erfährt die in medias res der Handlung geworfenen Leserschaft von den „Findelkinder[n] vom Kriegsende“ ohne Herkunft und nur mit willkürlich zugewiesenen, wechselnden Namen; vom „Festival der Kurzfilme in Oberhausen“,

⁶⁵ Benjamin: Geschichte, S. 133.

das eine selbstbewusste, „etwa achtunddreißig[jährige] Moderatorin unter Nennung der „*Tschechei*“ präsentiert – „kein Land sonst verstümmelt“ – und einer jugoslawischen Hühner- und Futtermittelproduktionsanlage, in der bereits beim Schlüpfen zwischen verwertbarem Material für die Legebatterie und „lebendigem Abfall“ selektiert wird (P 7). So dicht sind hier bereits die historischen, metaphorischen, sozialpolitischen Konnotationen, dass bereits diese halbe Seite eine europäische Realität umreist, in der die im Hintergrund stehende Geschichte des deutschen Faschismus genauso präsent wird wie die politische Gegenwart und die sozialen Zwangsstrukturen einer uniformistischen Gesellschaft. Nicht nur die Findelkinder tragen die offene Wunde einer gewaltsamen Vergangenheit als lebendige Spuren in die Gegenwart hinein, auch die Vorsitzende einer dezidiert kulturellen Veranstaltung reproduziert gerade durch ihre offenkundige Geschichtsvergessenheit eine ‚Verstümmelung‘, die für Moníková den Anfang einer Verkettung von Umständen ausmacht, die auch ihre Biographie prägend beeinflusst hat. Die Zahl 38, hier das Alter einer Kulturvermittlerin, die damit eindeutig zu jung ist, um selbst Erinnerungen an den Nationalsozialismus zu haben, verweist gleichzeitig metonymisch auf das Jahr 1938 und die Münchner Konferenz, bei der Tschechien mit weitreichenden politischen Folgen sowohl sprachlich als auch territorial zu Hitlers ‚Tschechei‘ verkürzt wurde. In einer Rede in den Münchner Kammerspielen, in der Moníková 1991 ihr Verhältnis zu Deutschland reflektiert, heißt es dazu: „Ein paar Monate später besetzte Hitler das reduzierte Böhmen und Mähren, das sich einsam bemühte, mit der Amputation weiterzuleben. [...]. Bereichert um die gesamte Wirtschaft und das Rüstungspotential der Tschechoslowakei, konnte Hitler endlich seinen lange geplanten Krieg anfangen.“⁶⁶ Mit einer Ignoranz, die Hitlers Wortlaut wie selbstverständlich in ihrer Sprache bewahrt hat, dupliziert die Kulturbeauftragte auch die Haltung der britischen Appeasement-Politik

⁶⁶ Libuše Moníková: Zwetschgen. Über Deutschland, in: Dies.: Prager Fenster, S. 72-90, S. 74.

der Zwischenkriegszeit, die sich 1938 in folgenden Worten äußerte: „,Wie schrecklich, phantastisch, unglaublich ist es, anzunehmen, daß wir hier Schützengräben graben und Gasmasken anprobieren sollen wegen des Streits in einem weit entfernten Land unter einem Volk, von dem wir nichts wissen.“⁶⁷ Die Spur der Verwüstung, die diese Blindheit gegenüber dem notwendigerweise gemeinsamen Schicksal der auf so engem Raum zusammenlebenden Gemeinschaft europäischer Völker in den folgenden Jahrzehnten zur Folge hatte, setzt sich für Libuše Moníková bis in die persönliche Erfahrung des Jahres 1968 in Prag fort, in dem der Einmarsch der sowjetischen Armee zum Auslöser ihres Schreibens wie auch zur Ursache sowohl ihrer als auch Francine Pallas' Emigration nach Deutschland wird.

Deutlich wird hier die Verschränkung von Kausalität und Analogie sichtbar, innerhalb derer sich jeder Versuch einer Nachgeschichtsschreibung verorten muss, und in deren Spannungsfeld Moníková die Realität und Gegenwart Francine Pallas' konstruiert: Ideologischer Zwang im Realsozialismus und die militärische Okkupation Tschechiens durch die Armee der Sowjetunion sind für Moníková direkte Folgen der durch den deutschen Faschismus ausgelösten Ereignisse, und dennoch ist es gerade die Bundesrepublik, in die sie aus dieser 1986 für sie untragbar gewordenen Situation entkommt. Damit ist keinesfalls gesagt, dass ihr die deutsche Gesellschaft ein demokratisches Idealbild bietet oder sich von faschistoiden Denkmustern auch nur annähernd vollständig befreit hat; was sich darin jedoch mit Sicherheit ausdrückt, ist der soziale und politische Wandel, der in den Jahrzehnten nach Kriegsende stattgefunden hat und der es erforderlich macht, die Erinnerung an Faschismus, Shoah und Krieg in einer Weise wachzuhalten, die den veränderten Bedingungen entspricht. Zu erkennen, inwiefern also die historischen Folgen der traumatischen Geschichte des 20. Jahrhunderts in der europäischen Nachkriegsgegenwart zu

⁶⁷ Libuše Moníková: Kirschfeste. Über die Annexion Europas an Böhmen anlässlich des 50. Jahrestages des Münchner Abkommens, in: Dies.: Prager Fenster, S. 9-21, S. 9.

Tage treten, erfordert in einer wiedergekehrten Normalität sowohl Geschichtsbewusstsein als auch einen kritischen Einblick in die Dynamiken der Gegenwart, um die vielbeschrienen Lehren der Geschichte in einer analogischen Form auf die eigene Lebensrealität zur Anwendung zu bringen, die sich nicht in formelhafter Inszenierung von Gedenkritualen oder verzerrter Schablonenhaftigkeit erschöpft.

Als Beobachterin von einer gesellschaftlichen Randposition aus, die sich für Francine Pallas zum einen aus ihrem Status als Immigrantin, zum anderen aus ihrer grundlegenden Weigerung ergibt, sich den Bedingungen einer Sozietät unhinterfragt anzupassen, nimmt sie ihre Wahlheimat aus einer Perspektive wahr, die genau diese Dialektik von Zugehörigkeit und Fremdheit erlaubt. Mit Francine Pallas' idiosynkratischer Treffsicherheit: „Ich habe ein impertinentes Gesicht wie ein Klippschliefer“⁶⁸ (P 102). Die vielschichtige und komplexe Verstrickung, die sich zwischen Aufarbeitung, Verdrängung und fortlaufender Geschichte im Deutschland ihrer Gegenwart entwickelt hat, findet in der *Pavane* Ausdruck in Form einer allgemeinen Verkrampfung und Verspannung, die semantisch als Paradigma des Krampfens, Zitterns, Zuckens die sprachliche Oberfläche des Romans durchzieht und somatisch als undiagnostizierbarer Schmerz in Pallas' Hüfte auftritt. Diese Schmerzen, in denen sich „der vergangene Tag, jeder einzelne Konflikt in diesem Punkt sammelt“ (P 12) sind zugleich unmittelbarer Ausdruck ihrer – auch körperlichen – Einfügung in diese von den Reminiszenzen unaufgearbeiteter Unterströmungen geplagten Gesellschaft und Beweis der reflexiven Distanz, die sie dennoch zu ihr einzunehmen vermag. Von ihrer „eigenen, beinahe vergessenen Verblüffung“, mit der sich auch ihre französische Freundin Geneviève fragt: „There are so many *crippens* in Germany! How is it possible?“, hat sie sich inzwischen schon einen Schritt weiterbewegt: „Ich weiß es jetzt, ich gehöre auch schon dazu. Ich

⁶⁸ Es lohnt, sich an dieser Stelle (unter Zuhilfenahme der gängigen modernen Auskunftsmethoden) einen Klippschliefer vor Augen zu führen. Tatsächlich vermitteln wohl nur wenige Lebewesen von Natur aus einen derart impertinenten Eindruck.

habe mich angepaßt, ich kann manchmal vor Schmerzen kaum gehen.“ (P 12) Nichtsdestotrotz erkennt sie die Krankhaftigkeit dieser nationalen Kondition, die in ihrem neuen Umfeld zur alltäglichen Normalität geworden ist. In einem ihrer Essays beschreibt Libuše Moníková ihr Gefühl der Zugehörigkeit zur deutschen Wahlheimat gerade in ihrer Befähigung zur Scham, dem „soziale[n] Gefühl par excellence“, wie Claude Lévi-Strauß es benannt hat: „Inzwischen kann ich mich auch hier schämen. Das heißt, ich kann hier so vieles akzeptieren, daß mich Verstöße gegen das positive Bild, das ich von diesem Land habe, persönlich treffen.“⁶⁹

Mit ihrer Migration nach Deutschland bildet sie mithin nach und nach die „double consciousness“ gesellschaftlicher Marginalität aus, die Michael Rothberg als einen der Ausgangspunkte multidirektionaler Erinnerung beschreibt.⁷⁰ Indem Moníková die beiden, eng miteinander verknüpften nationalen Gewalterfahrungen miteinander in Dialog bringt, nimmt sie eine genuin transnationale, europäische Position der Verantwortlichkeit für die als eigen, aber dabei falsch und kritikwürdig erkannten Elemente der geteilten Kultur ein. Mit der Erkenntnis über das Fortlaufen einer katastrophischen Geschichte und des barbarischen Anteils an jeder kulturellen Errungenschaft blickt Moníková auf eine Realität und Gegenwart, in der sie die Wiederholung in der Kontinuität und die Kontinuität in der Wiederholung sozialer Gewalt- und Zwangsstrukturen aufzeigt. Die Episode etwa, die Pallas als eine der ersten Gelegenheiten beschreibt, in denen das landestypische Zucken und Zittern sich auch bei ihr zeigte, stellt eine eindeutige Rückbindung an die Geschichte der NS-Zeit her. Es ist eine Begegnung mit dem Hausmeister des Germanistischen Seminars,

der seinen Ärmel in der Jackentasche trägt. Als ich zum erstenmal mein Seminar über den Prager Strukturalismus abgehalten hatte und beschwingt nach Hause ging, hielt er mich am Ausgang an, mit dem gesunden Arm, und sagte: „Fräulein, Ihre Ta-

⁶⁹ Moníková: Zwetschgen, S. 75 f.

⁷⁰ Rothberg: Multidirectional Memory, S. 131.

sche, aber dalli.“ Zu dieser Zeit muß das innere Flattern bei mir angefangen haben, das sich in meiner Hüfte festgesetzt hat – von diesem schnellen Zupacken mit den vom Krieg übriggebliebenen Fingern, von dem schnellen Anschuldigen hier. (P 44 f.)

An anderer Stelle findet sich ein Gespräch mit einer älteren Dame, das auf ähnliche Weise das scheinbar paradoxe Fortdauern faschistischen Gedankengutes gerade aus selektiver Geschichtsvergessenheit heraus demonstriert. Prag, die Heimatstadt Pallas', ist zur Sprache gekommen, und ruft in ihrem Gegenüber eine Reaktion von bitterer Absurdität hervor: „Ach, da lebte ich mit meinem Mann sechs Jahre lang“, erstrahlt eine Frau im Zug, „es war sehr schön damals.“ „Wann?“ „Im Krieg“, antwortet sie, verklärt von der Erinnerung, und bietet mir eine Mandarine an.“

Dieselbe „joviale Ignoranz, [...] das fette Nicht-Wissen, [...] die Vereinfachungen“ (P 41), die in feindseliger Weise im Verhalten des Hausmeisters und in der fatalen Gutmütigkeit der frohen Kriegserinnerungen der Frau im Zug zu Tage treten, begegnen Pallas aber auch in Pauschalisierungen, Empathielosigkeit und Ausformungen von Fremdenfeindlichkeit, die klar als Symptome der politischen Gegenwart erkennbar werden. Das Spannungsverhältnis zwischen kapitalistischem Westen und kommunistischem Osten etwa schlägt sich in einem Telefongespräch nieder, in dem Pallas die zwingende kausale Abfolge von einer kürzlich erfolgreich bestandenen Führerscheinprüfung und dem Kauf eines Autos in Zweifel zieht, und sich dadurch umgehend der gesellschaftlichen Unzugehörigkeit verdächtig macht:

Der Mann schweigt für einen Augenblick. „Was für eine Landsmännin sind Sie denn?“ Darauf bin ich nie vorbereitet. „Ich bin aus Prag.“ „Ah, aus der Tschechei.“ „Aus der Tschechoslowakei.“ Er läßt sich durch meinen gereizten Ton nicht beirren. „Seien Sie bloß froh, daß Sie hier sind“, belehrt er mich vertraulich. Ich warte nur darauf, daß er mich fragt, wie mir die Flucht gelungen sei. (P 41)

Die soziale Differenzierung zwischen denjenigen, die als Mitglieder der Gesellschaft anerkannt sind, und denjenigen, die als konstitutives Anderes aus dieser Gemeinschaft ausgeschlossen bleiben, stellt einen so universalen Mechanismus struktureller Gewaltausübung dar, dass sie kaum

als spezifisches Charakteristikum faschistischer Diskriminierung und Verfolgung bezeichnet werden kann. Nichtsdestotrotz stellt die Geschichte der beispiellosen Verfolgung von Juden während der NS-Zeit für die Gegenwart einen unumgehbaren Referenzpunkt dar. Denn, so Young, ebenso wie die Opfer der Shoa bestehende Tropen und Archetypen zur sprachlichen Einhegung ihrer unzweifelhaft einzigartigen Gewalterfahrung heranzogen, liefert ebendiese nun eine Basis, auf der aufbauend nachfolgende Generationen zu einem Verständnis ihrer Lebenswelt gelangen. „In between and linking these two metaphorical moves is the use of the Holocaust as its own trope or archetype, the point at which it became its own point of reference as well as a point of reference for all subsequent pain, suffering, and destruction.“⁷¹ Dabei, wie an dieser Stelle noch einmal betont werden soll, liegt es im Wesen des metaphorischen Vergleichs, als *tertium comparationis* zwischen zwei disparaten Gegebenheiten deren Unterschiede nicht minder als deren Gemeinsamkeiten hervorzukehren. Dass der in seiner Gesamtheit unbegreifliche Ausbruch von Gewalt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts seither Gegenstand einer Vielzahl pauschaler und verzerrender Instrumentalisierungen geworden ist, sagt daher mehr über die Urheber solcher Vergleiche aus als über die Vergleichbarkeit der Shoah als solcher.

Insofern weist die folgende Szene soziale Dynamiken der kollektiven Ausgrenzung aus Motiven der, mit Hannah Arendt gesprochen, banalen Börsartigkeit auf, deren Anklänge an faschistische Hierarchien aus der Perspektive der historischen Nachträglichkeit unübersehbar sind, gleichzeitig aber konkret an die raumzeitlichen Gegebenheiten der politischen Gegenwart angebunden werden. Es ist das Gefühl der Scham, sozial par excellence, das hier an das Gefühl der Schuld gekoppelt zum sozialen Regulativ im Sinne staatlicher Ordnung deformiert wird. Als

⁷¹ Young: *Writing and Rewriting the Holocaust*, S. 92.

„Variationen der Scham, des Peinlichen, der Schuld“, schreibt Moníková, stellen Kafkas Werke ein „Modell [für] ein ganzes Jahrhundert“ auf:

Er hat eine Prognose über Praktiken des Willfährigmachens aufgestellt, über das Wuchern des Apparats, die Kavernen der Macht, die alles Lebenswerte durchziehen und den Willen, die Würde des Menschen zerstören und sich schließlich der wertlos gewordenen physischen Existenz entledigen. Eugen Kogon hat in seinem Buch ‚Der SS-Staat‘ ein Bild geliefert, das mich jahrelang in den Nächten verfolgte: wie Juden bei ihrer Massenliquidierung den Berg der vor ihnen Erschossenen erklettern, sich noch lebend zum Leichenberg türmen.⁷²

In diesem Fall sind Scham und Schuld das Thema von „den Warnplakaten der Serie ‚Ich bin schwarz gefahren‘“, die den Hintergrund für einen – zunächst – als „Gastarbeiter“ (P 104) eingeführten Mann in der Straßenbahn bilden. Allein in dieser Bezeichnung, die, wie Manfred Weinberg festhält, eine Widersprüchlichkeit in sich darstellt,⁷³ klingt eine sozialpolitische Gemengelage an, die für die europäische Nachkriegszeit spezifisch ist. Sie zeigt eine internationale Gemeinschaft auf, in der Deutschland bereits wieder zum etablierten Mitglied avanciert ist, das in der Folge des als ‚Wirtschaftswunder‘ bezeichneten Aufschwungs Angehörige wirtschaftlich schwächerer Nachbarationen unter dem Label Gast-Arbeiter ins Land holt. Nicht nur kritisiert unter anderem W.G. Sebald diese Phase der Wiederrichtung der Städte und der Stellung Deutschlands als frenetische Betriebsamkeit, über den Trümmern der Vergangenheit eine neue Nation zu errichten, die den Blick auf die eigene Schuld verstellen möge, und gibt zu bedenken, dass es „auch heute noch fortwirkende wirtschaftliche Gegebenheiten, Rücksichten und Organisationsformen waren, die das Unternehmen des Völkermords ermöglichten“⁷⁴. Darüber hinaus zeigt der weitere Verlauf der Szene auch, welchen Status diese ‚Gäste‘ in der deutschen Gesellschaft innehaben. Mit Beginn der nun folgenden Fahrkartenkontrolle ist von dem Mann nur noch

⁷² Moníková: Zwetschgen, S. 75.

⁷³ Manfred Weinberg: Migrantenliteratur – eine Bestandsaufnahme. Am Beispiel von Libuše Moníkovás Pavane für eine verstorbene Infantin, in: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik (2) 2, S. 93-111, S. 94.

⁷⁴ W.G. Sebald: Campo Santo, München Wien 2003, S. 144.

als „Ausländer“ die Rede – Gast und Arbeiter verschwinden vor der Ansicht des Fremden, dem nicht einmal mehr das höfliche ‚Sie‘ zugebracht wird: „Die Fahrausweise‘ sagt der Mann über dem Ausländer. Der zuckt [!] zusammen [...]. ‚Den Fahrschein‘ wiederholt er schärfer. Der Ausländer reicht ihm einen Schein, der Mann sieht in kurz an und wendet ihn. ‚Auf diesen Schein fährst du schon seit drei Tagen, hast du keinen anderen?‘“ (P 105) Bedeutend anders sieht seine Interaktion mit den übrigen Fahrgästen aus, denen der Kontrolleur sich zuwendet, nachdem er die Strafgebühr des ‚Ausländers‘ – vermutlich in die eigene Tasche – kassiert hat. „[M]it diskreten Bewegungen bittet er um die Fahrschein, sie greifen hastig nach ihren Taschen, er beruhigt sie, wartet geduldig, ermuntert sie macht Vorschläge, wo der Fahrschein stecken könnte, und lächelt zur Bestätigung, wenn er gefunden wird.“ (P 105 f.) Obwohl den integrierten Mitgliedern der Gemeinschaft gegenüber mit Freundlichkeit und Kulanz agiert wird, herrscht auch unter ihnen eine Mischung aus „Disgregationsangst“⁷⁵ vor der sozialen Ächtung, die die Plakatserie verspricht, und Voyeurismus vor: „die bereits Kontrollierten sehen gespannt zu, warten auf Zwischenfälle“ (P 106). In ihrem Essay *über Deutschland* schreibt Moníková im Jahr 1991: „Das Bild verdunkelt sich wieder. [...] Kann man schon von einer ganzen Nation sprechen? Die Gewalt kommt doch nur von kleinen Gruppen, das Schweigen aber von der Mehrheit.“⁷⁶

Innerhalb des historischen Komplexes von Iterationen der Gewalt, die sich vom faschistischen Terror über die Erstarrung in der sowjetischen Herrschaft bis zu den Ausformungen zwanghafter Gleichschaltung und Jargontreue in der deutschen Gegenwart fortsetzen, nimmt die Dichotomie von Wahn und Norm, Fakt und Fiktion in der *Pavane* eine zentrale Rolle ein, deren scheinbar klar definierte Grenzen im Zuge ihrer Gesellschaftsanalyse einer Neuverhandlung unterworfen werden. Ähnlich wie Bachmanns *Franza* zeigt auch Moníkovás Roman anhand dieser

⁷⁵ Libuše Moníková: Der Prozeß: Schuld und Integration, in: Dies: Schloß, Aleph, Wunschtorte, S. 9-21, S. 14.

⁷⁶ Moníková: Zwetschgen, S. 76.

Konfiguration auf, inwiefern gesellschaftlich akzeptierte Normvorstellungen in eine Wahnhaf-
tigkeit umschlagen können, deren drastischste und darin einzigartige Ausprägung zweifellos die
nahezu absolute Perversion von Recht und Moral im millionenfach staatlich angeordneten Mas-
senmord der NS-Zeit darstellt. Und obwohl die verschiedenen Formen gesellschaftlicher Ver-
rerrung sicher nicht pauschal in eins gesetzt werden können, besteht in dieser grundsätzlichen
Verdächtigung des ‚Normalen‘ als potentiell mörderisch meiner Ansicht nach die wichtigste Ein-
sicht, zu der die Geschichte des deutschen Faschismus uns nötigt. Als Schablone für die Zwang-
und Wahnhaftigkeit von Francine Pallas’ sozialem Umfeld lässt sich Libuše Moníková’s Lesart
von Kafkas *Schloß*-Roman heranziehen, den sie als Panorama einer schizophrenen Gesellschaft
erschließt. Ausgehend vom psychologischen Konzept einer sozialen double-bind-Struktur, in der
dem Individuum ein widersprüchliches Regelwerk auferlegt wird, dessen Einhaltung ebenso ver-
pflichtend wie unmöglich ist⁷⁷, liest sie den *Prozeß* als den „Entwurf [...] eine[s] Charakter[s]
von geschichtlicher Relevanz“, der „für jede Art von Fremdbestimmung anfällig ist“: „Versteckt
hinter seiner Konventionalität ist er fähig, rücksichtslos und grausam zu handeln. [...] Dem rei-
bungslosen Übergang von Passivität zu offener Hingabe an die Gewalt stehen nur wenige Eigen-
schaften entgegen – wie der ‚Prozeß‘ zeigt, ohne Chance, sich zu ernsthaftem Widerstand zu
verbinden.“⁷⁸ Die logische Zwangslage, so Moníková, biete als einzigen Ausweg die paradoxe
Reaktion auf die paradoxen Impulse des Umfeldes, sodass das Subjekt zuletzt „sich selbst un-
kenntlich geworden“⁷⁹ dem von außen auferlegten undurchdringlichen Wahngefüge innerlich
angepasst ist. Als zentrales Beispiel derart widersprüchlich verzerrter Kommunikation und para-
digmatischer Kern des Romans steht für Moníková die Türhüterparabel ein, die als Akt des per-
formativen Erzählens das Scheitern des Mannes vom Lande vor dem unzugänglichen Gesetz ih-

⁷⁷ Vgl. Moníková: *Genese eines wahnhaften Systems*, S. 23.

⁷⁸ Ebd., S. 67.

⁷⁹ Ebd., S. 26.

ren Inhalt für K. zu „praktische[r] Wahrheit“⁸⁰ gelangen lässt. Orientierungslos geworden in der labyrinthischen Gesprächsführung des Kaplans, der ihm die Parabel vorträgt, akzeptiere K. zuletzt diese von außen gesetzte „Emblem[atik] der Ausweglosigkeit“⁸¹ als gültig für seine eigene Situation, in der sich mithin jeder Widerstand erübrigt.⁸² Dem Muster der sozialen Produktion und Reproduktion von Wahn entsprechend diagnostiziert Moníková den schizoiden Charakter der Sozialstruktur im *Prozeß* vor allem anhand des „zwingende[n] Leerlauf[s]“ und der „mentalen Tautologie“ ihres Diskurses⁸³, der tatsächlich bedeutsame Inhalte und persönliche Beziehungen in einem endlos selbstbezüglichen Kreislauf durch leere Symbolhüllen ersetzt und seine Teilnehmer in der „intellektuelle[r] Wehrlosigkeit“ eines in höchstem Maße stereotypisierten Verhaltens gefangen hält.⁸⁴ Es verlangt keine große Transferleistung, um von hier die Brücke zu der Lebenswirklichkeit zu schlagen, der Francine Pallas sich ausgesetzt sieht. Zahlreiche ihrer Alltagsbegegnungen weisen die Charaktereigenschaften des Wahnhaften auf, wie Moníková es am Beispiel der *Prozeß*-Gesellschaft definiert, und enthüllen die gesamtgesellschaftlich akzeptierte Normalität als ein Panorama der schizophrenen Widersprüche. Wieder bindet sie diese soziale Gegebenheit an eine konkrete politische Konstellation an, wenn sie im Bezug auf die für sie prägenden Ereignisse des Jahres 1968 die Einseitigkeit und Widersprüchlichkeit westlich-linker Überzeugungen und Weltkonstitutionsmuster aufzeigt:

Besucher in Prag 1968, Studenten, es kamen viele; sie begrüßten das politische Klima, waren aber von den kleinbürgerlichen Neigungen der Bevölkerung enttäuscht. Nachdem sie ihre radikalen Vorschläge dargelegt hatten und uns erklärten, wie wir vorzugehen hatten, fuhren sie ab, mit billig eingekauftem Tuzex-Whisky und Zigaretten auf den Rücksitzen, lässig winkend – ‚o.k., alles klar?‘ (P 62)

⁸⁰ Ebd., S. 35

⁸¹ Ebd., S. 49.

⁸² Vgl. ebd., S. 33, S. 46 ff.

⁸³ Ebd., S. 37.

⁸⁴ Ebd., S. 41.

Aus dem Gefühl intellektueller Überlegenheit und dem Klima der linken studentischen Widerstandsbewegung des Westens heraus übertragen diese Revolutionstouristen eine am Marxismus geformte Ideologie unverändert auf die Situation einer soeben sozialistisch okkupierten Bevölkerung, über die sie den spezifischen Hintergründen und der weiteren Entwicklung ungeachtet Deutungshoheit⁸⁵ beanspruchen und aus der sie zudem opportunistisch in Form von Zigaretten und Whisky Kapital schlagen. Auch außerhalb der akademischen Debatte, die sich ihr nurmehr als diskursive Performanz von Literatur- und Gesellschaftskritik präsentiert und die ihr aufgrund der „Biederkeit der revolutionären Übungen“ (P 57) zuwider ist, sieht sich Francine Pallas im Alltag einer Bandbreite von zwischenmenschlichen Irritationsmomenten ausgesetzt. Abgesehen von ihren beiden Partnern pflegt sie im Privaten keine Beziehungen zu ihren Mitmenschen. Dem von einer einsamen Nachbarin durchs Fenster angeregten „längeren Grußverhältnis“ (P 14), der „Aufforderung [...] sich zu kennen“ (P 15), weicht sie misstrauisch aus, zum einen aus Angst vor der ungewollten Verpflichtung, vor allem aber aus Ablehnung der leeren Oberflächlichkeit, die sie im Sozialverhalten ihres Umfeldes beobachtet: „Ernst gemeinte Grüße gibt es hier nicht, nur ihre phatische Funktion – das Zeichen der Anwesenheit, der Mindestzustimmung – wird gegeben. Ich grüße in dieser Straße niemanden.“ (P 16) Eine Ausnahme bilden nur die „Insassen des Landeskrankenhauses“ (P 15). Sie grüßen aus einem Zwang der „Beflissenheit“ (P 15) heraus, aber aufgrund ihrer Markierung als geisteskrank und damit per se potentiell gefährlich erfährt ihre demonstrative Zurschaustellung von Konventionalität keine Erwiderung, sondern weist sie gerade als Unzugehörige, als Andere aus. Durch den Ausschluss aus dem geteilten Diskurs erleben diese ‚Irren‘ eine Entmenschlichung, der sie mit „überdeutliche[r] Mimik“ (P 15) und

⁸⁵ „Natürlich war für viele Linke damals der Prager Frühling der Versuch einer Konterrevolution. Das Deutungsrecht besaßen sie, nicht wir.“, Alena Wagnerová: Die Teilung Europas als Schicksal und Thema Libuše Moníková, in: Delf Schmidt, Michael Schwidtal (Hrsg): Prag – Berlin: Libuše Moníková, Reinbek bei Hamburg 1999, S. 130-142, S. 136.

einer „übertriebene[n] Form“ der Höflichkeit (P 16) zu begegnen versuchen, um „eine eingebüßte Würde wieder herzustellen“ (P 16). Sie sind die einzigen, die nach Ansicht von Pallas die Symbolik des Grüßens mit einem tatsächlichen Inhalt füllen: „Vielleicht wollten sie mit dem Gruß etwas Eigenes mitteilen; vielleicht meinten sie, was sie sagten“ (P 16). In den Inszenierungen von Gemeinschaft und Zusammengehörigkeit, denen Pallas in der Welt der geistig Gesunden und Integrierten beiwohnt, sieht sie dagegen eine sorgsame Vermeidung alles Eigenen.

Die gesellschaftliche Starre und zwanghaft einförmige Bedeutungskonstitution, die ihre Mitglieder an Körper und Geist versehrt, ist in den Fällen zweier Mitmenschen Pallas' bereits in katatonische Lähmung umgeschlagen. Pallas' Ehemann Jan lebt als „solitäres Wesen [...] verkrochen“ (P 49) in einer sich zunehmend mit unnützen, ausrangierten Gegenständen, mit „Abfälle[n] aus dem Institut“ (P 45) füllenden Wohnung. Nach seiner erfolglosen „Deformation zum Wissenschaftler“ (P 47), gelingt es Jan nicht, die zusammenhangslos gewordenen Begriffe des verlassenen institutionellen Bedeutungssystems zu einem neuen Sinnanzug zusammenzusetzen: „Er gebärdet sich nur am Anfang als Bastler [...], dann wird es zu viel, er hat auch kein bestimmtes Ziel, keine unmittelbare Verwendung für die Sachen, auch keine spätere.“ (P 47) Dem „tägliche[n] Wuchern des wissenschaftlichen Ausstoßes“ (P 47) hilflos ausgesetzt, verfällt er in eine „roboterhaft[e]“⁸⁶ (P 49) Starre und Ohnmacht, die ihm die einzig verbliebene Verteidigungsmöglichkeit „gegen eine furchtbare Erzogenheit“ (P 83) ist. Die krampfhaft Verspanntheit seines Sozialisationsprozesses mündet in einen Zustand, in dem als einziges Lebenszeichen nurmehr ein instabiler Stromkreis fungiert:

Ich finde ihn auf der Bettstelle unter dem Gerümpel verdeckt liegen, mit aufgerissenen Augen, auf seiner Brust hebt und senkt sich eine bizarre Anordnung farbiger Glimmlampen mit angeklebten Spiegelscherben, ein summender, unregelmäßig, zitt-

⁸⁶ Es sei hier auf die sprachliche Interferenz im Wort ‚Roboter‘ hingewiesen, das sich vom tschechischen Ausdruck ‚robotá‘ für ‚Frondienst‘, ‚Fronarbeit‘ herleitet, s. PONS Onlinewörterbuch: Eintrag zu ‚robotá‘, in: <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/tschechisch-deutsch/robotá>, abgerufen am 16.01.2022.

rig leuchtender Funktionskreis, den er Zufallskonverter nennt. Seine Spannung schlägt sofort auf meine Hüfte, sie ist so groß, daß ich mich setzen muß (P 48).

Die Übertragungs-Bewegung von Jans Paralyse innerhalb der zum Wahn zusammengezurrten Sozialstruktur auf Pallas findet an anderer Stelle in einer Form statt, die uns auf den Stellenwert von Sprache und Literatur als Instrument eines Gesellschaftsprozesses zurückführt. Im institutionellen Rahmen der psychiatrischen Anstalt, in der Francine Pallas' Schwester als Ärztin tätig ist, begegnet Pallas einer Bekannten aus Studientagen wieder, ehemals „auf Schultern getragen[e]“ (P 38) Schönheitskönigin der Universität, nunmehr reduziert auf „,[e]ine schwere Schizophrenie“ (P 33). Ihr einziges Mittel gegen die totale Taubheit, die jede Verbindung zu ihrer Umwelt bereits unmöglich macht, sind die zahllosen Verletzungen, die sie sich selbst beibringt. Zusätzlich zu den Symptomen des sozial induzierten Wahns, die sie wie zuvor Jan auf Pallas überträgt – „ich bin von ihrer Fühllosigkeit angesteckt“ (P 34), „[i]ch sitze zitternd da“ (P 35) – findet hier auch eine materielle Übergabe statt: „Bevor ich etwas tun kann – aufspringen, sie rütteln, schreien –, reicht sie mir ein Notizheft, das in ihren Laken verwühlt war [...]. Es ist zu dunkel, ich erkenne auch Vera nicht, ich höre sie sagen: ‚Nimm es zu dir.‘“ (P 35 f.). Damit überträgt sie Pallas vor der vollständigen Auslösung aus der Sozietät, deren Wahrnehmung sie sowohl als Subjekt wie auch als Objekt bereits entrückt ist, die literarische Verantwortung für die Summe ihres Unglücks in einer Zusammenschau der internationalen Grausamkeit, in der sich das medial vermittelte Gewaltpanorama vom Romananfang wiederholt.

Es folgen Berichte über das Ausrotten der Hereros in Südwest-Afrika durch das von Trothasche Korps, über Menschenversuche in Dachau und Ravensbrück, über das routinierte Skalpellieren von Robbenfellen, dazwischen private Notizen, über ihren Mann, ein Bild von aufgeregten Jugendlichen mit einer verfärbten tschechischen Fahne vor russischen Panzern. Darunter: ‚Ein Mißverständnis ist es, und wir gehen daran zugrunde.‘ (P 36)

Unmissverständlich wird die Übertragung, die hier über die Grenze des Romans hinaus stattfindet und Francine Pallas sowohl mit der Patientin Vera als auch mit der Protagonistin von Inge-

borg Bachmanns Romanfragment verknüpft, aus der nachfolgenden Auseinandersetzung Pallas' mit ihrer Schwester. Pallas' vorgezogene Abreise nach einem Gespräch über die für Vera vorgesehene Behandlungsmethode, die ganz der Funktionslogik einer wahnhaft verfassten Gesellschaft entsprechend in der Behandlung des schizoiden Krampfs mit Spannung bestehen soll – „[w]ahrscheinlich kriegt sie einen Elektroschock“ (P 39) –, kommentiert sie den Prager Bekannten gegenüber lapidar: „Ihr kennt doch Franza, wie schwierig sie ist“ (P 39) und attestiert Pallas im Duktus der psychiatrischen Fachkraft „geringe Frustrationstoleranz, bis zur hysterischen Steigerung der Nichtidentifikation mit der Rolle.“ (P 37)

Anders als Bachmann, die in der Verkehrung von Krankheit und Gesundheit die Vernichtung der Protagonistin Franza durch ihren Ehemann und Psychiater vorführt und dabei eine zweifelhafte Analogie zwischen der Ermordung der Opfer des Nationalsozialismus und der strukturellen Gewalt gegen Frauen in der österreichischen Nachkriegsgesellschaft erzeugt, ist dem Spiel von Wahn und Gesundheit bei Moníková ein widerständiges Potential unterlegt, das Raum für eine autonome Zukunftsgestaltung eröffnet. Die Abwesenheit von Signifikanz, die für Franza in der Leere der Wüste besteht und ihr die vorübergehende Auslösung aus dem Bedeutungsnetz erlaubt, das ihre ‚Krankheit zum Tode‘ hervorgerufen hat, wird für Francine in ein Derrida'sches Spiel der Zeichen gewendet. Indem ihre Realität wesentlich sprachlich-literarisch verfasst ist – „[m]ein Leben ist eine Abfolge von Literatur- und Filmszenen“ (P 19) – muss auch die Auflösung des diskursiv erzeugten, zum Krampf gespannten sozialen Begriffssystem auf sprachlich-literarischem Wege stattfinden. Der Dialektik von Norm und Wahn, die Moníkovás Protagonistin ausspielt, entspricht die wesentlichen Dialektik der Sprache als Medium der Weltschöpfung. Denn so wie sich Machtstrukturen sprachlich kristallisieren und durch regulierten Sprachgebrauch forttragen können, bildet die Sprache auch die Instrumente zur Dekonstruktion und zum

Widerstand gegen bestehende Ordnungen aus. Die Verschiebung der Aufmerksamkeit auf die „Strukturalität der Struktur“⁸⁷, die mit der Vorstellung von der diskursiven Herstellung von gültigem Wissen einhergeht, stellt laut Jacques Derrida eine folgenreiche Zäsur im Denken über die Welt dar. Sie entfernt aus dem Zentrum der Weltordnung die Vorstellung eines universalen, den Gesetzen der Struktur enthobenen Ordnungsprinzips. „Es ist dies auch der Augenblick, da [...] alles zum Diskurs wird [...], das heißt zum System, in dem das zentrale, originäre oder transzendente Signifikat niemals absolut, außerhalb eines Systems von Differenzen, präsent ist.“⁸⁸ In der Erkenntnis über die relative Beweglichkeit aller Signifikanten ist aber die Auflösung des Machtzentrums noch keineswegs gegeben, denn gleichzeitig „stellt eine Struktur, der jegliches Zentrum fehlt, das Udenkbare selbst dar.“⁸⁹ Sich vollständig aus dem zentralisierten Diskurs und von seinen Begriffen zu lösen, hieße die Sprachlichkeit an sich aufgeben, denn die Vorstellung einer aus dem Nichts entstehenden, voraussetzungslosen Struktur steht im Widerspruch zur Idee der Struktur an sich, hieße wieder einen absoluten Ursprung denken. So kann Sprache stets nur aus Sprache, Literatur nur aus Literatur hervorgehen.⁹⁰ Als pragmatische Lösung der daraus folgenden paradoxen Notwendigkeit, ein syntaktisches Netzwerk unter Anwendung seiner eigenen begrifflichen Bestandteile zu dekonstruieren, rekurriert Derrida auf Claude Lévi-Strauss’ Entwurf der Figur des Bastlers, der sich im vollen Bewusstsein ihrer diskursiven Prägung der vorhandenen Begriffe als Werkzeuge bedient, sie dem eigenen Bedarf gemäß abwandelt und ungeachtet ihrer ursprünglichen Einbindung neu kombiniert. Die besondere Leistung der „*bricola-*

⁸⁷ Jacques Derrida: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen, in: Ders.: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt a. M. 1976, S. 422-442, S. 422.

⁸⁸ Ebd., S. 424.

⁸⁹ Ebd., S. 422.

⁹⁰ S. Claude Lévi-Strauss: Introduction à l’œuvre de Marcel Mauss, in: Marcel Mauss: Anthropologie et sociologie, Paris 1966, S. XLVII; s. auch Derrida: Struktur, Zeichen und Spiel, S. 431.

ge“⁹¹, Bild der „kritische[n] Sprache, insbesondere die der literarischen Kritik, selbst“⁹², ist demnach die Dezentralisierung im expliziten Verzicht „auf eine privilegierte *Referenz*, [...] eine absolute *arche*.“⁹³ Die rekonstruktive Bemühung um die Zusammenführung aller Elemente in einer ursprünglichen Harmonie wird aufgegeben zugunsten „einer Welt aus Zeichen ohne Fehl, ohne Wahrheit, ohne Ursprung, die einer tätigen Deutung offen ist.“⁹⁴

Ein Raum der der Sprache vorgängigen Bedeutung, wie ihn bei Bachmann die Wüste figuriert, hat daher bei Moníková keinen Bestand. Anstatt in der Abkehr von den Begriffen des bestehenden Bedeutungsnetzwerkes einen Ausweg aus Gewaltstrukturen zu suchen, setzt Pallas zu einer Neukonstitution der Welt an, bei der das Zitat, die Aneignung und Wiederverwendung des Wortes das wichtigste Handwerkzeug vorstellt. Als „sprachliche Figur, die den Widerstreit von Ursprung und Zerstörung in sich aufgenommen hat“, so Sigrid Weigel, und in dieser Eigenschaft „den Bruch erinnert, dem es seine Existenz als Zitat verdankt, sperrt es sich auch, an der Konstruktion eines neuen Ganzen teilzuhaben.“⁹⁵ Dem Zitat, das sich damit als wesentlich dekonstruktiv verfasst zeigt, ist es demnach inhärent, innerhalb einer narrativen Abfolge stets an die Vielzahl anderer Geschichten zu erinnern, die außerhalb und neben der momentan verfolgten narrativen Linie bestehen. Als „Tür in einen anderen Text“⁹⁶ stellt es die Verbindung zwischen zwei unabhängig und eigenständig existierenden, scheinbar vollständigen Welten her, die aus dieser wechselseitigen Beeinflussung beiderseits – multidirektional – verändert hervorgehen, und diese Bewegung noch über die Grenzen der so verknüpften Texte hinaustragen. „Bei genauerem

⁹¹ Derrida: *Struktur, Zeichen und Spiel*, S. 431.

⁹² Ebd., S. 431.

⁹³ Ebd., S. 432.

⁹⁴ Ebd., S. 441.

⁹⁵ Sigrid Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit: Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt a. M. 1997, S. 199.

⁹⁶ Antje Mansbrügge: *Der Text ist der Autor eines Buches?*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 28 (1998), S. 120-133, hier S. 130.

Hinsehen kann ein einzelnes Wort die diffuse verborgene Bibliothek zum Klingen bringen.“⁹⁷ In der Tat weist Moníkovás *Pavane für eine verstorbene Infantin* eine intertextuelle Poetologie auf, die sich mit der Ausbreitung von Schallwellen vergleichen lässt. Angefangen schon mit dem Titel des Romans, der auf ein Musikstück von Maurice Ravel referiert, ist die *Pavane* durchzogen von einem Netz intertextueller und intermedialer Verweise auf eine Vielfalt internationaler Werke der Literatur, Cineastik und bildenden Kunst. Von diesen punktuellen Interferenzmomenten ausgehend werden die so aufgerufenen Werke mit der *Pavane* in einen Einklang gebracht, der noch über die Stelle des Zitats hinaus fortschwingt. Die intertextuelle Resonanz, in der nicht nur der losgelöste Wortlaut von Bedeutung ist, sondern ganze diegetische Welten zu gegenseitigen Referenz-Universen gemacht werden, orchestriert Francine Pallas’ Realität dabei in einer Weise, die geeignet ist, die arhythmischen Zuckungen der monomanischen Verkrampfung in eine musikalische Vielstimmigkeit zu überführen.

Libuše Moníkovás intertextuelle Poetologie stellt insofern selbst den Entwurf einer multidirektionalen Geschichtsschreibung dar, als sie zum einen die Starre der medial konstruierten Einheitserzählung der Realität um die „wahnwitzigen Imaginationen“ (P 95) der fiktionalen Literatur – gewissermaßen Kritik durch Witz und Wahn – erweitert und zum Anderen ein Modell der von zitathaften Vergleichsmomenten ausgehenden Resonanz anbietet, die unterschiedliche Erzählungen miteinander in produktiven Einklang bringt, ohne sie dabei einer pauschalisierenden Gleichsetzung zu unterwerfen.⁹⁸ An die Nennung des Namens Franza, in der sich Francine Pallas mit Ingeborg Bachmanns Franza überlagert, schließt sich eine Infragestellung etablierter Begriffe von Wahn und Gesundheit und im Zuge dessen eine Verschiebung der ontologischen Grenze zwischen Fakt und Fiktion an, in der poetologische Hauptstränge beider Texte miteinander ver-

⁹⁷ Ebd., S. 130.

⁹⁸ Vgl. Rothberg: *Multidirectional Memory*, S. 143 f..

woben werden. Die epistemologischen Implikationen, die einer solchen intertextuellen Realitätskonstruktion innewohnen, lassen sich auch für die politischen Aktionsräume geltend machen, die Pallas in erster Linie für die paralytische Starre ihrer Welt verantwortlich macht. In zwei künstlich voneinander getrennten politischen Räumen, die in ideologischer Abschottung jeweils unterschiedliche Aspekte der hochkomplexen europäischen Geschichte weiterentwickelt haben, hat sich seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs wieder eine bilateral veranschlagte globale Machtstruktur etabliert, innerhalb derer sich politische Öffentlichkeiten zu positionieren haben. Basierend auf medial konstruierten Einheitserzählungen⁹⁹ haben sich inzwischen neue Feindbilder und Loyalitäten entwickelt, die unhinterfragt das politische Handeln des Einzelnen bestimmen. Erst in der Gegenüberstellung und Verknüpfung zweier historischer Positionen und zweier politischer Ausgangspunkte – in der Resonanz zweier Geschichten – aber gewinnt beispielsweise die Geschichte der europäischen Revolten von 1968 ein Gesicht, aus dem sich eine gemeinsame Zukunft ableiten lässt, und in dem sich so die „literarische Praxis der Subversion bestehender Ordnungen“¹⁰⁰ erfüllt, die das Zitat verspricht. Denn der offenkundigen Wiederholung, die sich im Zitat ereignet, gesellt sich zwingend der Akt der Aneignung und Abwandlung bei, der die fremden Worte als Bestandteile eines neuen sprachlichen Zusammenhangs in einem veränderten Kontext funktionalisiert.

Das blaue Licht im Zug, das bei Bachmann die Lichtquelle zur Transposition von imaginativem Wahn in Realität stellt, beleuchtet auch für Pallas den auktorial informierten Blick in die

⁹⁹ „Öffentliche Fernsehanstalten heuern für ein paar Biere Neonazis zu Überfällen auf Asylantenheime, ‚nur gestellt‘; ein deutscher Gruß vor der Kamera mit ‚Heil Hitler!‘ kostet extra. Die blöden Kahlköpfe mit durchbohrten Wangen sind neben einem Topspitzel ein billiger Fang, aber man sieht sie sich trotzdem an. Ob Entführungen, Raubüberfälle, Geiselnahmen oder Krawalle vor Flüchtlingssiedlungen – die Medien sind in der Regel schon vor der Polizei da, werden zu Komplizen.“ Libuše Moníková: Kabbala der Welt, in: Dies.: Prager Fenster, S. 91-97, S. 92.

¹⁰⁰ Mansbrügge: Der Text ist der Autor, S. 133.

eigene Zukunft. Im Lichte der Bachmann'schen „Wahnbildungen und Wahrbildungen“ (F 14) eröffnet sich „als literarisches [...] Projekt, das mich reizt“ (P 22) der Weg in die Behinderung.

Ich stolpere über etwas, das viel Lärm macht, ich versuche, den Gegenstand zu heben und aus dem Weg zu räumen, damit ich wieder hinausgehen kann, als eine verschlafene weibliche Stimme über mir sagt: ‚Fallen Sie nicht über mein Bein.‘ Ich habe mich soweit an das blaue Licht gewöhnt, *daß ich sehen kann, was da vor mir liegt*. Wie faßt man eine Prothese an? (P 52; Hervorhebung S.W.)

Wenn Francine Pallas aus der gesamtgesellschaftlichen Verkrampfung und ihrer physischen Entsprechung im psychosomatischen Hüftschmerz letztlich die logische Konsequenz zieht und sich ohne physische Notwendigkeit für ein Leben im Rollstuhl entscheidet, folgt sie damit scheinbar dem Weg der Lähmung im sozialen Wiederholungszwang der Entstehung von Gewalt aus Gewalt, den Jan und Vera vorzeichnen. Diesen Schritt allerdings als Pallas' Bemühung um soziale Integration im neuen Heimatland zu verstehen¹⁰¹, greift deutlich zu kurz und verkennt völlig die subversive Autonomie, mit der sie hier eigenmächtig den Begriff der *Kranken* neu besetzt. Die scheinbar konsequente Fortsetzung der im Hüftschmerz begonnenen Anpassungsbewegung in die vollständige Lähmung im Rollstuhl lässt als von Anfang an bewusst gesetzte Fiktion ihren Widerspruch nur um so deutlicher hervortreten, denn anders als im Fall der schmerzenden Hüfte, die sie als körperlichen Ausdruck eines seelischen Leidens tatsächlich empfindet, glaubt Pallas selbst keinen Moment an eine wirkliche Lähmung¹⁰². Die Krankheit als Symbol der Anpassung begreifen kann sie nur, weil sie die Normalität als krankhaft diagnostiziert hat; es ist die bewusste Einfügung in das wahnhaftes System aus gesundem Geist heraus, die Moníková für das Opfer einer double-bind-Beziehungsfalle beschreibt¹⁰³. Indem sie sich an der Universität *krank* meldet

¹⁰¹ Vgl. etwa Dana Pfeiferová: *Libuše Moníková. Eine Grenzgängerin*, Wien 2010, S. 62 u. S. 175.

¹⁰² Einen ähnlichen Schluss zieht Lyn Marven, die Pallas' Entscheidung für den Rollstuhl als Performanz der Hysterikerin beschreibt. Obwohl ich dem Begriff der Performanz insofern zustimme, als die bewusste Besetzung des Rollstuhls für das Verständnis des Romans von besonderer Bedeutung ist, scheint mir die Diagnose der Hysterie, insbesondere im Kontext feministischer Lektüre, zu stark vorbelastet. Vgl. Lyn Marven: *Body and Narrative in Contemporary Literatures in German*: Herta Müller, Libuše Moníková, Kerstin Hensel, Oxford – New York 2005.

¹⁰³ S. Moníková: *Genese eines wahnhaften Systems*, S. 25.

und sich den Imperativen der Teilhabe, Nützlichkeit und Kollegialität entzieht, die die Kur der „Bandscheibenschäden, Magengeschwüre, Furunkulosen“ (P 18) ihrer Berufsgenossen konventionell auf die Semesterferien verweisen, betreibt sie vielmehr die geistige und körperliche Ausgliederung aus dem geteilten Raum der ‚Gesunden‘. Damit wendet sie den Rollstuhl als Signifikanten des kollektiven Wahns zu einem Instrument des Widerstandes. Statt der Dynamik des gesellschaftlichen double-bind bis in die völlige Fremdbestimmung hinein nachzugeben, bemächtigt sie sich seiner Elemente, um sie für sich – wortwörtlich – neu zu besetzen und in der „Richtigstellung der Begriffe“¹⁰⁴ einen Ausweg aus dem scheinbar universalen Bedeutungsnetz zu schaffen. Von den Zugkräften des sozialen Zwangs befreit, kann sie sich nun von ihrem „Universalsessel“ (P 115) aus einem Rehabilitationsprojekt widmen, das als „rectification of literary fates“ (P 10) unter anderen literarischen Figuren sie selbst „frei von dem ihnen zugeordneten Plan“ (P 10) werden lassen soll. Die in die soziale Struktur eingesetzte Fiktion der Rollstuhlfahrerin, die Pallas vor der Außenwelt aufrecht erhält, schafft die raumzeitlichen Bedingungen für ihre Metamorphose von der passiven zur aktiven Agentin der literarischen Produktion. War Pallas bis dahin sowohl auf beruflicher wie auch existentieller Ebene rein rezeptive Vertreterin einer literarischen Tradition, wandelt sie sich nun selbst zur Schreiberin. Die Arbeit an den überlieferten literarischen Begriffen, aus denen ihre eigene Existenz sich zusammensetzt, ist zugleich Fortführung des andauernden Prozesses, den die Literatur darstellt, wie Ausbruch aus der monomanisch verspannten Gesellschaft in die Vielfalt des Spiels der beweglichen Zeichen.

In einem Zustand des alkoholinduzierten Deliriums, das sich in seiner verzerrten Wahrnehmung als eindeutig wahnhaft beschreiben lässt, ist es Franz Kafka persönlich, der Pallas die Verantwortung für das weitere Schicksal seiner Figuren überträgt und so von höchster Stelle ihre

¹⁰⁴ Moníková: Genese eines wahnhaften Systems, S. 58.

Initiierung als Autorin autorisiert. Als Symbolfigur „für das Beste, was aus der wundersamen Symbiose zwischen Tschechen, Juden und Deutschen hervorgegangen ist“¹⁰⁵ repräsentiert Kafka die „verschüttete Multikulturalität des böhmischen Raumes“¹⁰⁶, die zuerst der deutschen Okkupation und der Ermordung der Juden, darunter Kafkas Familie, zum Opfer fiel und im anschließenden „Verlust von Mitteleuropa“ im binären Spannungsverhältnis des Kalten Krieges „in dem Graben zwischen Ost und West verschwand.“¹⁰⁷ Es ist eine befremdliche Situation, in der Pallas ihm begegnet; sie liegt eingeklemmt „zwischen der Wand und dem CO-emittierenden Ofen“ (P 92), Kafka blickt von ihrem „einzigem Lehnstuhl“ (P 92) auf sie herab. Der Erstickungstod durch Gas, der in dem derart semantisch aufgeladenen Raum droht, bleibt als Andeutung unausgesprochen im Raum stehen: „Er sitzt angespannt, scheint zu frieren, ich müßte das Fenster schließen, aber dann ersticken wir hier.“ (P 93) Obwohl Kafkas universelle „Wahrheit der Beklemmung [...], die uns in seiner Prosa einholt“¹⁰⁸, auf aus dem Rückblick prophetisch wirkende Weise die „Banalitäten von ungeheurem Ausmaß und von globaler Wirkung“¹⁰⁹ allgemein vorweggenommen hat, die die katastrophische Geschichte des 20. Jahrhunderts ausmachen, bleibt ihm das Besondere ihre konkrete Verwirklichung als historische Tatsache unzugänglich. Zwischen demjenigen, der nicht mehr und derjenigen, die noch nicht am Leben war, als Millionen im Namen einer institutionalisierten Normalität in den Tod geschickt wurden, verhindert die historische Zäsur der Shoa die Verständigung.

Wie einem Autor sagen, der die Verbrennung seiner Texte angeordnet hat, daß er der Schriftsteller des Jahrhunderts ist? Soll ich es ihm tschechisch sagen? – „Jste největší spisovatel století. Dann fragt er vielleicht nach Milena, oder nach seiner Familie, nach Otla; ich müßte ihm einige politische und technische Einrichtungen dieses Jahrhunderts erklären, und ihr Ausmaß. [...] Soll ich Musik auflegen? „Ma mère

¹⁰⁵ Moníková: Zwetschggen, S. 86.

¹⁰⁶ Wagnerová: Die Teilung Europas, S. 135.

¹⁰⁷ Wagnerová: Die Teilung Europas, S. 134.

¹⁰⁸ Moníková: Klosterneuburg, S. 142.

¹⁰⁹ Ebd., S. 140.

l'oye“, die „Pavane“? Ich könnte ihm die Beatles vorspielen – *for the benefit of Mr. K.*, oder den Zupfgeigenhansel, der in einem KZ umgebracht wurde. (P 93)

So beschränkt sich ihr Austausch zuletzt auf eine einzige Frage: „Gehen Sie noch nicht! Was wird mit den Barnabasschen?“ – und Kafkas Antwort darauf: „Dann werden Sie es schreiben müssen“, sagte er und lächelte außerdem.“ (P 95) Aus Kafkas eigenem Mund erfährt Pallas so die dem Spiel der Zeichen inhärente Notwendigkeit, die Geschichte immer wieder neu zu schreiben, aber nicht als traumatische Wiederholung des immer Gleichen, sondern als Bedingung der Möglichkeit, in der aktualisierenden Aneignung und Abwandlung der Begriffe der Vergangenheit die Voraussetzungen für eine Gegenwart und Zukunft zu schaffen, die den Kreislauf der reproduktiven Gewalt durchbrechen. Von den zahlreichen Gewaltkonfigurationen, die Kafkas Werk durchziehen, ist es insbesondere das Schicksal der Familie Barnabas aus dem *Schloß*-Roman, an dem sich Pallas' kritischer Impuls entzündet. „Diese Familie aber ist ausgestoßen, lebt ohne eigene Bestimmung, ohne eigenen Namen, ihr Elend endet nie – keine Erniedrigung, kein Bittgang des Vaters, noch Olgas Wege zu den Knechten können den Abstieg verhindern. So viel Schrecken – und er sitzt unbewegt da.“ (P 94) In drei Entwürfen zur „Berichtigung literarischer Schicksale“ (P 110), die sich wörtlich in Moníkovás Essayband *Schloß, Aleph, Wunschtor* abgedruckt finden, sodass an dieser Stelle Autorin und Protagonistin tatsächlich unterschiedslos zusammenfallen, erarbeitet Pallas schrittweise unterschiedliche Grade der Lösung von der Kafka'schen Vorlage, die analog unterschiedliche Grade der Dekonstruktion der kollektiven Macht-Projektion des Schlosses verwirklichen. So wie sich die Türhüter-Parabel im *Prozeß* als performatives Erzählen verstehen lässt, das die Ausweglosigkeit von K.s Situation erst narrativ herstellt, findet hier nun ein performatives Erzählen statt, das zugleich mit Olga Barnabas auch Pallas selbst aus der diskursiv hergestellten, psychosozialen Zwangsstruktur ihrer Gesellschaft befreit: „Ich wippe vor dem Spiegel, hüpfte auf dem inkriminierten Bein [...]. Ich blecke die lan-

gen Zähne, Zeichen der Klugheit bei den Römern, grimassiere, habe Ringe unter den Augen, bin gesund.“ (P 142) Ihre letzte Fahrt im Rollstuhl führt sie „[j]enseits des Flusses“ (P 143), gewissermaßen über den Jordan, zu einem Steinbruch am Rande der Stadt, der ihr als Schauplatz einer rituellen Todesaustreibung dient. Mit der Erschreibung ihrer neuen Existenz als am Spiel der Zeichen aktiv beteiligte Autorin unnötig geworden, fällt der Rollstuhl als Brandopfer an eine veränderte Bedeutungsstruktur, in der er als Marker der Absonderung in die *Krankheit* überflüssig geworden ist. Von allen Möglichkeiten, die ihr der Rollstuhl im deutschen Sozialstaat eröffnen würde, emanzipiert sie sich zugunsten der neuen Autonomie im Rahmen des dekonstruierten sozialen Begriffsgeflechts, die in der Zerstörung des Rollstuhls ihren Abschluss findet: „Ich könnte vieles. Stattdessen werde ich den Tod austreiben.“ (P 144) Der Steinbruch als Lokalität des Brandopfers, das nicht von ungefähr den nominellen Bezug zum Holocaust herstellt, eröffnet dabei einen semantischen Raum, in dem sich historische, biografische und literarische Verweise überlagern. Indem uns die *Pavane* an die letzte Station des Prozesses gegen K. zurückführt, der exemplarisch die schizophrenen Mechanismen der Reproduktion von Gewalt vorführt, setzt sie zugleich das subversive Potential der Variation um, die dem Zitat eignet. Denn anstatt am Grund des Steinbruchs, wo K. durch die Messerstiche der ekelhaft reinlichen Herren sein Ende findet, befinden wir uns nun hoch oben an seinem Rand, an der Stelle des einzigen Zeugen von K.s Ermordung:

Wer war es? Ein Freund? Ein guter Mensch? Einer, der teilnahm? Einer, der helfen wollte? War es ein einzelner? Waren es alle? War noch Hilfe? Gab es Einwände, die man vergessen hatte? Gewiß gab es solche. Die Logik ist zwar unerschütterlich, aber einem Menschen, der leben will, widersteht sie nicht.¹¹⁰

¹¹⁰ Franz Kafka: Der Prozeß, Frankfurt a. M. 1982, S. 194.

Stehend auf den Schultern von Riesen der historischen Zeugenschaft, von deren Höhe sich „die Welt etwas weiter überblicken“¹¹¹ lässt, entledigt sich Pallas den Insignien von Unterdrückung, Zwang und struktureller Gewalt, die in ihrer performativen Lähmung im Rollstuhl kulminiert sind.

Ich nehme die Lammfellaufgabe vom Sitz und forme ein bauschiges Bündel [...]. Ich kleide den Rumpf in die verlangte Strickjacke, stopfe die bestellte Schachtel Appetithemmer in ihre Tasche und stecke oben das große Photo meiner Schwester mit Sicherheitsnadeln an, durchbohre das Gewohnheitslächeln des Tribünenkindes [...] – volksnahe Schutzwehr in den Händen zittriger, übergesicherter Greise, lebende Zielscheiben, einstmals ein vertrauter Anblick in allen Volksdemokratien. (P 145)

In ihrem Prozess werden die Zeugen vergangener Iterationen der Gewalt aufgerufen, auf deren Erfahrung sich Pallas, anders als Franza und anders als K., der die performative Erzählung des Mannes vom Lande zu einem fatalen Ende mit der eigenen Geschichte identisch setzt, im Vollbewusstsein der Differenz und der Wandelbarkeit beruft. Es treten auf der Zupfgeigenhansel, von dessen Schicksal Pallas Kafka nicht berichten konnte, verkörpert in der jiddischen Zeile eines Kampfliedes des jüdischen Widerstands gegen die deutsche Okkupation Litauens: „Ich summe vor mich hin, mit verschnupfter Stimme *Sog nischt kejn mol as du geist dem letstn weg*“ (P 146). Und es treten auf die „lebenden Fackeln“¹¹² einer tschechischen Widerstandsgeschichte gegen die sowjetische Okkupation. Sie schlagen die Brücke von den sogenannten ‚Brandopfern‘ des Holocaust¹¹³ über die Besetzung Prags im Hintergrund der Biografie Libuše Moníkové¹¹³ zu der neuerlichen Verkehrung der Verbrennungs-Semantik in der Zerstörung des durch den Rollstuhl

¹¹¹ Jürgen Engler: „Wer nicht liest, kennt die Welt nicht“. Gespräch mit Libuše Moníková, in: ntl. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur und Kritik 45 (1997), S. 9-23, S. 11.

¹¹² Libuše Moníková: Die lebenden Fackeln, in: Dies: Prager Fenster, S. 104-113.

¹¹³ James Young weist auf die Umstrittenheit der vor allem im englischsprachigen Raum üblichen Bezeichnung *Holocaust* hin, gerade weil sie die Ermordung von unter anderem mehreren Millionen Juden im Zweiten Weltkrieg in einen begrifflichen Zusammenhang mit dem jüdisch-christlichen Brandopfer – so die wörtliche Entsprechung – bringt. S. Young: *Writing and Rewriting the Holocaust*, S. 87. Obwohl Moníková mit der Referenz auf diese Konzeptualisierung den deutschen Judenmord also in ein begrifflich fragwürdiges Licht stellt, lässt sich gerade deshalb an dieser Stelle ihre Aneignung der Bezeichnung und Verkehrung in einen willentlichen Akt der Verbrennung als die „Richtigstellung der Begriffe“ lesen, auf die sie sich mit Bezug auf Kafka beruft.

dargestellten Begriffs der *Krankheit*. Abgesehen von der unübersehbaren motivischen Übereinstimmung fungiert als gemeinsamer signifikanter Nenner das *Streichholz*. So heißt es in Moníková's Essays über den „vierzigjährige[n] Reformkommunist[en] Evžen Plocek“, der im April 1969 aus Protest den freiwilligen Tod in den Flammen gewählt hat: „Vor dem Sekretariat der KP hat er sich angezündet; Evžen Plocek hatte bei sich nur ein einziges Streichholz, als hätte er das Schicksal herausfordern wollen.“¹¹⁴ Vor allem aber ein anderer Protestant gegen die russische Besatzung ist sowohl in die tschechische Geschichte als auch Moníková's persönliche Erinnerung eingegangen. Der erst zwanzigjährige Student Jan Palach ist der Erste in einer Reihe von politischen Selbstverbrennungen. „Mit dem Eimer Benzin geht er gegen vier Uhr zum Nationalmuseum, legt seine schwarze Aktentasche am Fuß der Treppe ab, in den Brunnen, der jetzt im Winter ohne Wasser ist. Hebt den Deckel vom Eimer, gießt sich das Benzin über den Kopf und die Kleidung, zündet ein Streichholz an.“¹¹⁵ Sein Protest soll vor allem die tschechischen Mitbürger und Mitbürgerinnen aufrütteln aus der „Trägheit im eigenen Lande, [der] Apathie, [dem] langsame[n] Sichgewöhnen – auch an das Schlimmste“¹¹⁶; an die Besatzer selbst stellt er in dem Schreiben, das er hinterlässt, keine Forderungen. Eben darin macht Moníková sich ihn zum Vorbild und zum Ausgangspunkt ihres Schreibens: „Als er sich verbrannte, war ich im Kino [...] auf dem Wenzelsplatz, nur ein paar Meter entfernt. Hätte er geschrien, hätte ich ihn wahrscheinlich hören können. Fünfundzwanzig Jahre. Ich habe ihm mein erstes Buch gewidmet, namentlich; mein zweites, mein drittes...“¹¹⁷

In ihrer literarischen Wiederholung des Gewaltaktes der Verbrennung nun müssen keine Menschen mehr den Flammen zum Opfer fallen, sondern sind es die Marker der Zwangsgesell-

¹¹⁴ Moníková: *Lebende Fackeln*, S. 108.

¹¹⁵ Moníková: *Lebende Fackeln*, S. 104.

¹¹⁶ Ebd., S. 106.

¹¹⁷ Ebd., S. 113.

schaft, die vernichtet werden. Und anders als Evžen Plocek geht Francine Pallas dabei kein Risiko ein: „ich möchte nicht, daß noch jemand in meinem Rollstuhl fährt. Ich zünde ihn an, es klappt erst beim fünften Streichholz, aber die Flamme hält.“ Damit vervollständigt sich Pallas’ konstruktive Aneignung der historischen wie literarischen Begriffe, die ihre Existenz bestimmen, und ihre Erschreibung einer neuen Identität als autonome Schriftstellerin. Die *Pavane für eine verstorbene Infantin* jedoch setzt mit diesem Abschluss, diesem Ende der Geschichte zugleich einen neuen Anfang, von dem aus die unablässige Wiederholung, die die Literatur darstellt, zu einer neuen Iteration im Spannungsfeld zwischen Zitat und Variation ansetzt. Auf den letzten Seiten des Romans sehen wir Olga Barnabas, die sich endgültig vom kollektiven Trugbild des Schlosses befreit hat. „Auf der Brücke, die auf die Landstraße führt, dreht sie sich um. Die Dorfhäuser liegen deutlich umrissen da, kein Schloß weit und breit. [...] Sie wendet sich ihrem Weg zu, der blühenden und staubigen Apfelbaumlandschaft der Chaussee – she’s leaving home, bye bye.“ (P 147 f.)

Mit dieser deutlichen Aufforderung zum Weitererzählen, nicht zuletzt auch an die Leserschaft, die bisher als passive Teilhaber der Literatur vor dem Roman gesessen haben, macht Francine Pallas ihrem mythischen Namen alle Ehre. In Ovids *Metamorphosen* ist es ihre Namensvetterin Pallas Athene, die als Königin der Weberinnen gepriesen wird, bis sie die unvorsichtigen Prahlereien einer ganz und gar unbekanntem Sterblichen zum Wettbewerb herausfordern. Ein Teppich soll gewebt werden, und wo Athene die herrlichsten Darstellungen der Götter und ihrer Tugenden aus bunten Fäden entstehen lässt, übertrifft ihre Konkurrentin Arachne sie noch an Kunstfertigkeit und Witz, indem sie ihr ein textiles Panorama der göttlichen Fehler und Untaten entgegenhält. Wie nicht anders zu erwarten, kommt Arachne nicht ungeschoren davon; sowohl die Herrschaftskritik als auch ihre künstlerische Überlegenheit sind unverzeihlich: Zur

Strafe für ihre Vergehen werden sie und all ihre Nachkommen in die Klasse der Arachnida verwandelt. Und so geht Arachne aus diesem Wettbewerb in der ältesten Metapher für das Gewerbe der Narration mitsamt ihrem Geschlecht als ewige Spinnerin hervor. In einer Geste der Bestrafung wie der Anerkennung zugleich gibt Pallas Athene ihr Szepter weiter an die anonyme Masse der Spinnerinnen, die da noch zu erscheinen haben. Mit der *Pavane für eine verstorbene Infantin* errichtet Libuše Moníková ein intertextuelles Modell der Überschreitung epistemologischer und nationaler Grenzen, das es erlaubt, sowohl diachrone als auch synchrone Momente in Wirklichkeit und Möglichkeit miteinander in einen vielstimmigen Dialog zu bringen, dessen Abschluss in der Konstitution einer veränderten begrifflichen Ordnung nicht mehr finale Gültigkeit besitzt als ihm als Ausgangspunkt eines neuen diskursiven Zirkels zukommt.

4 Unendliche Weiten: Die Entdeckung des Graphischen Erzählens als Ausblick in eine Zukunft des historio-graphischen Umgangs mit der deutschen Vergangenheit

Mit Star Trek sind wir in die Diskussion eingestiegen, und mit einem Ausblick auf, wenn auch nicht mehr neue und revolutionäre, so doch zeitgemäße Formen des Erzählens von Leben und Geschichte, die das Terrain des streng Literarischen verlassen, wollen wir ihr einen Abschluss geben, der unbedingt als ein vorläufiger und fragmentarischer zu verstehen ist. Was sich an Gemeinsamkeiten der beiden untersuchten Texte aufzeigen lässt, ist, wie eingangs schon erwähnt, die weibliche Autorschaft, die enge Anknüpfung an ein autobiographisches Erleben in einem bestimmten Augenblick und gesellschaftlichen Milieu der erweiterten Nachkriegszeit und vor allem das Bemühen um eine Integration von Geschichte und Gegenwart, Individuum und Gesellschaft, Fiktionalem und Faktualem, für das Michael Rothbergs Begriff des multidirektionalen Erinnerns eine aufschlussreiche Analysekategorie bietet. Was an wesentlichen Unterschieden zwischen dem Text Ingeborg Bachmanns und dem Libuše Moníková's besteht, soll hier anhand der die Arbeit gewissermaßen als para-Texte umrahmenden weiterführenden Beispiele illustriert werden: Star Treks *Memorial* aus dem Jahr 2000¹¹⁸ als Medium der Einleitung in die Analyse und nun Birgit Weyhes Graphic Novel *Im Himmel ist Jahrmarkt* von 2013 als Medium eines zusammenfassenden Fazits wie auch eines über den begrenzten Rahmen dieser spezifischen aka-

¹¹⁸ Dass die Folge einer in der Zukunft spielenden *Science Fiction*-Fernsehserie aus dem Jahr 2000 hiermit Ingeborg Bachmanns Romanfragment aus den 60er Jahren vorangestellt wird, ist natürlich in zweifacher Weise eine anachronistische Reihung. Indem *Memorial* hier aber als Exempel eines rein iterativen, unveränderlichen Gedenkens eingeführt wird, lässt sich über den analytischen Fokus auf die Metapher als Instrument des Identifizierenden einerseits und des Differenzierenden andererseits dennoch eine inhaltliche Entwicklungslinie aufzeigen, in die sich die gewählten Texte und Paratexte sinnhaft einfügen lassen.

demischen Arbeit hinausweisenden Gestus stehen ein für die beiden gegensätzlichen Charakteristika einer janusköpfigen Metapher, die aus der Gleichsetzung die Differenz gewinnt und hinter der vermeintlich inkommensurablen Verschiedenartigkeit das Gemeinsame zu Tage fördert.

Mit der Star Trek: Voyager-Folge *Memorial* liegt ein Beispiel aus der cineastischen Fiktion vor, das sich beinahe absolut der Gleichsetzung und Identität erzeugenden Seite der Metapher zuordnen lässt. Das zentrale und namensgebende Gedenkmonument erzeugt dabei eine Reinform vollständiger Erinnerung, die in endloser identischer Wiederholung an die vor Jahrhunderten auf dem betreffenden Planeten vorgefallenen Grausamkeiten gemahnt. Dass die Crew der Voyager im ersten Kontakt mit dieser Gedenk-Gewalt an eindeutig zu identifizierenden Symptomen von posttraumatischem Stresssyndrom zu leiden beginnt, ist letztlich der *Unvollständigkeit* der Ausstrahlung des zunächst defekten Emitters zuzuschreiben, weniger der traumatisierenden Auswirkung der Ereignisse an sich. In wiederhergestellter Funktionalität produziert das Memorial mit hin eine Form der Erinnerung, die sich in ihrer Vollständigkeit nicht anders denn als *objektiv* beschreiben lässt. Der unveränderlichen Wiederholung des Gewaltereignisses als beständig in identischer, weil letztgültiger Formulierung re-aktualisiertes Gedenken entspricht Franzas Leid als Knotenpunkt unterschiedlicher Gewaltdiskurse, die sie nur deshalb als Personifikation auf ihr Leben und Erleben vereinigen kann, weil zwischen ihnen *keine qualitativen Unterschiede* bestehen, die sich der Verschmelzung in ein und derselben Schwester, Ehefrau und Österreicherin versperren. So wie der Science Fiction-Gedenkstein in den Subjekten seiner direkten Umgebung stets dasselbe physische und psychische Erleben des mörderischen Konfliktes auslöst, so zieht auch die menschliche Veranlagung zur Gewalt, die im *Fall Franza* zentral thematisiert wird, stets dieselbe Zerstörung nach sich, sodass Franza sowohl in der Gaskammer sterben als auch der Kolonisation zum Opfer fallen und an den Folgen einer Vergewaltigung zugrunde gehen kann.

Die Besatzung der Voyager in Star Trek erreicht den Planeten zu einem Zeitpunkt, an dem die endlose identische Iteration der Gewalt, die das Memorial repräsentiert und die auch Bachmann als letzten Schluss aus der Lebensgeschichte Franzas konstruiert, ihren endgültigen und unvermeidlichen Ausgang genommen hat. Gefangen in der beständigen gegenseitigen Zerstörung und Vernichtung, aus der es keinen gangbaren Ausweg profunder Erkenntnis und Veränderung gibt, ist die Zivilisation als Ganze ihrer gewalttätigen Konstitution erlegen. Als einziges Relikt bleibt die Gewalt. Anders als Star Trek jedoch liefert Ingeborg Bachmanns *Der Fall Franza* eine differenzierte Einsicht in die strukturelle Grundlage und Dynamik dieser gesellschaftlichen Konstante über Raum und Zeit. Beschränkt sich in *Memorial* die Suche nach Erkenntnis auf die Aufdeckung der konkreten Geschehnisse, darüber hinaus mit der einseitigen Intention, auf diesem Wege die eigene Schuld oder Unschuld zu bestätigen, verknüpft Bachmann das persönliche Erleben ihrer Protagonistin so mit dem Erleben anderer, individueller Figuren und größeren kollektiven und historischen Zusammenhängen, dass hinter der Summe dieser Einzelereignisse ein Muster selbstähnlicher Gewaltkonfigurationen aufscheint. Mit präziser analytischer Forschungsarbeit legt Bachmann ihren Finger auf die wunden Stellen gesellschaftlichen Zusammenlebens, die wie etwas im Fall der österreichischen Nachkriegsgesellschaft gemeinhin tunlichst unberührt gelassen werden. Freigelegt werden dabei nicht nur die Unterströmungen einer Gesellschaft, die gewisse Anteile der eigenen jüngeren Vergangenheit auch vor sich selbst zu verheimlichen sucht, sondern darüber hinaus der Beweis erbracht, dass die Unterdrückung und das kollektive Vergessen dieser Anteile kein Bestreben ist, das etwa nur für die Minderheit der persönlich Geschädigten nachteilig, für eine breite Öffentlichkeit aber durchaus angenehm und wünschenswert sei. Vielmehr zeigt sich ganz im Gegenteil, dass jede Gesellschaft, die solcher Saat gestattet, Grundbestandteil eines kollektiven Unbewussten zu werden, Blüten von vielfälti-

ger und unerwarteter Monstrosität hervorbringt. Eine historische Objektivität wie sie *Memorial* suggeriert, kann es daher für Bachmann nicht geben, ist es doch gerade die subjektive Erfahrung der Einzelnen, die das historische und kollektiv konstruierte Selbstbild, mithin eine Geschichtsschreibung schon in ihren Voraussetzungen verdächtig macht.

In dieser Hinsicht der Crew der Voyager deutlich voraus, gelingt es Bachmanns Franza dennoch nicht, ihre tiefgreifende Erkenntnis der Missstände des Sozialen anschließend in ein Handlungspotential zu überführen, aus dem sich die ersten Schritte in Richtung einer Verbesserung oder zumindest Veränderung gewinnen ließen, weder im Kleinen noch im Großen. Anstatt aus der abstrakten Einsicht in die Wirkweisen sozialer Wechselverhältnisse einen Aktionsplan herzuleiten, kapituliert sie vor der erschlagenden Universalität allgemeiner menschlicher Verfehlung, die ihr nur den Schluss der Unausweichlichkeit andauernder Zerstörung zulässt, die auch ihr individuelles Schicksal besiegelt. Trotz der Abstraktion, die sich erst aus der Überlagerung distinkter Vergleichsgegenstände herausdestilliert, fällt sie also zuletzt auf die gleichsetzende Seite der Metapher zurück. Ergebnis ihrer Vergleichsarbeit ist nicht, dass sich aus der Verschiedenartigkeit der Gewalthistorien ein gemeinsamer Nenner extrapolieren lässt, mit Hilfe dessen eine Wiederholung der Gewalt schon in ihrem Entstehen verhindert werden könnte, sondern dass trotz der oberflächlichen Unterschiede alle Iterationen der Zerstörung doch im Kern auf dasselbe Prinzip rekurrieren und damit im Grunde nur Facetten einer unveränderlichen und fatalen *condition humaine* darstellen.

In vielerlei Hinsicht zeichnet Libuše Moníková's *Pavane für eine verstorbene Infantin* ein vergleichbares Bild. Auch Moníková's Protagonistin Francine Pallas steht an einem Kreuzungspunkt unterschiedlicher historischer Komplexe, die für ihr individuelles Erleben von besonderer Bedeutung sind und hinter denen strukturelle Übereinstimmungen aufscheinen. Als gebürtige

Tschechin aus Prag, die nach dem nationalen Trauma des Einmarsches sowjetischer Truppen als Reaktion auf die tschechischen Bemühungen um einen humaneren Kommunismus die Heimat in Richtung Deutschland verlassen hat, vereinen sich in ihrer Person Elemente der faschistischen Vergangenheit Deutschlands mit dem Ost-West-Konflikt ihrer Gegenwart, der auf beiden Seiten vergegenwärtigte Versionen simplifizierender Animositäten, gefährlicher Loyalitäten und kleinlicher Feindseligkeit hervorbringt. So erkennt sie nicht nur in der Vergangenheit der neuen Wahlheimat, sondern auch in ihrem sozialen Alltag als Literaturdozentin in Deutschland Muster, die sich durchaus mit jenen gesellschaftlichen Verhältnissen vergleichen lassen, die sie ursprünglich aus einem Prag unter sozialistischer Herrschaft vertrieben hatten. Der Katalog an Gewaltausbrüchen, den wir in Francine Pallas' Leben vorfinden, setzt demnach mit dem deutschen Expansionismus ein, dem als eines der ersten Länder die junge tschechoslowakische Republik zum Opfer gefallen war, setzt sich über die daraus resultierende Zweiteilung Europas und die brutale Niederschlagung des Prager Frühlings, dem neuralgischen Punkt der Jugend von Autorin wie Protagonistin, fort und findet gegenwärtigen Ausdruck in der Verfasstheit einer deutschen Alltagsgesellschaft. Alle drei beschreibt Pallas im den Roman durchziehenden Paradigma des Krampfes und der Starre, die auf sozialer Ebene zu politischer Unbeweglichkeit und Verhaftung in vorgegebenen Normen des Verhaltens führt, die sich in allen Bereichen gesellschaftlichen Lebens beobachten lassen, und im Individuum Lähmungserscheinungen in Form von Gehbehinderungen, Magenkrankheiten und Paralysen bis hin zur katatonischen Schizophrenie hervorruft. Mit der – allen voran Kafkas – Literatur als Vorlage für das Leben ermittelt Moníková und mit ihr ihre Protagonistin Pallas in dieser krampfhaft zusammengezurrt sozialen Praxis des Normalen und Normalisierten hinter diesen einander zum Teil in erbitterter historischer und politischer Feindschaft gegenüberstehenden gesellschaftlichen Ausformulierungen von Gewalt einen

gemeinsamen Nenner, der ähnlich wie bei Bachmann aus Verdrängung, Unterdrückung und der scharfen Trennung zwischen den als normal Integrierten und den als wahnhaft Auszusondernden resultiert.

Aus ihrer marginalen Beobachterposition nimmt Pallas die kranhaften Dynamiken beider Gesellschaftssysteme wahr, die ihr als tschechischer Deutschen vertraut sind; eine Assimilation an das deutsche Umfeld ist aus diesem Grund für sie kein Ausweg aus der sozialen Isolation und dem Empfinden einer intrinsischen Unzugehörigkeit. Pallas' Weg von einem undiagnostizierbaren Hüftschmerz in die Lähmung im Rollstuhl zeichnet nur oberflächlich die fatalistische Route in die Anpassung an eine als zerstörerisch erkannte Gesellschaft nach, die Ingeborg Bachmanns Franza bis in ihren sinnbildlichen Tod verfolgt. Als bewusstes Ergeben in die Krankheit scheint Pallas die unausweichliche Konsequenz aus der schmerzhaften gesamtgesellschaftlichen Verkampfung zu ziehen. Im Unterschied zu Franza aber beschränkt sich Pallas' Analyse der Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts nicht auf die Erkenntnis ihrer Ursachen, sondern liefert ihr auch eine Möglichkeit zur Aneignung und Abwandlung dieser Geschichte. Mit der Literatur als Grundlage ihrer eigenen Existenz, darunter explizit auch Ingeborg Bachmanns *Der Fall Franza*, ist sich Francine Pallas der wesentlich sprachlichen Verfasstheit von Realität deutlich bewusst. Die Wiederholung des immer Selben lässt sich in Folge dessen mittels sprachlicher Arbeit aufbrechen und in eine neue Richtung lenken. In ihrer freiwilligen Entscheidung für den Rollstuhl reklamiert sie nicht nur dem Begriff der Krankheit für sich, den ihr Umfeld als Gegenstück zu Norm und Gesundheit konstruiert, sie nutzt den so gewonnenen Raum auch für die literarische Arbeit jenseits gesellschaftlicher Verpflichtungen, in der sie die Kreisläufe unausweichlicher Zerstörung in bewusster Vereinnahmung ihrer literarischen Vorbilder um eine Iteration erweitert, die ihre Zwangslagen aufzubrechen vermag. In dem dichten Gewebe aus Realität und Literatur,

das Moníková in der *Pavane* entstehen lässt, speisen sich diese neuen Texte nun in eine Wirklichkeit ein, die für die neuerliche Iteration mit veränderten Vorzeichen bereit ist. Indem sie im Begriff der Krankheit die Sprache zum Vehikel ihrer begrifflichen Befreiungsarbeit macht, bindet Moníková den subjektiven und individuellen Ausbruch aus der gesellschaftlichen Verkrampfung darüber hinaus direkt an ein Diskurssystem an, dessen weltschöpferische Kraft nicht nur im Zentrum der Romanhandlung steht, sondern darüber hinaus die theoretische Weltwahrnehmung der Postmoderne und bis heute entscheidend prägt.

Die endlose Wiederholung, die für Bachmanns Franza zum unausweichlichen Schicksal gerinnt, ist bei Moníková nicht mehr nur Prinzip der stets neuen Hervorbringung sozialer Spannung, sondern im selben Atemzug auch wichtigstes Werkzeug zu ihrer Dekonstruktion. Wo Bachmann ihre Protagonistin aus dem sprachlich konstruierten und reproduzierten Raum zivili-satorischer Gewalt in die vorsprachliche Potentialität der Wüste fliehen lässt, stellt Moníkovás Pallas sich dem dekonstruktiven Spiel der Zeichen, in dem sich die sprachlichen Agenten der Verkrampfung zu Ansatzpunkten der Aushebelung diskursiver Leerläufe umschreiben lassen. Wiederholung und Abwandlung, Identität und Differenz sind dabei gleichermaßen unerlässliche Bestandteile eines metaphorischen Fortschreibens von Realität, das sich die Vergangenheit bewusst macht und dennoch der Gegenwart und Zukunft produktiv zugewandt bleibt. Nicht von ungefähr knüpft Pallas, die Königin der Weberinnen, mit ihrer jüngsten Iteration an die älteste Metapher des Schreibens an: den Text als Textil, als Gewebe, in dem unzählige Fäden fortlaufenden zu einem sich unablässig wandelnden Bild der Wirklichkeit verflochten werden müssen.

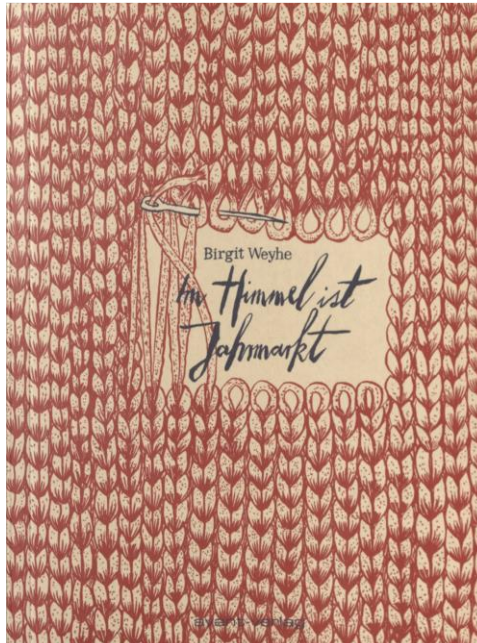


Figure 1

¹¹⁹ Und ein *Bild* ist es, mit dem Birgit Weyhes Graphic Novel so unmittelbar an Moníková's zwingenden Anfang im Ende jeder Geschichte anschließt, dass sich die Werke beider Autorinnen gewissermaßen Cover an Cover aufstellen lassen. Den Titel *Im Himmel ist Jahrmarkt* umrahmend und schon durchkreuzend zeigt der Umschlag der 2013 veröffentlichten Bio-Graphie ein eng verflochtenes Gewebe aus Fäden, das eben im Begriff steht, bis auf die letzten Lücken geschlossen zu werden.

Wenn Birgit Weyhe im Medium des Comics den Raum des rein sprachlichen Ausdrucks verlässt, so tut sie das nicht wie Bachmann mit einer sprachpessimistischen Ausweichbewegung, sondern in der Permutation von Wort und Bild zu einer eigenen, von den Möglichkeiten beider Erbteile zehrenden und doch beide überschreitenden Sprache. Sowohl Bachmann als auch Moníková führen Bilder als nicht unwesentlichen Teil ihrer Realitätskonstruktionen ein; erst bei Weyhe jedoch treten sie aus dem Raum des Sekundären und Marginalen heraus und werden zentrales Gestaltungsmittel, das die Dimension sprachlicher Diskursivität um die gesamte Sinnebene ikonographischen Ausdrucks erweitert.

Weyhes Werk – das sich mit der Gestaltung seines Covers in mindestens dreifacher Weise als Text bezeichnen lässt – tut es den hier untersuchten Romanen von Bachmann und Moníková in sofern gleich, als es sich dabei ebenfalls um eine Spurensuche in der deutschen Vergangenheit handelt, die um der Gegenwart willen unternommen wird. In diesem Fall ist es eine Suche in Fotoalben, Dokumenten und den verbliebenen Erinnerungen der Angehörigen, mit

¹¹⁹ Birgit Weyhe: *Im Himmel ist Jahrmarkt*, Berlin 2013; im Folgenden mit Seitenzahlen unter der Abbildung angegeben.

der die Erzählerinnenfigur die Geschichte ihrer eigenen Familie aufzuzeichnen sucht. Auch hier ist der Ausgangspunkt ein deutlich autobiographischer: In der im Text als Zeichnerin auftretenden Ich-Erzählerin scheint überdeutlich die Autorin selbst durch. Nicht sie ist jedoch Gegenstand der eigentlichen Erzählungen; die Erzählstimme findet immer nur dann zur homodiegetischen Perspektive der Ich-Erzählerin zurück, wenn sie selbst als Randfigur in den Biographien der jeweiligen Protagonistin bzw. des Protagonisten auftaucht. Grundsätzlich aber stellt sie noch in der einleitenden Rahmenerzählung klar, wie Fakt und Fiktion in ihrer Rekonstruktion von Lebenslinien ineinandergreifen:



Figure 2: S. 15



Figure 3: S. 16

Epistemologisch wie poetologische Prämissen sind demnach mit den Texten Bachmanns und Moníková's vergleichbar; und auch die Produktion und Reproduktion von systemischer Gewalt spielt eine wesentliche Rolle in den Biographien der Vorfahren, von denen alle mit Krieg und Zerstörung im NS-Deutschland in Berührung gekommen sind. Vor der Leserschaft eröffnet sich auch hier das sich perpetuierende Panorama gesellschaftlicher Grausamkeit in Form von Antisemitismus und Faschismus, patriarchaler Autorität und Misogynie, Homophobie und Xenophobie, physischer und psychischer Gewalt. Inwieweit aber verlässt Weyhe in der Wahl ihres Er-

zählmediums nun aber die Sphäre der streng literarischen Erzählens¹²⁰? Welche unmittelbare Wirkung und Aussagekraft lassen sich dem bildlichen Anteil der Erzählung zuschreiben, die sich wie oben ersichtlich scheinbar mühelos in der linearen Form schriftlicher Sprache zusammenfassen lässt? Warum, in anderen Worten, kann Birgit Weyhes Graphic Novel als Beispiel für eine neuerliche Iteration des Erzählens verstanden werden, die wiederum die Sprache des schon Bekannten sprengt und dem Denken eine neue Richtung weist?

Einiges ließe sich an dieser Stelle zur Sprache des Comics¹²¹ im Allgemeinen und Birgit Weyhes im Besonderen sagen, das den Rahmen dieses Ausblicks sprengen würde, der gerade in seiner fragmentarischen Ausfertigung auch als Anstoß und Brücke zu weiterer Nachforschung dienen soll. Das Augenmerk liegt daher im Folgenden auf einem bestimmten ikonographischen Thema, das die Handlung von *Im Himmel ist Jahrmarkt* in ganzer Länge begleitet. Kann man den einzelnen Biografien in ihrer sequenziellen Abfolge von Panels noch eine gewisse Linearität zuschreiben, die sich mit der Form literarischer Texte vergleichen lässt, weisen Birgit Weyhes „Biographics“¹²² darüber hinaus ein ikonisches Wechselspiel auf, das ausgelöst aus der narrativen Abfolge der Handlung auf sein genuin bildliches Erbe der simultanen Darstellung rekurriert. Weyhes Bildsprache überschreitet die schon in ihren Grundbedingungen transmedial veranlagte Sprache des Comics, die erst aus dem Zusammenspiel bildlicher und textueller Inhalte Sinn generiert, indem sie der in diesem Sinne linearen Folge der diegetischen Ereignisse eine metanarrative Ebene rein ikonographisch konstituierter Poetologie hinzufügt, die sich *gleichzeitig* zur ab-

¹²⁰ Selbstverständlich ist mit dem Prädikat ‚literarisch‘ hier keinerlei Qualitätsurteil verbunden. Es sei vielmehr als rein sprachliche Ausdrucksform der hybriden Gestaltung mit Schrift *und* Bild gegenübergestellt.

¹²¹ Zwischen dem Comic und der Graphic Novel wird hier insofern unterschieden, als der Begriff der Comics als Oberbegriff für die kombinierte Narration in Bild und Text im Unterschied zur Literatur als rein textuelles Medium verwendet wird, die Graphic Novel dagegen eine Gattungsspezifikation innerhalb des Genres bzw. der Kunstform Comic bezeichnet, die sich gemäß der hier angewendeten Definition insbesondere durch ihre Länge und Geschlossenheit auszeichnet.

¹²² Ursula Klungenböck: Lebens-Bilder. Überlegungen zum biographischen Narrativ bei Birgit Weyhe, in: Susanne Hochreiter, Ursula Klungenböck (Hrsg.): Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel, Bielefeld 2014, S. 121-148, S. 122.

laufenden Handlung der Wahrnehmung der Leserschaft einprägt. Obwohl darin keineswegs das einzige erzählerische Vermögen der Graphic Novel besteht¹²³, das Birgit Weyhe sich in der Ausformung der Lebensgeschichten ihrer biographischen Subjekte zunutze macht, lässt sich dieser simultan der Narration eingeschriebene ikonische Komplex meines Erachtens als aufschlussreiches Beispiel dafür heranziehen, welche Möglichkeiten der Verhandlung und Produktion von Erinnerung sich in der Kombination von Bild und Text eröffnen. Vom Textanteil der Graphic Novel unkommentiert finden sich über die Biographien hinweg und sie wortlos kommentierend Variationen auf ein thematisches Spektrum zwischen dem *Netz* und dem *Vogel*. Bereits das allererste Panel der ersten der fünf Lebenserzählungen zeigt eine gewebeartige Struktur, die mit den Worten „Ein Kind entsteht“ überschrieben ist.

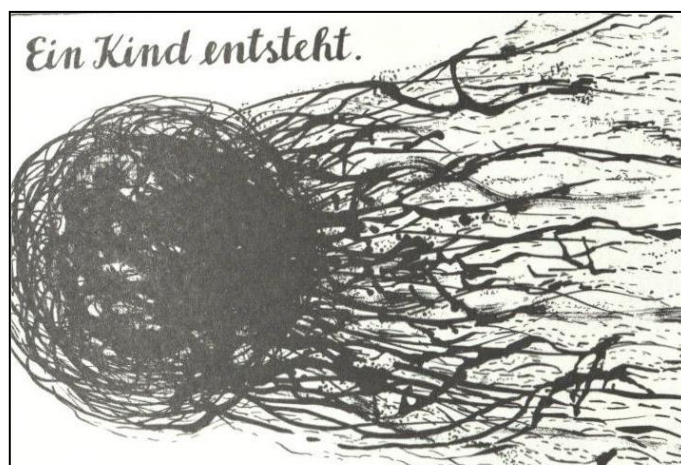


Figure 4: S. 21

Recht eindeutig markiert das Bild an dieser Stelle den pränatalen Beginn des Lebens der Großmutter Marianne mit ihrer Zeugung; ohne Schwierigkeiten lässt es sich als gegenständlich Darstellung der Vereinigung von Eizelle und Spermium ‚lesen‘.

¹²³ Als nur zwei Beispiele seien hier einerseits der Umstand genannt, dass die Reihenfolge der einzelnen biographischen Erzählungen in *Im Himmel ist Jahrmarkt* potenziell beliebig veränderbar ist. Indem die Lebensgeschichten der Figuren sich aufgrund der familiären Verbindungen beständig überschneiden, lässt sich die rezeptive Rekonstruktion der Familiengeschichte nur dann bewerkstelligen, wenn die Vorstellung einer kausalen Linearität zugunsten der Simultanität einer wechselseitigen Vernetzung aufgegeben wird, die aus einer Vor- und Rückbewegung durch die Graphic Novel entsteht. Zum anderen erscheinen alle in den Text eingefügten Fotografien, Dokumente und Urkunden, die den dokumentarischen und authentischen Charakter von Weyhes Restitutionsprojekt unterstreichen, als von Weyhe angefertigte Nach-Zeichnungen. Die Realität, die sie der Leserschaft vorführt, ist somit unmissverständlich eine vermittelte; Produktion und Repräsentation von Erinnerung fallen in Eins.

Schnell aber wird deutlich, dass mit dieser Auslegung lediglich ein Aspekt der Bildsprache Weyhes erfasst ist. Ähnliche Gebilde zwischen Kugel und versponnenem Faden, die in ihrer graphischen Gestaltung an tearartige Verklebungen, an anderer Stelle an dornige Seeigel gemahnen, tauchen immer da in Mariannes Erleben auf, wo von Schmerz, von autoritärer Einschränkung, von Verhaftetheit die Rede ist.

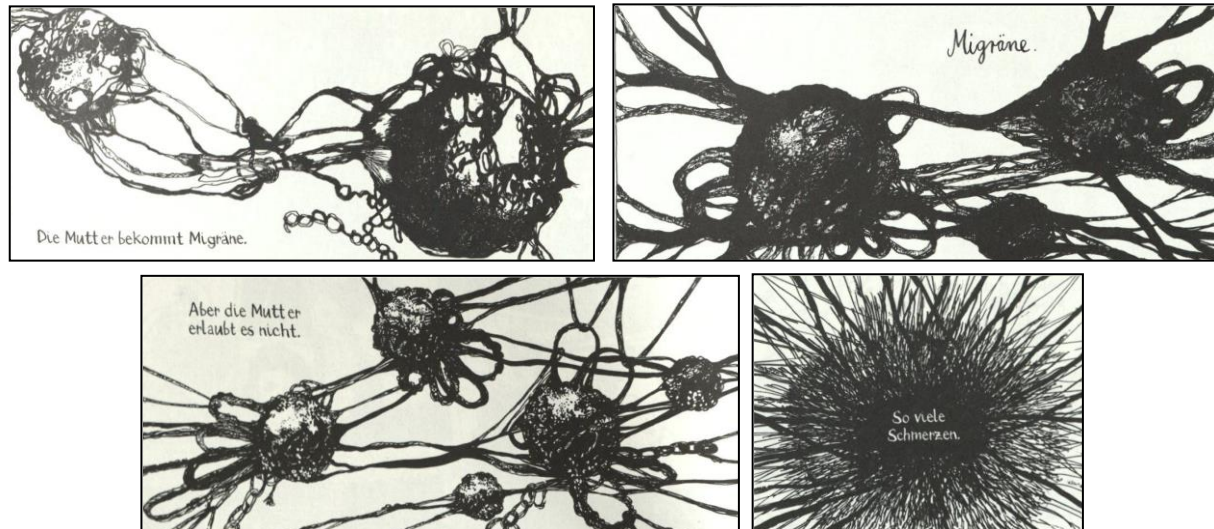


Figure 5, 6, 7, 8: S. 37, S. 41, S. 46, S. 89

Die wohl grausigste Ausgestaltung dieser Netz-Metapher, die die Figuren der Handlung ähnlich

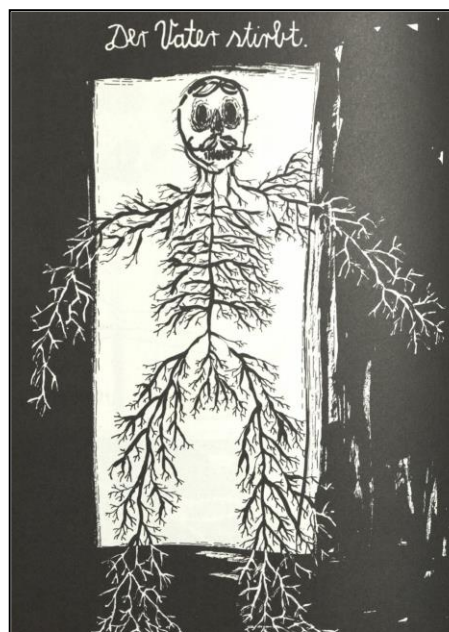


Figure 9: S. 216

wie die diskursiven Netze bei Bachmann und Moníková an ihren Schmerz fesselt, findet sich im Kapitel über einen Großonkel der Erzählerin, genannt Ititi. Sie zeigt die fortschreitende Blutvergiftung seines Vaters, der sich bei der Züchtigung des Sohnes an der Hand verletzt hat. Sie setzt sich über die netzartige Verzweigung des Blutkreislaufs fort, bis vom Vater schließlich nichts als seine septischen Gefäße geblieben ist.

Ititi, der sich in seiner Ungehorsamkeit die Schuld am Tod des Vaters gibt, fügt damit der Reihe seiner kindlichen Traumata ein weiteres hinzu, die in der Bildsprache von *Im Himmel ist Jahrmarkt* ebenfalls in einer netzartigen Überschneidung und Verschlingung schwarzer Linien Ausdruck finden. In dieser Weise abgebildet sehen wir etwa Ititis fratzenhaftes Schuldempfinden, aber auch die grausame Erinnerung an die Verbrennung seiner Spielpuppen, mit der der preußisch-autoritäre Vater ihn zu einem mannhaften Verhalten zwingen wollte, und auch Mariannes lebenslange Selbstvorwürfe aufgrund einer Abtreibung, die sie als junge Frau vornehmen ließ.

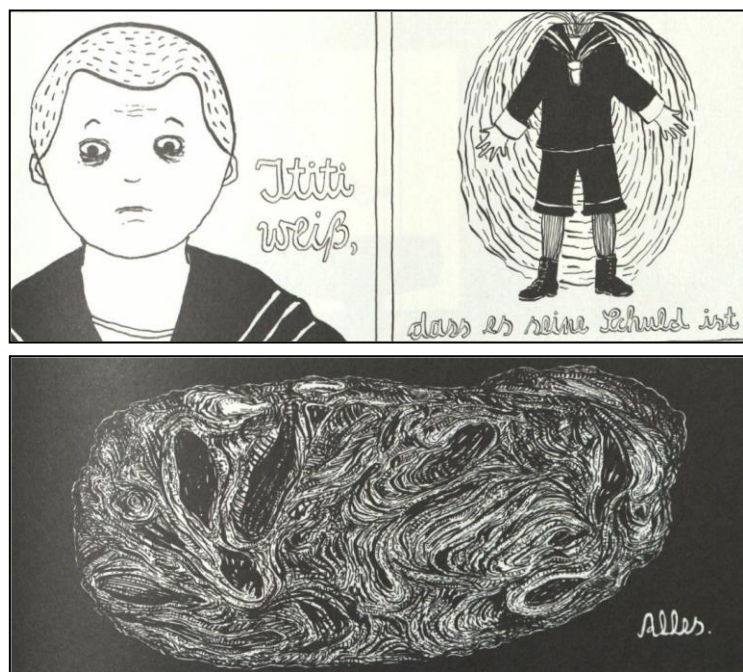


Figure 10: S. 217



Figure 11: S. 189



Figure 12: S. 78

Dieser ikonographischen Formulierung der quälenden Verstrickung in gesellschaftliche Zwangsstrukturen und daraus resultierende individuelle Traumata ist nun das Motiv des Vogels gegenübergestellt. Ebenso wenig aus dem diegetischen Handlungsraum motiviert wie das Thema des Netzes läuft auch die im Bild des Vogels kodifizierte Sinnebene neben der in sequenziell aufeinander folgenden Panels abgefassten Narration her und unterlegt sie leitmotivisch. Über den Verlauf der gesamten Graphic Novel tauchen Vögel in unterschiedlicher Form und Gestalt im Text auf, mehrfach sogar als ganzseitige Weiß-auf-Schwarz-Abbildungen kommentarlos in die Panelfolge eingefügt. Den Impuls zum Ausbruch und zur Freiheit, den der Vogel paradigmatisch

verkörpert, bringt etwa die, wenn auch im wörtlichen Sinne bodenständigen, Glücksmomente im Leben der Großmutter Herta zum Ausdruck:



Figure 13, 14: S. 116, S. 148

Ähnlich illustriert der Vogel auch Mariannes jugendliche Ungeduld und ihr Unverständnis gegenüber den dogmatischen Verboten ihrer Mutter, denen sie sich entwachsen glaubt:



Figure 15: S. 46

Das Küken in seiner Hybridität aber enthält einen deutlichen Hinweis auf das Bedeutungsspektrum, die den Vogel in Weyhes Ikonographie substantiell über seinen einseitigen Standpunkt in einer dichotomischen Gegenüberstellung von Netz und Vogel hinausführt. Zu sehr erinnert die



Figure 16: S. 193

Darstellung des Kükens doch an die Embryonen, die die Geschichte Mariannes einleiten und die in den Komplex der familiären Prägung und Eingebundenheit einzuordnen sind. In der Biographie Ititis findet sich sogar ein Vogelkükens mit einer Nabelschnur, die diese Überschneidung vollends sichtbar werden lässt.

Netz und Vogel werden damit zu Kippfiguren, deren Bedeutungsräume sich nicht nur über-

schneiden, sondern auch gegenseitig bedingen. Immer wieder ist es der Storch, der bildlich die Geburt eines neuen Familienmitgliedes ankündigt und damit gewissermaßen zum Agenten im Dienste eines vom *Netz* nur um einen Buchstaben unterschiedenen *Nestes* wird. Die Verschlingungen des familiären Netzes erhalten dadurch die zusätzliche Bedeutung eines potentiellen Schutzraumes und der Sicherheit einer Herkunft und sozialen Eingebundenheit. Nicht zuletzt bemüht sich ja auch die Erzählerin explizit um die Vervollständigung der familiären Verschlingungen, aus denen sie und ihre beiden Töchter hervorgegangen sind. Der Vogel zeigt sich so als notwendige Voraussetzung des Nestes, sowie gleichzeitig das Netz/Nest als notwendige Funktion einer Verwandlung von der reinen und im Grunde toten Potentialität des Eis zum flügge gewordenen Vogel hervortritt.

Insofern bleibt den fünf Lebensgeschichten, die Weyhe in *Im Himmel ist Jahrmarkt* nacherzählt, trotz ihrer zurückblickenden Abgeschlossenheit und der konkreten Form, die sie zuletzt angenommen haben, doch auch der Raum des Möglichen erhalten, den jeder Moment der Entscheidung in sich trägt. Der Akt des Webens, der das Cover dieser Anthologie von Lebensgeschichten so entscheidend bestimmt, prägt auch diese Biographien selbst entscheidend mit. Es bedarf seiner nicht zuletzt, um aus den Fäden des nationalen, historischen, ethnischen, politischen, familialen und auch individuellen Netzes, aus dem man in seiner ursprünglichen Geworfenheit hervorgegangen ist, eine eigene Gegenwart und Zukunft zu knüpfen.

Wenn es in den Eingangsbemerkungen zu hiermit ihr Ende findenden Arbeit heißt, die auf ihr historisches Erbe hin untersuchten Romane von Ingeborg Bachmann und Libuše Moníková seien nicht im engeren Sinne der Holocaust-Literatur zuzuordnen, so sicher nicht deshalb, weil der deutsche Faschismus, die Shoah und der Zweite Weltkrieg darin keine Rolle spielten. Vielmehr sind die Ereignisse des europäischen 20. Jahrhunderts zu einer Webschicht von deutschen, europäischen und außereuropäischen, individuellen und kollektiven Selbstverständnissen geworden, die in den Jahrzehnten seit 1945 bereits zu verfilzen begonnen hat. In den literarischen Repräsentationen der sich daran anspinnenden Realitäten, in die Bachmann und Moníková sich verstrickt finden, machen sich die Autorinnen nun daran, einzelne Fäden aus dem im Fortschreiten der Geschichte immer weiter verwischenden und verblassenden Gewebe auszulösen und an das jeweilig gegenwärtige Erleben ihrer Protagonistinnen anzuknüpfen. Es ist die bildhafte Sprache der Metapher, die es ihnen erlaubt, in dieser Weise die Verbindung zwischen historischer Vergangenheit und erlebter Gegenwart, zwischen faktualer Gegebenheit und fiktionaler Darstellung, zwischen fragmentarischer Einzelwahrnehmung und kollektivem Konstrukt herzustellen. Und es ist folglich die Literatur, die den Raum eröffnet, in dem die verschlungenen

Diskurslinien nicht nur bis in die eigene Gegenwart, sondern auch weiter zurück in die Vergangenheit verfolgen lassen, wo sie beiderseits unweigerlich in angrenzende Bilder der Zerstörung und Gewalt verflochten sind. Es ist dieser de- und re-konstruktiven literarischen Webarbeit zu verdanken, wenn in dem scheinbar undurchschaubaren und undurchlässigen sozialen Gewebe aus Worten Webfäden aufleuchten, die sich multidirektional über räumliche und zeitliche Grenzen hinweg zu einer neuen Ansicht zusammenzufügen beginnen.

Works Cited

Primary sources

- Bachmann, Ingeborg: *Der Fall Franza – Requiem für Fanny Goldmann*, München 1986.
- : „Todesarten“-Projekt. Band 2: *Das Buch Franza*, Hrsg. Monika Albrecht, Dirk Göttische, München - Zürich 1995.
- Kafka, Franz: *Der Prozeß*, Frankfurt a. M. 1982.
- Moniková, Libuše: *Pavane für eine verstorbene Infantin*. München 1988.
- Rothberg, Michael: *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford CA 2009.
- Weyhe, Birgit: *Im Himmel ist Jahrmarkt*, Berlin 2013.
- Young, James E.: *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington, IN 1988.

Secondary sources

- Améry, Jean: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, in: Ders.: *Werke*, Band. 2, Hrsg. Irene Heidelberger-Leonard, Stuttgart 2002.
- : *Unmeisterliche Wanderjahre*, in: Ders.: *Werke*, Band. 2, Hrsg. Irene Heidelberger-Leonard, Stuttgart 2002.
- Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München 2015.
- : *Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik*, München Zürich 2006.
- Bachmann, Ingeborg: „Todesarten“-Projekt, Band. 1, Hrsg. Monika Albrecht u. Dirk Göttische, München – Zürich 1995.
- : *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, in: Dies.: *Kritische Schriften*, Hrsg. Monika Albrecht u. Dirk Göttische, München – Zürich 2005.
- Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*, in: Ders.: *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, Frankfurt a.M. 2015.
- Botz, Gerhard: *Historische Brüche und Kontinuitäten als Herausforderungen – Ingeborg Bachmann und post-katastrophische Geschichtsmentalitäten in Österreich*, in: Dirk Göttische, Hubert Ohl. (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk*, Würzburg 1993.
- Derrida, Jacques: *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen*, in: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1976.
- Engler, Jürgen: „Wer nicht liest, kennt die Welt nicht“. Gespräch mit Libuše Moniková, in: *ndl. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur und Kritik* 45 (1997).
- Göttische, Dirk: *Zeit, Geschichte und Sozialität*, in: Irene Heidelberger-Leonard (Hrsg.): „Text-Tollhaus für Bachmann-Süchtige?“ *Lesarten zur kritischen Ausgabe von Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*, Opladen – Wiesbaden 1998.
- : *Ein „Bild der letzten zwanzig Jahre“*. *Die Nachkriegszeit als Gegenstand einer kritischen Geschichtsschreibung des gesellschaftlichen Alltags in Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*, in: Monika Albrecht u. Dirk Göttische (Hrsg.): „Über die Zeit schreiben“. *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Bachmanns „Todesarten“-Projekt*, Würzburg 1998.

- Gürtler, Christa: „*Der Fall Franza*“: *Eine Reise durch eine Krankheit und ein Buch über ein Verbrechen*, in: Hans Höller (Hrsg.): *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks*, Wien – München 1982.
- Klingensböck, Ursula: *Lebens-Bilder. Überlegungen zum biographischen Narrativ bei Birgit Weyhe*, in: Susanne Hochreiter, Ursula Klingensböck (Hrsg.): *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*, Bielefeld 2014.
- Lévi-Strauss, Claude: *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, in: Marcel Mauss: *Anthropologie et sociologie*, Paris 1966.
- Mansbrügge, Antje: *Der Text ist der Autor eines Buches?*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 28 (1998).
- Marven, Lyn: *Body and Narrative in Contemporary Literatures in German: Herta Müller, Libuše Moníková, Kerstin Hensel*, Oxford – New York 2005.
- Moníková, Libuše: *Schloß, Aleph, Wunschtorte. Essays*, München – Wien 1990.
- : *Prager Fenster. Essays*, München – Wien 1994.
- Pfeiferová, Dana: *Libuše Moníková. Eine Grenzgängerin*, Wien 2010.
- Remmler, Karen: *Unterm Schutt. Eingedenken in den Werken von Ingeborg Bachmann und Inge Müller*, in: Monika Albrecht u. Dirk Göttsche (Hrsg.): „Über die Zeit schreiben“ *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Bachmanns „Todesarten-Projekt*, Würzburg 1989.
- Schuller, Marianne: *Wider den Bedeutungswahn. Zum Verfahren der Dekomposition in ‚Der Fall Franza‘*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Text + Kritik Sonderband*, München 1984.
- Sebald, W. G.: *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Salzburg – Wien 1991.
- : *Campo Santo*, München – Wien 2003.
- Stoll, Andrea: *Erinnerung und Schreibprozeß – Zur ästhetischen Relevanz subjektiver und kollektiver Erinnerungsformen im Werk Bachmanns*, in: Dirk Göttsche u. Hubert Ohl. (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk*, Würzburg 1993.
- Thamer, Hans-Ulrich: *Nationalsozialismus und Nachkriegsgesellschaft. Geschichtliche Erfahrung bei Ingeborg Bachmann und der öffentliche Umgang mit der NS-Zeit in Deutschland*, in: Dirk Göttsche u. Hubert Ohl. (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk*, Würzburg 1993.
- Wagnerová, Alena: *Die Teilung Europas als Schicksal und Thema Libuše Moníkovás*, in: Delf Schmidt u. Michael Schwidtal (Hrsg.): *Prag – Berlin: Libuše Moníková, Reinbek bei Hamburg* 1999.
- Weigel, Sigrid: *Entstellte Ähnlichkeit: Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt a. M. 1997.
- Weinberg, Manfred: *Migrantenliteratur – eine Bestandsaufnahme. Am Beispiel von Libuše Moníkovás Pavane für eine verstorbene Infantin*, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* (2) 2.
- Witte, Bernd: *Ingeborg Bachmann*, in: Heinz Puknus (Hrsg.): *Neue Literatur der Frauen. Deutschsprachige Autorinnen der Gegenwart*. München 1980.

Online sources

Pons Online: <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/tschechisch-deutsch/robota>, abgerufen am 16.01.2022.