

NATALIA SHCHYHLEVSKA

Gender, Geschichte und Gewalt in der österreichischen Literatur russischer Migrantinnen

Der Beitrag widmet sich den genderspezifischen Aspekten angesichts des Terrors und Totalitarismus in den Romanen Studenten, Liebe, Tscheka und Tod (1931) von Alja Rachmanowa und Spaltkopf (2008) von Jula Rabinowich. Anhand zweier Figuren – Griselda Nikolajewna (Rachmanowa) und Ada/Rahel (Rabinowich) – werden ganz unterschiedliche Verhaltensmuster weiblicher Gewaltopfer aufgezeigt: politische Verblendung und krankhaftes Morden, also Gewalt gegen andere (Griselda Nikolajewna) und Scham, Verdrängung und Verfälschung der eigenen Identität – Gewalt gegen sich selbst (Ada/Rahel). Von zentraler Bedeutung ist dabei die von beiden Frauen geteilte Gewalterfahrung in der Begegnung mit dem Fremden: Während Griselda Nikolajewna von ihrem chinesischen Ehemann misshandelt und halbtot verprügelt wurde, musste das kleine jüdische Mädchen Rahel zuschauen, wie sein Vater von Antisemiten umgebracht wurde.

1 Russische Migrantinnen, österreichische Autorinnen

Die hier vorgestellten Autorinnen Alja Rachmanowa und Jula Rabinowich verbindet die gemeinsame Herkunft – beide stammen aus Russland – und das gemeinsame Migrationsland¹ Österreich. Während Rabinowich im Kindesalter nach Österreich kam, dort die deutsche Sprache erlernte und ihre Texte auf Deutsch schreibt, folgte Rachmanowa als junge Frau ihrem österreichischen Ehemann nach Wien und hat die Sprache ihres Migrationslandes nie richtig erlernt. Ihre auf Deutsch erschienenen Werke wurden von ihrem Mann aus dem Russischen übersetzt. Allerdings ist es keineswegs so, dass die russische Vorlage, die von Rachmanowa kurz vor ihrer Flucht in die Schweiz fast vollständig vernichtet wurde, das Original gewesen wäre. Die im Nachlass der Autorin erhaltenen russischen Typoskriptseiten lassen die Behauptung zu, dass es sich lediglich um Notizen und Entwürfe handelte, an denen weder stilistisch noch sprachlich gefeilt wurde. Vielmehr unterstützen die darin enthaltenen

¹ Zu Begriffen ‚Migration‘ und ‚MigrantInnenliteratur‘ vgl. u.a. WEINBERG 2004 u. MEIXNER 2014.

alternativen Formulierungen und deutschen Wörter² die These, dass diese russischen Notizen für die Übersetzung ins Deutsche konzipiert wurden. An ihr arbeitete das Paar gemeinsam und der deutsche Text ist das angestrebte literarische Original. Bei der Vermarktung Rachmanowas Bücher, insbesondere des ersten Bandes *Studenten, Liebe, Tscheka und Tod*, legte der Verlag großen Wert darauf, dass es Tagebuchaufzeichnungen sind: „Alle drei Bände wurden vom Verlag als ‚russische Originaltagebücher‘ beworben und auch die Autorin selbst erhob wiederholt den Wahrheitsanspruch.“ (STAHR 2012: 13) Damit hängt der stark dokumentarische Charakter des Romans zusammen. Die Handlung ist chronologisch geordnet und wird linear entwickelt. Rachmanowas Schilderungen des Roten Terrors im Buch korrespondieren mit den Jugenderinnerungen Wladimir Lindenberg in der Erzählung *Tri doma* in Bezug auf Chaos, Anarchie und Hunger in Moskau nach der Revolution 1917. Wenn Lindenberg die Enteignung seiner Familie nur andeutet (vgl. LINDENBERG 1985: 41–42), so schildert Rachmanowa die willkürlichen Hausdurchsuchungen, Plünderungen und Zerstörungen mit größter Detailgenauigkeit und emotionaler Eindringlichkeit. Wolfgang Kasack ging in den 1990ern in einem Artikel kurz auf Rachmanowa ein und betonte, dass sie neben Fedor Stepun und Wladimir Lindenberg zu den drei SchriftstellerInnen der ersten Emigrationswelle gehört, die einen „besonders starken Einfluß auf das Denken in Deutschland, wenn man die Zahl der Bücher und das Wirken in Vorträgen als Maßstab wählen kann“ (KASACK 1996: 24), ausgeübt hatten.

Julya Rabinowich gehört neben Vladimir Vertlib, Lena Gorelik, Olga Martynova, Olga Grjasnowa sowie Eleonora Hummel und Alina Bronsky zur vierten Welle der russischen Emigration. Eine vergleichbare literarische Produktion russischstämmiger AutorInnen in den USA – David Bezmozgis, Olga Grushin, Gary Shteyngart und Lara Vapnyar – wurde auf den Namen „The new Nabokovs“ getauft. Mit dem bei der *edition exil* erschienenen Erstling *Spaltkopf* gewann Julya Rabinowich 2009 den Rauriser Literaturpreis. Gelang Rabinowich mit diesem Roman der schriftstellerische Durchbruch, so konnte sie sich mit ihrer 2010 erschienenen *Herznovelle* und dem darauffolgenden Roman *Die Erdfresserin* (2012) endgültig in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur behaupten. In *Spaltkopf* entwirft Rabinowich eine Familiensaga, die vier Generationen umfasst. Neben dem zentralen Thema der Emigration kommt

2 Nachlass von Alja Rachmanowa in der Kantonsbibliothek Thurgau: RACH A-1-C-1, ohne Seitenangabe. Neben dem Nomen „Geschäft“, das mehrmals in diesem Typoskript vorkommt, finden sich auch weitere deutsche Wörter: „Ah, imet unehelichnago rebenka takoje mucen’je!“; „Ottmar sdal swoi poslednii Bürgerowskii ekzamen s Auszeichnungunhom.“ u. a.

dem Judentum eine wichtige Bedeutung zu. Wie in vielen anderen Werken der interkulturellen Literatur muss sich die Protagonistin in *Spaltkopf* langsam an ihr Familiengeheimnis herantasten. Dieses ist in kursiv gedruckten Passagen verschachtelt, die sehr lyrisch komponiert und stellenweise mystisch angehaucht sind. Ausgehend von einem Abschiedstreffen der Familie, die bald ihre Ausreise aus der Sowjetunion antreten wird, spannt Rabinowich ein breites Erzählnetz, dessen Stränge sowohl in die Vergangenheit ihrer jüdischen Großmütter Ada und Sara, in die Wirren des Zweiten Weltkrieges und in die sowjetische Wirklichkeit mit ihren offenen und versteckten antisemitischen Angriffen reichen, als auch auf die Zukunft der in die USA emigrierten Cousine und des Cousins verweisen. Im Zentrum der Erzählung steht aber das Emigrantenleben des Mädchens Mischka mit seinen Eltern und seiner Großmutter Ada in Wien. Gleich den Werken anderer deutsch schreibender AutorInnen aus Süd- und Osteuropa (Alina Bronsky, Melinda Nadj Abonji, Marica Bodrožić, Jagoda Marinić) dominiert auch im Roman *Spaltkopf* die weibliche Figurenkonstellation. Anders als Rachmanowas *Studenten, Liebe, Tschecha und Tod* weist *Spaltkopf* keine lineare Erzählstruktur auf, sondern die Geschichte der Großmutter Ada wird rückwärts erzählt und erst am Ende des Romans erfährt man, dass sie Rahel heißt und sich vor Jahrzehnten eine falsche Identität zugelegt hat, um ihre jüdische Herkunft zu verheimlichen. Rabinowichs Sprache ist elaboriert, an manchen Stellen mystisch. Mal sind es kurze, abgehackte Sätze, wie ein Staccato gehämmert, mal kann sich der Leser in gleichmäßig-rhythmischen, melodischen und lyrisch anmutenden Passagen wiegen. Immer wieder erkennt man in dieser Prosa auch die Malerin Rabinowich, wie etwa in der Beschreibung des russischen Salats „Hering im Pelz“, mit der sie ein verbales Stillleben schafft (vgl. SHCHYHLEVSKA 2011).

Angesichts der ungleichen Zahl der Forschungsarbeiten zu beiden Autorinnen wird in diesem Beitrag nicht weiter auf den biografischen Hintergrund Julya Rabinowichs eingegangen (vgl. dazu WILLMS 2012: 121–142), wogegen Alja Rachmanowa etwas ausführlicher vorgestellt sei.

Zu ihrer Zeit gehörte Rachmanowa zu den meistgelesenen AutorInnen. Ihre Bücher wurden ausgezeichnet (1935) und verboten (ab 1938, 1946), neu aufgelegt und übersetzt. Abgesehen von einzelnen Publikationen waren Rachmanowa und ihre Werke jedoch kaum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchungen und wurden erst vor kurzem aus der Vergessenheit geholt.³

3 Im Katalog der Deutschen Nationalbibliothek ist beispielsweise bis auf die 2012 erschienene Biografie *Das Geheimnis der Milchfrau in Ottakring* von Ilse Stahr keine literaturwissenschaftliche Abhandlung zu Alja Rachmanowa verzeichnet.

Aber noch immer ist der Name Alja Rachmanowa selbst LiteraturwissenschaftlerInnen kaum bekannt. Dabei wurde ihr autobiografischer Roman *Milchfrau in Ottakring* (1933) 600.000 verkauft und in 21 Sprachen übersetzt (vgl. STAHR 2012: 13).

Geboren wurde Galina Djuragina, so der bürgerliche Mädchenname der Autorin, am 27. Juni 1898 in Kasli, einem kleinen Ort im Südrural (ausführlicher dazu STAHR 2012). Sie wuchs mit ihren beiden jüngeren Schwestern in behüteten Verhältnissen auf. Im September 1916 nahm sie das Studium der Philosophie, Psychologie und Literatur an der neugegründeten Universität Perm, ca. 450 km von Kasli entfernt, auf. Mit dem Ausbruch der Revolution im Februar 1917 und dem darauffolgenden Bürgerkrieg veränderte sich das Leben der künftigen Autorin, wie auch aller Menschen unter dem Bolschewismus. Im Juni 1919 wurde ihre Familie in einem Viehwaggon nach Sibirien deportiert (vgl. STAHR 2012: 47–52). In Irkutsk lernte Rachmanowa ihren späteren Ehemann, Arnulf von Hoyer, der im Ersten Weltkrieg in russische Kriegsgefangenschaft geraten war und sechs Jahre in Arbeitslagern verbracht hatte, kennen. Da der junge Österreicher sich in die hübsche Russin verliebte, entschied er sich nach seiner Entlassung in Russland zu bleiben. Anfang 1921 heiratete Galina Djuragina den sieben Jahre älteren Arnulf von Hoyer. Ende 1921 durften die Eltern von Rachmanowa und das junge Ehepaar nach Perm zurückkehren, wo am 1. Februar 1922 ein Sohn geboren wurde. Arnulf von Hoyer studierte Slawistik und Germanistik und strebte eine universitäre Karriere an. Auch Alja Rachmanowa setzte ihr Studium nach der Geburt des Kindes fort. Alle Zukunftspläne der jungen Leute wurden durchkreuzt, als sie Anfang 1925 „ohne Angabe der Gründe“ (ebd. 67) aufgefordert wurden, Russland zu verlassen. Im Februar 1925 ging Alja Rachmanowa mit ihrem österreichischen Mann und dem dreijährigen Sohn nach Wien. Ihre Anfänge in Wien, die Arbeitslosigkeit und Armut der Menschen in der zweiten Hälfte der 20er Jahre verarbeitete sie literarisch im autobiografischen Roman *Die Milchfrau in Ottakring*. Nach der Promotion erhielt Arnulf von Hoyer eine Anstellung als Gymnasiallehrer in seiner Heimatstadt Salzburg, und die Familie zog Ende 1927 dorthin. Als in den letzten Wochen des Zweiten Weltkrieges ihr einziger Sohn gefallen war, ergriff sie zusammen mit ihrem Mann die Flucht in die Schweiz, wo sie 1991 mit 93 Jahren verstarb.

2 Zwischen Wahnsinn und Revolution: Griseldas Gewaltobsession

Das Erstlingswerk *Studenten, Liebe, Tscheka und Tod* geht wie auch andere Werke auf die Tagebuchaufzeichnungen der Autorin zurück. Die historischen

Ereignisse – der Sturz des Zaren, die Machtergreifung durch die Bolschewiken und die damit einhergehenden Verfolgungen, Hausdurchsuchungen, Plünderungen, Verhaftungen und Erschießungen der „Bourgeoise“ – schildert Rachmanowa unbefangen und eindringlich. Anhand von Griselda Nikolajewna gelingt es ihr, die Grausamkeit, Willkür, Zerstörungswut und stellenweise die Sinnlosigkeit der Revolution darzustellen. Diese Protagonistin kann als Metapher für Revolution bzw. für die Bolschewiken gedeutet werden. Sie ist eine der bestgelungenen Figuren und könnte durch ihre Grausamkeit, Andersartigkeit und ihr politisches Engagement kaum widersprüchlicher und tragischer sein.

Der Leser/die Leserin begegnet Griselda gleich zu Beginn des Romans. Sie ist 22 Jahre alt – deutlich älter als Alja, die Ich-Erzählerin, und andere Erstsemester an der Universität – und wird als „ein ganz eigenartiges Wesen“ und „sehr intelligent“ (RACHMANOWA 1931: 33) beschrieben. Sie tritt selbstbewusst und emanzipiert auf, scheut die Konfrontation mit dem Professor nicht und nimmt sein Lob, sie hätte „einen Verstand wie ein Mann“, als schwere Beleidigung auf:

„Wenn ich intelligent bin“, antwortete sie ihm, „so sicher nicht deshalb, weil mein Verstand dem eines Mannes gleichkommt! Hat denn eine Frau kein Recht, geschickt zu sein? Wenn man uns lobt, dann sagt man, wir hätten einen ‚männlichen‘ Verstand! Muß ein weiblicher Verstand denn auf jeden Fall durch Dummheit hervorstechen?“ (Ebd. 34)

Griselda Nikolajewna tritt offen gegen etablierte gesellschaftliche Gepflogenheiten auf, polarisiert, ja provoziert, hinterfragt die bestehenden Normen und versucht, diese durch ihr politisches Engagement zu verändern. Das zerstörerische Potenzial dieser Person zeichnet sich sehr früh ab, und ist vorerst gegen sich selbst gerichtet. Das äußere Erscheinungsbild unterstreicht ihr Verhalten und scheint ein Teil ihrer Selbstinszenierung zu sein:

So wie ihr Benehmen, hat auch ihr Aussehen etwas Merkwürdiges an sich. Sie hat große Augen, die sie aber immer fast ganz geschlossen hält, was ihr ein müdes Aussehen gibt. Ihr Gesicht ist eher häßlich als schön, aber so interessant, daß man sich kaum losreißen kann, wenn man beginnt, es näher zu betrachten. Sie macht den Eindruck eines Menschen, der viel durchlebt und viel gefühlt hat. Sie spricht außerordentlich wenig. Ebenso selten wie sie spricht, lacht sie, aber das Lachen paßt nicht zu ihr, es ist häßlich und böse. Sie ist sehr blaß, sehr schwächlich, färbt sehr stark die Lippen und setzt starke Ringe unter die Augen. Auch kleidet sie sich sehr merkwürdig, sie hat immer so etwas wie einen griechischen Chiton an, nachlässig auf den ersten Blick, aber wenn man näher zusieht, bemerkt man, daß feinsten Geschmack am Werke war. (Ebd. 34)

Bereits dieses äußere Erscheinungsbild von Griselda übt eine Faszination auf das Gegenüber aus, das von ihrer charismatischen Natur angezogen wird. Ihre Anziehungskraft wird durch den Eindruck, sie hätte „viel durchlebt und viel gefühlt“ gesteigert. Mitgefühl, wenn nicht Mitleid, scheint das Gegenüber dieser in sich gekehrten – „große Augen, die [...] fast ganz geschlossen“ sind – und weltfremden Person – „Sie spricht außerordentlich wenig.“ – entgegen zu bringen. Doch ihr Lächeln – „häßlich und böse“ – irritiert und kontrastiert mit ihrer krankhaften Erscheinung – „Sie ist sehr blaß, sehr schwächig.“ Diese Merkmale werden oft in der Kunst, beispielsweise in den Gemälden des österreichischen Malers Egon Schiele verwendet, um äußerste Verzweiflung, perverse Sexualität oder inneren Verfall zum Ausdruck zu bringen. Darin zeigt sich Freuds Einfluss: Der Mensch wird als ein Gebilde aus inneren Zwängen und verborgenen Geschichten gedeutet (vgl. KANDEL 2012: 207). Die Undurchsichtigkeit Griseldas wird durch Schminke und Kleidung potenziert: sehr stark gefärbte Lippen und „starke Ringe“ unter den Augen sowie der merkwürdige, als Verkleidung beschriebene „griechische Chiton“. Gerade diese Attribute – Schminke und auffällige Kleidung – galten Anfang des 20. Jahrhunderts als typisch für Frauen aus dem Prostituiertenmilieu. Im Roman scheinen diese abwertenden Fremdzuschreibungen umgedeutet zu werden. Im Zuge ihrer Selbstinszenierung greift Griselda Nikolajewna die Fremdbezeichnungen auf, die „ursprünglich vom gesellschaftlich dominanten Diskurs abwertend zur Stigmatisierung von Abweichendem gebraucht wurden“ (BLÖDORN 2010: 394). Neben der Schminke und Kleidung gehört hierzu auch ihre Krankheit: Epilepsie. Auf den mitleidvollen Satz von Alja, „Das muß entsetzlich qualvoll sein!“, reagiert Griselda Nikolajewna nicht nur selbstbewusst, sondern sie scheint ihre Krankheit zu verklären: „Ja, aber es liegt auch etwas Schönes darin“, antwortete sie; „ich finde im Leiden mehr Reiz als in der Freude.“ (RACHMANOWA 1931: 53) Ihre Krankheit verbindet sie mit Begabung, ja Genialität und verweist auf ihre Familiengeschichte:

Wir haben in unserer Familie ein solches Erbe. Mein Großvater war ein bekannter Ingenieur, der eine große Erfindung gemacht hatte, er ist verrückt geworden; und der Bruder meines Vaters, ein bekannter Journalist, desgleichen. In unserer Familie sind alle mit Talent und mit Wahnsinn behaftet. Ich werde sicher auch so enden! (Ebd. 54)

An diesem Beispiel wird deutlich, dass Griselda abwertende Fremdzuschreibungen zu positiven Selbstzuschreibungen zu wenden scheint, wie es Judith Butler als „Resignifizierung“ beschreibt (vgl. BLÖDORN 2010: 393). Allerdings kann diese Umdeutung über ihre krankhafte, ja sadistische Natur nicht

hinwegtäuschen. Sie empfindet „eine tiefe Freude“ darin, anderen Schmerzen zuzufügen, während die Ich-Erzählerin „etwas Grausames, Abnormales darin sieht“ (RACHMANOWA 1931: 53). Als ob Griselda sich ihrer exzentrischen Haltung bewusst wäre und ihr Gegenüber schockieren wollte, offenbart sie ihre sadistische Ader:

In den Büchern suche ich nur Beschreibungen von Qualen, von Foltern und von Mord. Heute früh schlug ich meinen Foxterrier so, daß er fast tot war, und ich hatte eine unendliche Wollust daran! [...] Ich habe immer so merkwürdige Träume. Ich schlage ein Kind, oder ich träume, wie man ein Weib schlägt, und jeden Hieb höre ich ganz deutlich... Und welche Freude, wenn Sie es nur wüßten, diese Schreie zu hören! Wissen Sie, was ich möchte? Ich möchte in irgendein Kinderheim kommen oder in ein Waisenhaus, wo niemand ist als die Kinder, ohne Schutz, so wie mein Foxterrier, und ich möchte sie dort schlagen, eins heute, ein anderes morgen, und so immer fort! Das wäre ein Leben! (Ebd. 54)

Diese schockierende Offenbarung wird dadurch potenziert, dass die Gewaltphantasien gegen Schutzlose – Foxterrier, Frauen, Kinder – gerichtet sind. Darin zeigt sich die hierarchische Struktur der Gewalt. Außerdem braucht Griselda später jemanden, dem sie ihre Taten schildern kann. Ihre Obsession für Aggression, Gewalt, ja Misshandlungen lässt an Freuds Interpretation der Aggression als ein eigenständiger instinktiver Trieb denken. Seine Hypothese, dass „die menschliche Psyche von der Interaktion zweier gleichwertiger angeborener Triebe bestimmt wird – des Lebenstriebes (Eros) und des Todestriebes (Thanatos)“ (KANDEL 2012: 104, s. auch FREUD 1975: 213–272) –, ist für das Verhalten Griseldas insofern interessant, als sie nach ihrer grausamen Hochzeitsnacht (s. u.) Eros vermutlich gänzlich verdrängt und ihre ganze Psyche von Thanatos beherrscht wird. Diese massive Veränderung geht mit dem äußeren Geschlechtswechsel einher: „Sie trägt Männerkleidung und hat sich einen kleinen Schnurrbart und einen schmalen Spitzbart aufgeklebt“ (RACHMANOWA 1931: 265). Diese Travestie, das inszenierte männliche Äußere, ist nicht unwesentlich im Hinblick auf ihre Gewaltobsession. Sie übt Gewalt nicht als Frau, sondern als Mann aus. Alles Weibliche an sich scheint sie ausgelöscht zu haben. Nach einer knapp zweijährigen Abwesenheit taucht die Gewalttätige in der Stadt auf und sucht ein Treffen mit Alja. Die mittlerweile politisch verfolgte, gehetzte und psychisch zerrüttete Griselda sieht in ihrer ehemaligen Kommilitonin die einzige Vertraute, der sie ihre Verbrechen beichten will:

Ich mußte mit jemandem sprechen, und da erinnerte ich mich an Sie. Mir scheint es, als ob ich manchmal den Verstand verlieren würde. Abends höre ich immer irgendwelche Stimmen und Seufzer. Ich habe in der letzten Zeit z u v i e getötet!

Ich bin müde vom Schreien, vom Rufen, vom Stöhnen und vom Weinen... Aber ohne dieses kann ich nicht leben, ich muß jeden Tag jemand quälen, martern... (Ebd. 265)

Sie berichtet, wie grausam sie Sonjetschka Iwanowa gequält und getötet und ihre Freundin „niedergeschossen“ (ebd. 266) hat. Als Alja von einer Freundin von einer Tschekistin hört, „die sich durch ganz unmenschliche Grausamkeit auszeichnen soll“ (ebd. 272f.), ist sie sich sicher, dass es Griselda Nikolajewna ist. Für die ältere Bekannte verspürt sie Ekel und Furcht, aber auch Mitleid und Dankbarkeit. Griselda rettet Aljas Vater vor der Erschießung, als sie kurz vor der Exekution die Namensliste durchgeht, um sich einige auszusuchen, die sie selbst hinrichten will. Mit dieser guten Tat revanchiert sie sich bei Familie Rachmanow dafür, dass diese ihr über eine Woche lang Obdach gewährte, als sie verfolgt wurde und sich verstecken musste. Für die gewalttätige Revolutionärin, die „Rache allen, Rache allen Bourgeois, allen Satten, allen Reichen, allen Parasiten!“ (Ebd. 60) forderte und deren Worte „förmlich von Haß und Blut“ triefen, war es unbegreiflich, dass sie ausgerechnet im Hause eines solchen „Bourgeois“ Versteck, Verständnis und Unterstützung gefunden hat (ebd. 68–72). Der fürsorgliche, ja liebevolle Umgang Aljas Familie mit Griselda, bringt sie zum Verstummen und Erstarren: „Sie saß noch immer in derselben Pose da, wie ich sie verlassen, aber der Fußboden war rundherum mit Zigarettenstummeln besät. [...] Sie sagte kein Wort und fuhr fort zu rauchen, in Gedanken versunken.“ (Ebd. 70) Ihr Weltbild mag in diesem Augenblick erschüttert worden sein, denn wahrscheinlich zum ersten Mal in ihrem Leben erlebte Griselda Nähe und Zuneigung, die sie bis dahin nie erfahren hatte, von ihr fremden Menschen. Als Scheidungskind lebte sie abwechselnd bei Mutter und Vater, „aber ein eigentliches Heim hatte ich nicht“ (ebd. 36). Mit 19 heiratete sie einen Chinesen, einen Dozenten der Medizin, den sie auf einer Zugfahrt kennenlernte. Eigentlich kannte sie ihn kaum, als sie sich nach China und in diese Ehe begab, die nur einen Tag dauerte. Die Hochzeitsnacht wurde zum Horror:

Er hatte eine Peitsche und schlug mich damit, er beleidigte mich in allem, worin man nur ein Weib beleidigen kann, er quälte mich und weidete sich an meinen Schmerzen. Er sagte, er tue dies alles, weil ich ihn so lange habe warten lassen, weil ich ihn mit meinen Briefen gequält habe. Und dabei liebte er mich. „In der äußersten Grausamkeit liegt die tiefste Zärtlichkeit verborgen“, sagte er. „Ich quäle dich, weil ich dich liebe, ich bin krank an dir, ich könnte dich sogleich erwürgen!“ Immer wieder begann er, meinen Körper zu quälen... (Ebd. 37)

Die Misshandlung durch ihren chinesischen Mann Wang erinnert an ihre Namensvetterin, Griseldis, aus *Decamerone*, die verschiedene Prüfungen und Torturen ihres Mannes ertragen musste. Griselda flieht aus ihrer Ehe, aber die erlebte Gewalt und Misshandlung verfolgen sie, und das Opfer wird zur Täterin, zur Massenmörderin. Sie gerät ins revolutionäre Durcheinander und begeistert sich für die Ideen des Bolschewismus. Gleichzeitig ist es aber das Entsagen an ihrem Selbst, ja der Selbsthass, der gegen ihre Herkunft gerichtet ist. Denn Griselda, die eine französische Gouvernante hatte, gehörte zu jenen „Satten“ und „Reichen“, für die sie Rache fordert. Ihre Identitätskrise wurde vermutlich nicht erst durch die Misshandlung in der Ehe ausgelöst, sondern diese ließ ihre bereits bestehende Identitätskrise eskalieren. Dass Griselda Gewalt in einem fremden Land und seitens eines ausländischen Ehemannes erfährt, kann als Unmöglichkeit eines Neuanfangs, als Zurückweisung in die Vergangenheit gedeutet werden. Der Identitätskonflikt, dem sie evtl. entkommen könnte, wenn sie ein neues Leben in der Fremde anfangen würde, lässt sie nicht los. Nach ihrer Flucht aus der Ehe flieht sie in die revolutionäre Bewegung, nicht zuletzt deshalb, weil diese die Anwendung der Gewalt für das Erreichen politischer Ziele legitimiert. An dieser Stelle kann nur spekuliert werden, inwieweit es Griselda unmöglich ist, aus der Gewaltspirale auszusteigen. Dass sie dabei ihre Rolle wechselt und zur Gewalttäterin wird, federt die Autorin durch die Krankheit, Epilepsie, ab. Das Anormale, Krankhafte scheint dadurch legitimiert zu werden, dass es in den Dienst politischer Ziele gestellt wird. Inwiefern diese von Griselda geteilt werden, geht aus dem Roman nicht hervor; sie dienen ihr viel mehr als Alibi für Gewaltanwendungen, Misshandlungen und Tötungen.

3 Zwischen Trauma und Selbstverleugnung: Adas Autoaggression

So unterschiedlich Griselda Nikolajewna und Ada/Rahel als Romanfiguren sind, umso erstaunlicher ist es, wie viele Gemeinsamkeiten sie trotzdem in Bezug auf Gewalterfahrung aufweisen.⁴ Die erste Gemeinsamkeit besteht darin, dass sie beide Gewaltopfer sind und zu Täterinnen werden, mit dem Unterschied allerdings, dass Ada Gewalt gegen sich ausübt und ihre eigene Herkunft, ihre

⁴ Wie Griselda heiratet auch Rahel sehr früh und erfährt Gewalt in der Ehe: „Die erste Ehe mit siebzehn geschlossen, mit neunzehn geschieden. Unerfahren, leidvoll. Die zweite Liebe, kurz vor dem Krieg, mit einem patriarchalen Kaukasier, von dem sie ihren Sohn empfängt. [...] verlässt den tobenden Macho, der jeden Kontakt zu seinem Sohn abbricht.“ (RABINOWICH 2008: 152) Wenn nicht anders angegeben, wird im Folgenden aus diesem Roman nur unter Seitenangabe zitiert.

jüdische Zugehörigkeit, tötet. Dieser Selbstverleugnung gingen traumatische Erlebnisse voraus. Als kleines Mädchen musste sie sich mit ihren Eltern in einer Scheune verstecken, um nicht Opfer der Judenverfolgung zu werden. Um welche Verfolger es sich handelte, geht aus dem Roman nicht hervor. Bezieht man sich jedoch auf die zeitlichen Angaben im Text, so waren es Pogrome im zaristischen Russland bzw. nach dem Sturz des Zaren:

Das Stampfen der Soldatenstiefeln, das Schmatzen des feuchten Erdreichs. [...] Schwarze klobige Umrisse ragen gegen den Nachthimmel auf.

Die Mutter schreit.

Der Vater schweigt. Schweiß rinnt über seine Stirn.

Sie stürmen herein, viele, eine unkontrollierte, tosende, nach Alkohol riechende Springflut. Der Vater reißt die Arme hoch, Windmühle und Don Quichotte in einem. Schon sind sie über ihm und schleifen ihn abseits, während die Mutter immer noch betet.

Ein lauter Knall.

Das Wehklagen der Mutter wird übertönt vom schrillen, durchdringenden Schrei des Mädchens. Sie greift nach dem Hals der Mutter und klammert sich so todesfest an sie, dass die zurückkehrenden Männer die beiden nicht voneinander reißen können.

[...] Durch die geöffnete Holztür sieht es [das Kind] in der Ferne den Widerschein brennender Gebäude. Draußen um die Ecke liegt ein Körper in einer schwarzen Lache im Dreck. Die Stirn des Vaters ist immer noch feucht. Im Stiefelabdruck neben ihm steigt langsam Flüssigkeit hoch. (RABINOWICH 2008:154–155)

Der Tod des Vaters, die Hilflosigkeit der Mutter und Angst um das eigene Leben schockieren das Kind so sehr, dass es instinktiv den Grund für die Verfolgung seiner Familie erkennt und alles darauf setzt, diesen zu beseitigen: „Die Mutter, von dem Kind gerettet, wird nun vom Kind gehasst, nein verachtet. Es liest, es lernt, es stählt seinen Körper mit gnadenlosen Gymnastikübungen morgens und abends.“ (RABINOWICH 2008: 155) Im Kontext der Gender-Theorie kommt Rahels Arbeit an ihrem Körper zentrale Bedeutung bei ihrer Bestrebung des Identitätswechsels zu:

Der Körper ist keine selbstidentische oder bloß faktische Materialität, er ist eine Materialität, die zumindest Bedeutung trägt und die diese Bedeutung auf grundlegend dramatische Weise trägt. Mit „dramatisch“ meine ich nur, daß der Körper nicht bloß Materie ist, sondern ein fortgesetztes und unaufhörliches *Materialisieren* von Möglichkeiten. Man ist nicht einfach ein Körper, sondern man macht seinen Körper in einem ganz zentralen Sinn, ja man macht ihn anders als seine Zeitgenossen und auch anders als seine verkörperlichten Vorgänger und Nachfolger. (BUTLER 2002: 304)

Rahels Arbeit am eigenen Körper, seine Umgestaltung verfolgen ein klares Ziel: „Die Erinnerungen, die ab und zu in dem Mädchen wüten, sollen durch Schmerz und Schweiß aus ihr, der Getriebenen, getrieben werden.“ (RABINOWICH 2008: 155) Der Hass, die Verachtung der eigenen Mutter – „Sie hat ihrer Mutter, der einzigen Zeugin, ihre Herkunft, ihren tödlichen Makel, nie verziehen.“ (ebd.) – steht pars pro toto für Rahels Hass und Verachtung ihrer jüdischen Zugehörigkeit. Diese wird sie verleugnen, verdrängen und um jeden Preis aus ihrer Erinnerung vertreiben:

Sie ändert den Namen ihres Vaters, der sie verraten hätte, von Israil in Igor. Sie nennt sich Ada. Nicht Rahel.
 Sie hängt sich ein Kreuz um.
 Sie ist blauäugig und blond, sie ist unauffällig.
 Ada Igorowna. Die zukünftige Professorin.
 (Ebd. 156)

Der Spaltkopf, die titelgebende fiktive Figur des Romans, steht für Verdrängung und verkörpert die von Rahel vollzogene Abspaltung ihrer Vergangenheit und Geschichte aus ihrer Gegenwart. Spaltkopf ist nichts anderes als verdrängte Erinnerung, die sich im Text verselbständigt und die Funktion einnimmt, die dem inneren Monolog zukommt, wie ihn Arthur Schnitzler in *Lieutenant Gustl* und *Fräulein Else* verwendet. Schnitzler ist auch an vielen anderen Stellen eine Referenz für Julya Rabinowich. Der Titel ihres zweiten Werkes, *Herznovelle*, korrespondiert beispielsweise mit Schnitzlers *Traumnovelle*, die ihrerseits Bezug auf Freuds *Die Traumdeutung* nimmt. Der Unterschied besteht allerdings darin, dass sich bei Rabinowich nicht die Psyche, sondern die Erinnerung, die verschwiegen, verdrängt, verleugnet wird, zu Wort meldet. Dadurch entsteht die Mehrdimensionalität der Erzählung, wobei die verdrängte Erinnerung als Wahrheitsinstanz fungiert und das Wissen nicht nur um die Vergangenheit, sondern auch um die Zukunft besitzt. Der Spaltkopf ist sich sicher: „Sie wird mir ihre Kinder überlassen.“ (RABINOWICH 2008: 156) Die Verweigerung der Herkunft und Vergangenheit, die Ada später ihren Kindern gegenüber praktiziert, macht sie zur Täterin: „Wer vergisst, dass er mal ein Opfer war, wird leichter zum Täter. Wer lange nicht hinsehen möchte, bezahlt dafür. Zuerst nur mit Schlaflosigkeit, dann mit einsetzender Erblindung.“ (Ebd. 156)

Aus der Anstrengung um Beherrschung und Kontrolle erwachsen Adas Selbstaggression und Grausamkeit, vor denen sowohl sie als auch ihre Familie schutzlos sind. Sie wollte vergessen, nicht hinsehen, wollte erblinden. Dies führt dazu, dass ihr Sohn Eduard sich bereits im Kindesalter von ihr emotional distanziert (ebd. 34f.). Das Prinzip der Verdrängung, des Nicht-Hinsehen-Wollens

wendet Ada auch im Falle der tödlichen Krankheit ihres dritten Ehemannes an, des Stiefvaters ihres Sohnes. Dieser hört und weiß mehr, als es seiner Mutter recht wäre:

Vorgestern erst hat er gehört, wie sie sich nachts unter leisen Flüchen selbst geohrfeigt hat. Sie wird sich noch lange mit den Erinnerungen an diese letzten Wochen geißeln, wird unter Schlaflosigkeit leiden. Das lange Wachen gibt ihr Gelegenheit, sich quälend zu erinnern. Sich selbst zu hören, wie sie ihn [den Ehemann] bei ihren Spaziergängen lächerlich macht, weil er nicht mit ihr Schritt halten kann. Ihre gnadenlosen kleinen Streitereien, die sie als die härtere Kämpferin immer gewinnt. Ihre Wut auf sein mangelhaftes Funktionieren, seine Zerstreutheit und Erschöpfung. (Ebd. 35)

Ada, die sich nie erlaubte, schwach zu sein, akzeptiert auch keine Schwächen bei anderen, selbst wenn sie durch eine tödliche Krankheit hervorgerufen sind. Gleichzeitig wird sie durch die Schwäche der Anderen an ihre eigene Ohnmacht und ihr Ausgeliefertsein als Kind in der Scheune erinnert: „Sie empfindet Schwindel und Übelkeit, weil dies alles sie an etwas anderes, Frühes erinnert, etwas sehr viel Schrecklicheres, dessen Schatten sie manchmal vorbeihuschen fühlt, das geschickt ins Dunkel verschwindet, wo sie es nicht mehr wahrnehmen kann.“ (Ebd. 36)

Spaltkopf ist ein Roman der starken Frauen. Männlichen Figuren kommt nur eine marginale Rolle zu, und mit der Entfaltung der Handlung verschwinden sie ganz aus dem Leben der Frauen. Von einer besonderen Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die verweigerte Beziehung Adas zu männlichen Figuren. Selbst zu ihrem Sohn ist sie unfähig, eine liebevolle Beziehung aufzubauen, weil sie – auf der Flucht vor sich selbst – ihm keinen Halt geben kann. Vielmehr ist sie auf seine kindliche Unterstützung angewiesen. Als sein Stiefvater im Krankenhaus im Sterben liegt, begleitet der Junge seine Mutter in der Nacht dorthin: „Im Taxi hat sie sich an seine schmale Kinderhand geklammert wie an einen Krückstock. Während sie hinausstarrt, kämpft er gegen das Verlangen, seine Finger aus ihrer Umklammerung zu ziehen, weil er doch an ihr Halt suchen möchte.“ (RABINOWICH 2008: 36) Als der Arzt Ada den Tod ihres Mannes verkündet, sucht sie erneut Halt bei ihrem Sohn: „Sie löst die in die Brille verkrampften Finger und drückt mit der rechten Hand erneut die seine, bis es schmerzt. Da weiß er, dass er fliehen muss, wenn ihm sein Leben etwas wert ist. [...] Er weiß, dass er der Nächste ist.“ (Ebd. 37) Wie das kleine Mädchen Rahel sich nach dem Pogrom von seiner Mutter abwendete, zieht sich auch Eduard vor seiner Mutter zurück, ihre Beziehung wird von emotionaler Distanz dominiert: „Mit wachsenden Blicken misst er den Abstand, der sich zwischen

ihnen eingependelt hat, um beim kleinsten Verkürzen der Distanz rechtzeitig zurückweichen zu können.“ (Ebd. 34) Später kommt zur emotionalen Distanz noch die räumliche Entfernung hinzu. (Er emigriert mit seiner Familie in die USA und hat kaum Kontakt zu seiner in Wien lebenden Mutter.) So rettet sich Eduard vor Ada und „der Nächste“ wird Lev, ihr Schwiegersohn. An ihm hat sie nur eines auszusetzen: Er stammt aus einer jiddischsprachigen Familie und verkörpert das, was sie so mühsam in sich auszurotten versucht hatte. Er hält die stummen Vorwürfe seiner Schwiegermutter nicht aus, ihre latente Ignoranz raubt ihm die ohnehin in der Migration schwindende Lebenskraft und schließlich stirbt er. Am Anfang steht jedoch Adas Verdrängung ihres Vaters aus ihrer Lebensgeschichte. Wie ein Zauberspruch taucht im Text immer wieder „Igor. Nicht Israil“ auf. Mal ist es ein Mittel für Ada, ihre Erinnerungen weg zu scheuchen, ein anderes Mal ihr für den Leser sichtbares emotionales Korsett. Doch mit dem nahenden Tod werden die Erinnerungen unaufhaltsam und erbarmungslos: „Israil. Nicht Igor. / Israil. Israil. Israil.“ (Ebd. 151)

4 Gender und Gewalt: Wie aus Opfern Täter werden?

Dass Frauenfiguren in beiden Romanen Opfer von Gewalt waren und später selbst Täterinnen werden, hängt nicht unwesentlich mit historischen Ereignissen zusammen. Die erzählte Zeit im Roman *Studenten, Liebe, Tscheka und Tod* beträgt knapp vier Jahre und reicht vom 25. September 1916 bis zum 13. September 1920. Die Russische Revolution 1917 und ihre Folgen bilden somit die historische Kulisse dieses Werkes und werden, wie bereits erwähnt, mit dokumentarischer Genauigkeit wiedergegeben. Ganz anders dagegen in *Spaltkopf*: Die historischen Ereignisse werden nie explizit beschrieben, dem Leser/der Leserin werden keine Jahreszahlen oder Daten genannt, höchstens Geschehnisse, die er/sie selbst einordnen müsste. Die Kategorie ‚Zeit‘ scheint in diesem Roman generell deformiert zu sein, was einerseits mit der Erzählstruktur zusammenhängt, andererseits aber mit der Parallelität bzw. Überlagerung oder Durchdringung der Zeiten bei der Singularität des Ortes im Leben der MigrantInnen. Zeit und Ort werden oft entkoppelt. Anders gesagt: Der Migrant/die Migrantin lebt an einem Ort, aber in verschiedenen Zeiten.

Die Bedeutung der historischen Ereignisse für die Entwicklung der Frauenfiguren in diesen Romanen ist unterschiedlich. Die Revolutionärin Griselda Nikolajewna kann ihre krankhaften Gewaltphantasien während der Revolution ausleben, weil politische Ziele Gewalt legitimieren und Alibi für Griseldas Gewaltanwendung sind. Anders gesagt: Die Revolution gibt ihr die Möglichkeit, gewalttätig zu sein. Das Paradoxe dabei ist, dass Griselda, die als Metapher

für den Bolschewismus gesehen werden kann, all die Gewalt und Zerstörung, den Roten Terror, rechtfertigt, um den Kommunismus zu installieren und die angebliche Verbesserung des Lebens der Massen zu erreichen. Der schreckliche Satz des Chinesen – „In der äußersten Grausamkeit liegt die tiefste Zärtlichkeit verborgen.“ (RACHMANOWA 1931: 37) – spielt auf die Ideologie des Roten Terrors an. So wie Griselda, die keine Liebe erfahren hat, der jedoch in der Grausamkeit die Zärtlichkeit vorgegaukelt wurde, konnte sich auch das Land, das auf kaum eine andere als totalitäre Herrschaftsgeschichte zurückblickte, vor dem Roten Terror nicht wehren. Dass Rachmanowa eine Frau als Metapher für die Revolution einsetzt, kann weniger im Kontext von Gender betrachtet werden, sondern ist vielmehr auf die Sprachlatenz des Russischen bezogen: Begriffe wie ‚Heimat‘ (rodina), ‚Land‘ (strana, semlja), ‚Vaterland‘ (otschisna) sind im Russischen feminin, was seinerseits zur Herausbildung der pathetischen nationalen Personifikation Russlands als ‚Mütterchen Russland‘ (matuschka Rossia) geführt hat. Diese traditionelle russische Vorstellung schlägt sich in der deutschen Literatursprache Rachmanowas nieder.

In *Spalkopf* wird die Verfolgung der Juden, vermutlich ein Pogrom, zum Vehikel für das kleine jüdische Mädchen Rahel, die eigene Herkunft und Zugehörigkeit zu verleugnen und Selbsthass zu entwickeln. Ihre Erfahrung mit der starken Mehrheit korrespondiert mit dem gesellschaftlichen Druck, der beispielsweise bei der Zuschreibung der Geschlechterzugehörigkeit durch kulturelle Konstrukte im Dienste der Reproduktion entsteht (vgl. BUTLER, 2002: 309). Das jüdische Mädchen beugt sich dem Druck der Mehrheit und gibt seine Identität auf. Der Mechanismus der Autoaggression setzt ein. Rahel wird zu Ada und implodiert, während Griselda zur Revolutionärin wird und ihre Gewalt explodiert. Dies zeigt sich auch im Umgang beider Figuren mit der Sprache: Während Rabinowichs Protagonistin verstummt, sich ins Schweigen hüllt, eigene Vergangenheit verheimlicht und die Fragen der Enkelin ignoriert, ist Griselda darauf erpicht, von ihren Gräueltaten zu berichten. Mit dem Sprechen darüber versetzt sie ihre Zuhörerin in Schrecken, was ihr Genugtuung zu bereiten scheint. Das Verbalisieren der Misshandlungen kann sogar als ihre Fortführung gedeutet werden, denn die gewünschte Wirkung – Einschüchterung der Anderen und Vorführung der eigenen Macht – wird dadurch erreicht. Die Sprache symbolisiert somit die Macht bzw. die Ohnmacht: Griseldas Sprechen kann als Ausübung der „Disziplinarmacht“ (FOUCAULT 1998: 255) aufgefasst werden und erinnert an die bolschewistische Propaganda mit ihren gewalttätigen Kampfparolen. Adas Verschweigen korrespondiert dagegen mit der Tabuisierung der Opfer, die jedes verbrecherische System praktiziert.

Der Umgang beider Figuren mit der Sprache ist im Zusammenhang mit ihrer Körperlichkeit zu sehen und wirft seinerseits die Frage auf, wie aus Opfern Täter werden. Im Kontext der Gender-Forschung kann in erster Linie der Umgang beider Protagonistinnen mit ihrem Körper und ihrer Identität betrachtet werden: Griselda Nikolajewna verkleidet sich und nimmt eine neue Identität als Mann an, während Rahel ihren Körper „gnadenlosen Gymnastikübungen“ (RABINOWICH 2008: 155) unterzieht und ebenfalls eine neue Identität annimmt: Aus Rahel wird Ada. Auch den Namen ihres Vaters ändert sie und verdrängt ihre Familiengeschichte.⁵ Dies korrespondiert mit den von Judith Butler herausgearbeiteten Strategien, die Körper-Kategorien zu denaturalisieren und zu resignifizieren: „Dabei geht es um solche Akte, die die Kategorien des Körpers, des Geschlechts, der Geschlechtsidentität und der Sexualität stören und ihre subversive Resignifizierung und Vervielfältigung jenseits des binären Rahmens hervorrufen.“ (BUTLER 1991: 124)

Mit dem Entgleiten des Körpers geht der Verlust der Sprache einher. Die aus Bulgarien stammende und französisch schreibende Literaturhistorikerin und Philosophin Julia Kristeva schildert in ihrem Buch *Fremde sind wir uns selbst*, wie schockierend die Entdeckung der neuen Sprache als eigene Körperlichkeit erlebt wird. Sie bietet eine neue Identität und ermöglicht jene Abspaltung der (traumatischen) Vergangenheit, die tabuisiert, verdrängt, vergessen wird. Die Folge ist Gewalt und oft werden Opfer zu Tätern, Protagonisten und ihre Familien implodieren.⁶ Dies bestätigen auch die hier vorgestellten Romane. Griselda gelingt zwar physisch die Flucht vor ihrem gewalttätigen Mann, aber nicht psychisch. Indem sie Revolutionärin wird, begibt sie sich psychisch und physisch in die institutionelle Gewalt und wird zur Verkörperung des Roten

5 Im Russischen lautet die übliche Anrede Vorname und der Name des Vaters, also: Ada Igorowna.

6 Dies äußert sich nicht zuletzt in der Figur des kranken/behinderten/geprügelten Kindes bzw. der Abtreibung. Der behinderte Sohn Dianas in *Die Erdfresserin*, die behinderte Schwester der Protagonistin Mischka in *Spaltkopf* von Jula Rabinowich, die vom Vater misshandelte und missbrauchte Tochter im Roman *Einmal lebte ich* von Natascha Wodin und Aglaja Veteranyis *Warum das Kind in der Polenta kocht*, der vom Vater misshandelte Sohn im Roman *Der Scherbenpark* von Alina Bronsky, um nur einige zu nennen, symbolisieren die Implosion der Protagonisten. Die Abtreibung Mischkas im Roman *Spaltkopf*, Polinas im Roman *Die freie Welt* von David Bezmozgi oder Maschas im Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* von Olga Grjasnowa bringen diese Protagonistinnen in die Nähe der antiken Medea. Diese Aspekte ließen sich mit den Erkenntnissen aus der Gender- und feministischen Forschung sowie Freuds Analysen in künftigen Arbeiten berücksichtigen, um u. a. der Frage nachzugehen, welche Rolle der Migration im Zusammenhang von Gender und Gewalt zukommt. Zur Analyse der familialen Gewalt in Veteranyis Roman siehe LENGEL 2012: 211–235.

Terrors. Auch Ada kann ihr Trauma nicht wirklich überwinden. Sie setzt es sogar fort, indem sie das Jüdische der Anderen – vor allem der Familie ihres Schwiegersohnes – verachtet. Die institutionelle Gewalt des Antisemitismus verwandelte sich in latente Gewalt, die Ada gegen ihre Familienangehörigen – vor allem die männlichen – richtet.

Die Gender-Forschung zu Körper und Körperlichkeit bietet sich an, um auch andere Werke der MigrantInnenliteratur, in denen Gewalt ebenfalls thematisiert wird, zu analysieren, insbesondere im Hinblick auf die Sprache.⁷ Zu verifizieren wäre der in den vorgestellten Romanen beobachtete Zusammenhang zwischen Sprache und Körperlichkeit als Resonanzraum für die erlebte und/oder ausgeübte Gewalt der weiblichen Protagonistinnen. Anders formuliert: Wenn Frauen mit Gewalt konfrontiert werden, schlägt sich dies in ihrem Umgang mit der Sprache und Körperlichkeit nieder. Inwieweit diese Beobachtung ausschließlich auf weibliche Opfer zutrifft, sollte in weiteren Untersuchungen thematisiert werden.

Literaturverzeichnis

- BLÖDORN, Andreas (2010): Judith Butler. In: Klassiker der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler. Hrsg. v. Matías Martínez u. Michael Scheffel. München: C. H. Beck, S. 385–405.
- BREŽNÁ, Irena (2012): Die undankbare Fremde. Berlin: Galiani.
- BUTLER, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BUTLER, Judith (2002): Performative Akte und Geschlechterkonstruktion. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Hrsg. v. Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 301–320.
- FOUCAULT, Michel (1998): Überwachen und Strafen: die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

7 Die Begegnung mit der Fremde hinterlässt Spuren, die sich im Körper und in der Seele der Ich-Erzählerin auch im Roman *Die undankbare Fremde* der deutsch-schweizerischen Autorin tschechoslowakischer Herkunft Irena Brežná einkerben. Als sie erkennt, dass der „mitleidvolle Blick“ der hageren Frau, wohl der Hausmeisterin im Flüchtlingslager, ihr galt, erlebt sie es als körperliche Verletzung: „Ich tastete meinen Körper ab, er war noch ganz. Da spürte ich, wie meine Seele auf dem Weg zum Flüchtlingslager hinkte. Sie war lahm.“ Der Körper wird zum zentralen Aspekt dieses Romans, zur Folie, auf die die Erlebnisse und Erfahrungen in der Fremde projiziert werden. Es geht nicht um den Körper als Metapher, sondern um konkrete, alltägliche Erfahrungen des Körperverlustes, denen die Fremden ausgeliefert sind. Die Fremden sind in diesem Roman kranke, verfallende, misshandelte, missbrauchte, „so oft zwangsberührte“, selbstverstümmelte, geschundene Körper (BREŽNÁ 2012: 38).

- FREUD, Sigmund (1975): Jenseits des Lustprinzips (1920). In: Studienausgabe, Band III: Psychologie des Unbewussten. Frankfurt am Main: Fischer, S. 213–272.
- KANDEL, Eric (2012): Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute. Aus dem amerikanischen Englisch von Martina Wiese. München: Siedler.
- KASACK, Wolfgang (1996): Die russische Schriftsteller-Emigration im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte, den Autoren und ihren Werken. München: Otto Sagner in Kommission.
- LENGL, Szilvia (2012): Interkulturelle Frauenfiguren im deutschsprachigen Roman der Gegenwart. Dresden: Thelem.
- LINDENBERG, Wladimir (1985): Tri doma. Hrsg. v. Wolfgang Kasack. München: Otto Sagner in Kommission (Reihe „Arbeiten und Texte zur Slavistik“).
- MEIXNER, Andrea (2014): Zwischen Ost-West-Reise und Entwicklungsroman? Zum Potenzial der so genannten Migrationsliteratur. In: Wie viele Sprachen spricht die Literatur? Deutsche Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa. Hrsg. v. Renata Cornejo, Sławomir Piontek, Izabela Sellmer u. Sandra Vlasta. Wien: Praesens, S. 37–54.
- RABINOWICH, Julya (2008): Spaltkopf. Wien: edition exil.
- RACHMANOWA, Alja (1931): Studenten, Liebe, Tschecha und Tod. Salzburg: Pustet.
- SHCHYHLEVSKA, Natalia (2011): *Spaltkopf* als interkultureller Roman. Zur Neuauflage des Romans *Spaltkopf* von Julya Rabinowich. URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=15957 [31.11.1014]
- STAHR, Ilse (2012): Das Geheimnis der Milchfrau in Ottakring. Alja Rachmanowa. Ein Leben. Wien: Amalthea.
- WEINBERG, Manfred (2014): Was heißt und zu welchem Ende liest man Migrantentexte? Mit Anmerkungen zum Werk Libuše Moníková. In: Wie viele Sprachen spricht die Literatur? Deutsche Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa. Hrsg. v. Renata Cornejo, Sławomir Piontek, Izabela Sellmer u. Sandra Vlasta. Wien: Praesens, S. 15–36.
- WILLMS, Weertje (2012): „Wenn ich die Wahl zwischen zwei Stühlen habe, nehme ich das Nagelbrett“. Die Familie in literarischen Texten russischer MigrantInnen und ihrer Nachfahren. In: Die interkulturelle Familie. Literatur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven. Hrsg. v. Michaela Holdenried u. Weertje Willms. Bielefeld: transcript, S. 121–142.

