



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Das Fantastische in der Erinnerungsliteratur zur Shoah –
Die Merkmale einer Gattung als Werkzeug der Generation
Postmemory“

verfasst von / submitted by

Sebastian Harnacker, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Dr. Paula Wojcik

Inhalt

Abbildungsverzeichnis	i
1 Einleitung.....	1
1.1 Einführung in das Thema.....	1
1.2 Marianne Hirschs Postmemory-Theorie.....	3
2 Vorstellung der Werke.....	5
2.1 Raphaela Edelbauer - <i>Das flüssige Land</i>	5
2.2 Andrzej Bart - <i>Die Fliegenfängerfabrik</i> [Fabryka muchołapek]	6
3 Absteckung des Begriffs „Fantastisch“	7
3.1 Die fantastische Literatur nach Tzvetan Todorov	7
3.2 Das Märchen und das Fantastische	10
4 Theoretische Anmerkungen zur Erinnerungsliteratur	12
4.1 Die Rolle der Literatur in Erinnerung und kollektivem Gedächtnis	12
4.2 Zeug:innenschaft und Literatur als Medium der Übertragung	16
4.3 Von der „Mimesis des Erinnerns“ zum kulturellen Gedächtnis in der Literatur	19
5 Textanalyse: Raphaela Edelbauer - <i>Das flüssige Land</i>	21
5.1 Einführung in den Analyseteil	21
5.2 Merkmale und Wirkweisen des Fantastischen im Text.....	22
5.3 Raumzeit und Erinnerung in <i>Das flüssige Land</i>	27
5.4 Groß-Einland als Chronotopos.....	30
5.5 Die Produktion des Erinnerungsraumes in <i>Das flüssige Land</i>	32
5.6 Zeug:innenschaft und Übertragung in <i>Das flüssige Land</i>	34
5.7 Der Bezug Groß-Einlands auf Erinnerungsorte in Österreich	42
5.8 Fazit der Romananalyse.....	52
6 Textanalyse: Andrzej Bart - <i>Die Fliegenfängerfabrik</i> [Fabryka muchołapek].....	54
6.1 Einleitend zur zweiten Analyse.....	54
6.2 Merkmale und Wirkweisen des Fantastischen im Text.....	55

6.3	Raumzeit und Erinnerung in <i>Die Fliegenfängerfabrik</i>	61
6.4	Der Chronotopos in <i>Die Fliegenfängerfabrik</i>	66
6.5	Zeug:innenschaft und Übertragung in <i>Die Fliegenfängerfabrik</i>	69
6.6	Zwischenfazit der zweiten Romananalyse.....	77
7	Intertextualität und das Gedächtnis der Literatur.....	78
8	Fazit	82
	Literaturverzeichnis	84
	Onlinequellen	88
	Audiovisuelle Quellen	90
	Abstract.....	91

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Der Eingang zur Seegrotte Hinterbrühl: Einst ein KZ Außenlager, heute eine Touristenattraktion (Quelle: MKÖ).....	43
Abbildung 2: Die 1989 errichtete Gedenkstätte am letzten unverbauten Grundstück des Areals des KZ Außenlagers Hinterbrühl (Quelle: MKÖ).....	44
Abbildung 3: Das Stollensystem "Bergkristall" heute, sichtbar ist die Überbauung sowie die aufgefüllten (grau), begehbaren (grün) und nicht begehbaren (rot) Stollen (Quelle: BIG).....	48
Abbildung 4: Der Torbogen des KZ Ebensee steht heute in einer Wohnsiedlung (Quelle: MKÖ)	52
Abbildung 5: Eine Spurensuche außerhalb des Texts: Die 1897 fertiggestellte Textilfabrik des Industriellen Izrael Poznański in Lodz (Quelle: Manufaktura)	63

1 Einleitung

1.1 Einführung in das Thema

Zeitzeug:innen spielen und spielten für die Erinnerungskultur an die Shoah lange Zeit eine wichtige Rolle. Doch heute, 77 Jahre nach Ende des zweiten Weltkrieges, rückt auch das Ende dieser Oral History immer näher. Deshalb ist es wichtig, neue Formen der Erinnerungsbildung zu finden und zu bewahren, um eine empathische Verknüpfung zu den Opfern der Shoah aufrechtzuerhalten und die Verantwortung gegenüber den Toten, deren Stimme nie gehört werden konnte, als Gesellschaft weiterzutragen. Diese Arbeit soll die Literatur als Übertragungsmedium für Erinnerungen und ihre Rolle für das kulturelle Gedächtnis untersuchen. Dafür werden mit Raphaela Edelbauers *Das flüssige Land* und Andrzej Barts *Die Fliegenfängerfabrik* zwei Romane aus der österreichischen und polnischen Gegenwartsliteratur behandelt. Die komparatistische Betrachtung dieser zwei Länder wurde gewählt, da in beiden Nationalliteraturen das Motiv einer fantastischen Heimsuchung im Zusammenhang mit den im zweiten Weltkrieg begangenen Verbrechen sehr produktiv ist.¹

Das flüssige Land reiht sich in die literarische Tradition von Autor:innen wie Hans Lebert und Elfriede Jelinek und behandelt die Auswirkungen von verschwiegener und verdrängter nationalsozialistischer Vergangenheit auf eine Gesellschaft. In Österreich hatte die Abweisung von Schuld eine lange politische Tradition, das Opfernarrativ findet sich bereits in der Unabhängigkeitserklärung vom 27. April 1945. Erst mit der Waldheim-Affäre in den späten Achtzigern wurde diese lange gültige Erzählung widerlegt und es begann eine kritische Auseinandersetzung mit der Rolle Österreichs im zweiten Weltkrieg.²

Auch in Polen dominierte lange der Opfer- und Heldenmythos. Die nach dem ersten Weltkrieg wiedererlangte Unabhängigkeit begünstigte die Glorifizierung des Unabhängigkeitskampfes und verhinderte dadurch eine kritische Auseinandersetzung mit dem Krieg. (siehe Janion, 2014, S.128ff) Nach dem zweiten Weltkrieg verfolgte das kommunistische Polen ein an die Sowjetunion angelehntes Siegenarrativ, für die von Polen begangenen Verbrechen während des zweiten Weltkrieges war darin kein Platz. Erst in den Achtzigern wurde eine Debatte durch

¹ Eine umfassende Untersuchung zu diesem Thema in der polnischen Literatur findet sich im von Zuzanna Dziuban herausgegebenen Sammelband *The „Spectral Turn“. Jewish Ghosts in the Polish Post-Holocaust Imaginaire*. In der österreichischen Literatur sei vor allem Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* erwähnt.

² Dem Umfang dieser Arbeit willen wird die Entstehung des Opfermythos in Österreich nicht nochmals erklärt. Einen guten Überblick bieten Heidemarie Uhl *Das „erste Opfer“. Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik* sowie Oliver Rathkolb in *Fiktion „Opfer“. Österreich und die langen Schatten des Nationalsozialismus und der Dollfuß-Diktatur*.

Claude Lanzmanns Dokumentation *Shoah* angestoßen, die wohl 2001 mit dem Aufdecken der Mittäterschaft polnischer Bürger:innen an dem Pogrom von Jedwabne ihren Höhepunkt fand.³ (siehe Kowitz-Harms, 2014, S. 1f) In *Die Fliegenfängerfabrik* wird nun zum einen die Verantwortung von Autor:innen als sekundären Zeug:innen behandelt und zum anderen die Schwierigkeit von moralischen Urteilen über eine Zeit, die man selbst nicht erlebt hat.

Um diese Themen zu transportieren, greifen beide Romane auf Werke und Motive der fantastischen Literatur zurück. Anhand von Tvetan Todorov und Stefan Neuhaus sollen die Grundlagen von fantastischer Literatur und Märchen zusammengefasst sowie die Unterschiede und Schwierigkeiten in der Gattungsdefinition aufgezeigt werden. Um den *turn* von historischer Detailtreue hin zu einer fiktionalisierten Darstellung der Verbrechen der Shoah verständlich zu machen, werden weitere theoretische Überlegungen angestellt, wobei Marianne Hirschs Theorie der „Postmemory“ dafür die Grundlage bietet. Darin geht es um die Frage, wie eine Generation, die die Shoah nicht selbst erlebt hat, sondern nur durch Erzählungen von Eltern, Großeltern, Zeitzeug:innen oder Medien kennt, dieses Trauma trotzdem in die eigene Biografie aufnehmen und weiterverarbeiten kann. Beide untersuchten Romane sollen klar als Werke der „Generation Postmemory“ gezeigt werden.

Daraus sollen sich Schlüsse auf die Bedeutung der Literatur für das kulturelle Gedächtnis ziehen lassen. Der Begriff wird hierfür zunächst erklärt und die Themen dieser Arbeit darin verortet. Die Literatur als Medium der Übertragung wird nach Sybille Krämer behandelt, um – mit Ulrich Baers Theorie zu sekundärer Zeug:innenschaft ergänzt – die Verantwortung zu zeigen, die nachfolgende Generationen für das Erinnern übernehmen müssen. Dafür werden die mimetischen Prozesse des Erinnerns erklärt und konkrete Erinnerungsakte in der Analyse aufgespürt.

Marianne Hirsch verwendete für die Erklärung ihrer Postmemory-Theorie die Graphic Novel *Maus* von Art Spiegelman, in der der Autor die von seinem Vater, einem Überlebenden der Shoa, erzählten Geschichten verarbeitet, und diese Arbeit folgt ihrem Beispiel, indem sie zwei Romane untersucht, die die Verbrechen der Shoah ebenfalls auf unkonventionelle, jedoch anschauliche Art und Weise zeigen. Denn um Erinnerungen an die Shoa aufrechtzuerhalten und weiterhin Verantwortung für die Opfer der Verbrechen des Nationalsozialismus zu tragen, ist

³ Auch der polnische Opfermythos ist nicht Hauptgegenstand dieser Arbeit. Eine Einführung in den Erinnerungsdiskurs des heutigen Polens bietet Stephanie Kowitz-Harms in *Die Shoah im Spiegel öffentlicher Konflikte in Polen: Zwischen Opfermythos und Schuldfrage (1985–2001)*. (2014)

neben historischen Fakten auch eine empathische Verbindung notwendig. Diese soll nun anhand des Beispiels vom Fantastischen in der Erinnerungsliteratur erklärt werden.

1.2 Marianne Hirschs Postmemory-Theorie

Den theoretischen Ausgangspunkt dieser Arbeit liefert Marianne Hirschs 2012 erschienenes Buch *The Generation of Postmemory*. Ausgehend von der Beobachtung, wie Nachfahr:innen von Shoah-Überlebenden auf den drohenden Verlust ihrer von Traumata geprägten individuell-familiären Vergangenheit reagieren, entwickelt sie darin grundlegende Fragen im Hinblick auf die Verantwortung des Erinnerns und die dafür nötigen Übertragungsakte in Literatur und Kunst. (siehe Hirsch, 2012, S. 1f.) Entstanden ist daraus seitdem ein reger Diskurs, der sich immer weiter verzweigt und in multidirektionale Richtung entsponnen hat.⁴ Für die Terminologie dieser Arbeit sollen die Kernaussagen von Hirschs „Postmemory“-Theorie vorgestellt werden. Diese bilden – gemeinsam mit dem später erörterten Erinnerungsbegriff – die Grundlage für die im Verlauf dieser Arbeit unternommenen Textanalysen.

Hirsch greift zurück auf Eva Hoffman, die in ihrer 2004 publizierten Studie *After Such Knowledge* den Begriff der „Postgeneration“ eingeführt hat. Diese Postgeneration schließt nicht nur die Kinder von Shoah-Überlebenden ein, sondern auch nachfolgende Generationen, denen das Trauma trans-generationell weitergegeben werde. Die traumatischen Erfahrungen der Generation, welche die Shoah selbst erlebt habe, würden somit auf die folgenden übertragen. In den künstlerischen Werken der Postgeneration findet Hirsch wiederkehrende „Symptome“ dieser Übertragung, die sie unter dem Begriff „Postmemory“ zusammenfasst. Oder anders ausgedrückt: Die Erzählungen der Eltern und Großeltern werden durch „imagination, projection, and creation“ (Hirsch, 2012, S. 5) in die eigene Erinnerung übernommen. Eine zentrale Rolle kommt hierbei dem konstruktiven Charakter solcher Erinnerungen zu: Die Postgeneration rekonstruiert aus den oft bereits während der frühen Kindheit aufgenommenen Erzählungen ein eigenes Narrativ. (siehe ebd., S. 1-6.) Das Konzept der Postmemory versteht Hirsch als „a *structure* of inter- and transgenerational return of traumatic knowledge and embodied experience. It is a *consequence* of traumatic recall but [...] at a generational remove.“ (ebd., S. 6, Herv. i. O.) Bei diesem „generational remove“ gilt es

⁴ Der Begriff bezieht sich auf Michael Rothbergs *Multidirectional memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. (2009) Beispiele für multidirektionale Entwicklungen der Postmemory Theorie sind der von Simona Mitroiu herausgegebene Sammelband *Women's Narratives and the Postmemory of Displacement in Central and Eastern Europe* (2018), in dem auch Traumata des Zusammenbruchs der Sowjetunion und Jugoslawiens behandelt werden, oder *The Politics of Postmemory: Violence and Victimhood in Contemporary Argentine Culture* von Geoffrey Maguire (2017), der die Postgeneration der Argentinischen Militärdiktatur vor dem Hintergrund von Hirschs Postmemory Theorie betrachtet.

zudem, zwischen „familiarer“ und „affiliativer“ Postmemory zu unterscheiden. Die familiäre Postmemory zeugt von den Übertragungsstrukturen innerhalb von Familien, während die affiliative sich aus dem, was allgemein als das kulturelle Gedächtnis verstanden wird, speist. Die Postmemory-Theorie umfasst dementsprechend keineswegs nur die Nachfahr:innen von Shoah-Überlebenden, sondern ist im Sinne von „connective histories“ (Hirsch, 2012, S. 21) eine Möglichkeit, den Vorwurf der Deckerinnerungen⁵ zu entkräften und durch Affiliationen eine Aufarbeitung traumatischer Vergangenheit zu schaffen. (siehe ebd., S. 21) Für diese Arbeit, in der das theoretische Vordenken, auf das Hirsch zurückgreift, in den anschließenden Kapiteln noch im Einzelnen vorgestellt wird, soll die Unterscheidung zwischen „familiar“ und „affiliativ“ auch auf die Texte angewendet werden, um zu betrachten, wie sich die Rolle der Familie in das Narrativ einbettet oder wie durch Zeug:innenschaft affiliative Prozesse initiiert werden.

⁵ Den Vorwurf der Shoah als Deckerinnerung, die die Aufarbeitung anderer Traumata, wie beispielsweise dem Genozid an der indigenen Bevölkerung in den USA und Kanada oder der Geschichte der Sklaverei in den USA, verhindern soll, erklärt Michael Rothberg wie folgt:

“Some critics targeting the Holocaust’s alleged domination of the spheres of collective memory adopt a psychoanalytic terminology and describe remembrance of the Holocaust as a “screen memory” (Deckerinnerung). According to this Freud-inspired argument, memory of the Holocaust doesn’t simply compete with that of other pasts, but provides [...] a greater level of “comfort” than confrontation with more “local” problems would allow.” (Rothberg, 2009, S. 12)

2 Vorstellung der Werke

2.1 Raphaela Edelbauer - *Das flüssige Land*

Nach dem Unfalltod beider Eltern beginnt für die Physikerin Ruth Schwarz in Raphaela Edelbauers *Das flüssige Land* die Suche nach deren Heimatort, um ihnen den testamentarischen Wunsch einer Beerdigung ebendort zu ermöglichen. Dies gestaltet sich jedoch weitaus schwieriger als gedacht, denn Ruth kennt diesen Ort namens „Groß-Einland“, den sie nie besucht hat, bloß aus den Anekdoten ihrer Eltern. Erst durch detektivische Arbeit und eine Reihe an Zufällen gelangt sie über einen Irrweg in diese Stadt. Dabei verlässt die zuvor in Wien an ihrer Habilitation arbeitende und mit Selbstmedikamentation experimentierende Ruth relativ bald das Rational-Logische, und so folgt man ihr in ein fantastisches, märchenhaftes Romansetting. Groß-Einland, so heißt es, liegt im österreichischen Wechselland, ist jedoch auf keiner Karte und in keinem Ortsregister zu finden. Die Stadt befindet sich im Privatbesitz einer Gräfin, deren Schloss über dem Ort thront und die von den Bewohner:innen gleichermaßen geachtet wie gefürchtet wird. Die Begräbnisvorbereitungen geraten Ruth schnell in den Hintergrund und sie beginnt, mehr über diesen seltsamen Ort zu recherchieren, was die Aufmerksamkeit der Gräfin weckt. Diese bittet zum Gespräch und unterbreitet Ruth das Angebot, sie bei einem Projekt zur Rettung der Stadt zu unterstützen. Groß-Einland wird nämlich von einem gigantischen Netz an unterirdischen Stollen und Kammern durchzogen und droht, nach jahrhundertlangem unregulierten Bergbau, im Untergrund zu versinken. Dem Drang, mehr über die Herkunft ihrer Eltern zu erfahren folgend, nimmt Ruth das Angebot an und fördert im Laufe des Romans immer konkretere Hinweise auf die von den Bewohner:innen Groß-Einlands kollektiv begangenen Verbrechen im Nationalsozialismus zutage: In den Stollen unter Tage befand sich eine Außenstelle des Konzentrationslagers Mauthausen und kurz vor Kriegsende soll die verbliebene Wachmannschaft an nur einem Tag die Ermordung von über 700 Häftlingen begangen haben. Ruths Vorwurf, den sie bei einem großen Festakt zur zeremoniellen Stützung des Untergrundes mit einem von ihr entworfenen Füllmittel öffentlich machen will, ist, dass die Bewohner:innen Groß-Einlands bei der Beseitigung der Leichen geholfen haben. Durch das Vergraben der ermordeten Häftlinge in ihren eigenen Gärten wollte die Bevölkerung dieses Verbrechen verschwinden lassen. Doch noch am Tag ihres Auftritts wirft Ruth im Wahn sämtliche Nachforschungen in einen der Stollen, auf das diese, gemeinsam mit der verdrängten Geschichte Groß-Einlands, durch das Füllmittel zerstört und für immer vergessen werden.

2.2 Andrzej Bart - *Die Fliegenfängerfabrik* [Fabryka mucholapek]

Der Autor-Erzähler wird von einer an Mephistopheles erinnernden Figur beauftragt, in seine Heimatstadt Lodz zu fahren, um über einen dort stattfindenden Gerichtsprozess zu berichten. Dieser findet in einer leer stehenden Fabrik statt, wohin der Angeklagte Chaim Rumkowski gemeinsam mit seiner Frau Renate und seinem vermeintlichen Adoptivsohn Marek zu Beginn des Romans gebracht wurde. Rumkowski, der Vorsitzende des Judenrates des Gettos von Lodz, wird dort in einem fantastischen Verfahren vor den verstorbenen Bewohner:innen des Gettos und anderen historischen Personen wie Hannah Arendt oder dem Nationalsozialisten und Leiter des Gettos Hans Biebow des Mordes angeklagt. Rumkowski schuf im Lodzer Getto einen Produktionsstandort für die Nazis und erhoffte sich dadurch, möglichst vielen Bewohner:innen das Leben retten zu können. Doch galt er als Autokrat und er schickte Tausende nicht arbeitsfähige Bewohner:innen durch seine Unterschrift auf den Deportationslisten in den Tod. Obwohl der Roman multiperspektivisch erzählt wird, tritt Rumkowski bis auf wenige Ausnahmen sehr passiv auf. Der Prozess wird größtenteils über die Beobachtungen von Rumkowskis Frau Renate beschrieben und folgt auch seinem Adoptivsohn Marek, der sich durch sein ständiges Verschwinden und Erkunden der Gänge außerhalb des Gerichtssaales auszeichnet. Diese beiden Erzählstimmen werden von dem oben angesprochenen Autor-Erzähler ergänzt, der bald von seiner ihm aufgetragenen Rolle als Prozessberichterstatter ablässt, um mit einer jungen jüdischen Frau namens Dora durch das heutige Lodz zu ziehen und Spuren ihrer Erinnerung zu verfolgen. Der Prozess endet nach einer Theateraufführung, in der anhand mehrerer Shakespeare-Stücke das Thema der Schuld verhandelt wird, ohne Urteil.

3 Absteckung des Begriffs „Fantastisch“

3.1 Die fantastische Literatur nach Tzvetan Todorov

Bevor die zu analysierenden Werke betrachtet werden, soll an dieser Stelle der Begriff des „Fantastischen“ näher untersucht werden. Ein nicht so einfaches Unterfangen, wenn man bedenkt, dass Tzvetan Todorov in seiner *Einführung in die fantastische Literatur* selbiger mit dem Aufkommen der Psychoanalyse ein Todesurteil ausstellt: „[Die] Psychoanalyse hat die fantastische Literatur ersetzt (und damit überflüssig gemacht).“ (Todorov, 2018, S. 197). Um dieses Postulat besser verständlich zu machen, hilft ein Blick auf den Hintergrund von Todorovs strukturalistischer Analyse des Gattungsbegriffs „Fantastische Literatur“. Für das Aufstellen eines Regelwerks dieser Gattung begrenzt er sich auf ausgewählte Schlüsseltexte. Todorov verortet die fantastische Literatur klar in der Romantik, er eröffnet seine Analyse mit Jan Potockis *Die Handschrift von Saragossa*, ein Werk, das wiederum stark beeinflusst wurde von *Die Erzählungen aus den tausendundeinen Nächten*. Hiervon ausgehend findet Todorov das Fantastische in Werken von E. T. A. Hoffmann, Honoré de Balzac, Gérard de Nerval, Théophile Gautier oder Edgar Allan Poe. In diesen für ihn typisch fantastischen Texten besteht eine ständige Gefahr, sich plötzlich entweder im „Wunderbaren“ oder im „Unheimlichen“ wiederzufinden. Wichtig ist zu erwähnen, dass Todorov mit dem Begriff des „Unheimlichen“ nicht auf den freudschen Begriff referiert. Laut Todorov beschreibt das „Unheimliche“ menschliche Gefühle und Reaktionen und kein „materielles Ereignis“. (siehe ebd., S. 61ff) So findet sich das „Unheimliche“ häufig ausgedrückt als Gefühl der Angst – vor allem im Gothic Novel, wie beispielsweise in den Erzählungen Edgar Allan Poes.⁶ Das Wunderbare hingegen steckt Todorov zufolge in der „Natur [der] Ereignisse selbst.“ (ebd., S. 70) Diese rufen in den Personen keine außergewöhnlichen Reaktionen hervor, sie werden ohne Weiteres in die Realität der handelnden Figuren übernommen, wie sich für Todorov insbesondere in der Gattung des Märchens zeigt: „Das Märchen ist in Wirklichkeit nur eine der Spielarten des Wunderbaren, und die übernatürlichen Ereignisse lösen hier keinerlei Überraschung aus [...].“ (ebd., S. 70)

Das Fantastische ist also laut Todorov begrenzt vom Wunderbaren einerseits und vom Unheimlichen andererseits und droht auch vielerorts nach einem der beiden Pole hin abzudriften. Es handelt sich demnach um eine Zwischenposition: „Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich

⁶ Todorov verweist hier auf die vom Autor selbst gelieferten Hinweise auf eine rationale Erklärung der unheimlichen Ereignisse in *The Fall of the House of Usher*: „Die übernatürliche Erklärung wird also nur suggeriert, und es ist keineswegs unumgänglich, daß man sie akzeptiert.“ (Todorov, 2018, S. 63)

einem Ereignis gegenübersteht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.“ (Todorov, 2018, S. 34) Das Element der „Unschlüssigkeit“ wird auch in unserer späteren Analyse von Bedeutung sein. Sie ist laut Todorov nicht bloß bei den handelnden Personen in einem Text zu finden. Durch Identifikation mit den handelnden Personen entfaltet sich dieses Gefühl auch bei den Leser:innen. Das geschieht laut Todorov durch eine spezielle Lesart, die er als „negativ“ bezeichnet und die „weder ‚poetisch‘ noch ‚allegorisch‘ sein [darf].“ (ebd, S. 43) Dies wäre für die vorliegende Arbeit jedoch nicht zielführend, und hier soll auch eine Trennung von Todorovs Gattungsbegriff deutlich gemacht werden. Denn gerade in den später analysierten Texten wird deutlich zu sehen sein, wie mit allegorischen Mitteln auf eine tiefer liegende Sinnenebene verwiesen wird. Würden man nun bei der Lektüre von *Das flüssige Land* und *Die Fliegenfängerfabrik* eine allegorische Lesart verweigern, bliebe der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit verborgen.

Eingangs wurde erwähnt, dass die Psychoanalyse für Todorov die fantastische Literatur ihrer Funktion enthebt. Zum besseren Verständnis sei hier kurz die Bedeutung der Romantik für die Psychoanalyse angerissen. Der Romantik wird – vom Standpunkt der Psychoanalyse – die Entdeckung des Unbewussten zugeschrieben. Sie beschäftigt sich also mit dem Ergründen der menschlichen Psyche. Sie agiert dabei jedoch ohne das Wissen um kausale Wirkungsketten, die erst später von C. G. Jung oder Sigmund Freud untersucht wurden. (siehe Wortmann, 2017, S. 1ff) Deshalb ist die Romantik Spielboden für Phänomene wie das Wunderbare, Übernatürliche oder Unheimliche. Sie dienen als Versuch, ebenjene kausalen Zusammenhänge zu erklären:

Wir haben ein anfängliches und ein abschließendes Gleichgewicht, die völlig realistisch sind [sic!]. Das übernatürliche Ereignis tritt ein, um das dazwischenliegende Ungleichgewicht zu durchbrechen und die lange Suche nach dem zweiten Gleichgewicht zu provozieren. (Todorov, 2018, S. 202)

Mit dem Aufkommen der Psychoanalyse am Anfang des 20. Jahrhunderts entfällt für Todorov ebenjenes „übernatürliche Ereignis“, das er als essenziellen Teil der fantastischen Literatur erachtet. Als Grabgesang auf die fantastische Literatur dienen Todorov die Werke Franz Kafkas. So argumentiert er, dass in der Erzählung *Die Verwandlung* nicht vom Natürlichen ausgegangen werde wie in der fantastischen Literatur, sondern dass Kafka beim Übernatürlichen beginne und es als natürliches Ereignis darstelle. „Das in *Die Verwandlung* beschriebene Ereignis ist durchaus so real wie jedes andere literarische Ereignis.“ (ebd., S. 210) Wenn man an die zuvor erklärten Bedingungen der fantastischen Literatur zurückdenkt, wird die Bedingung der Unschlüssigkeit der Leser:innen und der handelnden Personen darüber, ob

es sich nun um ein Reales oder Imaginäres Phänomen handelt, nicht länger erfüllt. Kafka lässt in *Die Verwandlung* keinen Zweifel an der Realität der Ereignisse aufkommen. (siehe Todorov, 2018, S. 207-211)

Für diese Arbeit bedeutet das, dass der Gattungsbegriff „fantastische Literatur“ nicht gleichzusetzen ist mit dem Titel „Das Fantastische in der Erinnerungsliteratur“. Die ausgewählten Werke sollen nicht bloß als fantastische Literatur gelesen werden, sondern Ziel ist es, sie auf die Methoden und Wirkweisen des Fantastischen hin zu untersuchen. „[Das] Fantastische ermöglicht es, bestimmte Grenzen zu überschreiten, die ohne seine Unterstützung unantastbar wären“, schreibt Todorov (S. 194) und weist damit auf ein Umgehen der Zensur hin, der viele Werke der fantastischen Literatur im 19. Jahrhundert ansonsten unterlegen hätten.

Wenn wir uns im Folgenden nun Werken der Erinnerungsliteratur widmen, so wird in diesen durch das Fantastische keine literarische Zensur umgangen. Die Grenzen, die die Postgeneration mit ihren Werken vielmehr überschreitet, sind die der diachronen Zeitachse. Das Fantastische bewegt sich mühelos zwischen Gegenwart und Vergangenheit und holt durch mimetische Prozesse des Erinnerns⁷ die Verbrechen der Shoah in die je aktuelle Gegenwart. Es führt uns also deutlich das unabgeschlossene gesellschaftliche Trauma vor Augen, das – dem westlichen bildungspolitischen Vernehmen nach – nicht verdrängt werden darf – sondern als Mahnung an unser kollektives Gedächtnis zu bestehen hat. Gerade dadurch wird die Shoah bis heute als Ereignis von kaum übertreffbarer Schrecklichkeit abgespeichert. Haben wir uns in der Einleitung noch gefragt, wie die Postgeneration sich von den traumatischen Erfahrungen ihrer Eltern lösen kann, so lässt sich nun sagen: Wie das Trauma in der Psychoanalyse muss die Shoah stets wieder aufgegriffen und neu verarbeitet werden.

Mit den Mitteln des Fantastischen schafft die Postgeneration jedoch mehr als eine bloße Wiederholung der Erfahrungen der vorangegangenen Generation. Die Grenzüberschreitungen, die in den später behandelten Werken passieren, dienen auch der Wiederherstellung eines Gleichgewichts⁸ und treiben es sogar bis ans Äußerste, wenn sie die Toten selbst zurückholen und als Zeug:innen auftreten lassen. Das Fantastische schafft es somit, das, was mit dem baldigen natürlichen Ende der Zeitzeug:innenschaft⁹ in Gefahr gerät, für die Zukunft zu retten.

⁷ Zur Begriffserklärung siehe Kapitel 4.3 in dieser Arbeit.

⁸ Zu den Themen von Zeug:innenschaft und Akten der Wiederherstellung siehe Kapitel 4.2 in dieser Arbeit.

⁹ In Kapitel 4.2 wird diese Problematik unter dem Begriff „Historische Transformationsprozesse“ (Erl, 2005, S. 3) noch genauer erklärt werden.

3.2 Das Märchen und das Fantastische

Im vorigen Abschnitt wurde Todorovs Gattungsbegriff vorgestellt und gleichzeitig kritisch begutachtet. Dabei hat sich gezeigt, dass sich dessen Definition des Fantastischen für diese Arbeit nur stark eingeschränkt übernehmen lässt. Da die Terminologie dieser Arbeit jedoch nicht bloß aus der Abgrenzung von Todorov entstehen soll, wird im Folgenden ein zweiter Referenzrahmen mit dem Begriff des Fantastischen bespannt, ausgehend von Stefan Neuhaus Untersuchung der Entwicklung von Märchen. Neuhaus widmet sich in *Märchen* einer Gattung, die gewisse Grundbegriffe mit Todorov teilt, sich in wesentlichen Punkten jedoch klar unterscheidet. Er beschreibt seinen Gattungsbegriff des Märchens bereits mehrere Jahrzehnte nach Todorov, doch hat, wie er anmerkt, seit Todorov niemand eine umfassende, neue Definition der Gattung „Fantastische Literatur“ unternommen (wiewohl Todorovs Theorie durchaus kritisiert wurde)¹⁰. Deshalb soll in dieser Arbeit der direkte Vergleich von Neuhaus und Todorov nicht gescheut werden soll.

Im vorigen Kapitel wurde der Begriff der „Unschlüssigkeit“ als bedeutendes Moment der Fantastischen Literatur erwähnt. Nun geht es zwar nicht um den Leseprozess, doch dient uns selbiges Schlüsselwort auch, um die verhandelte Terminologie dieser Arbeit zu verdeutlichen. Todorov schreibt nämlich: „Das Fantastische ist [...] stets bedroht; es kann sich jeden Augenblick verflüchtigen. Es scheint sich eher an der Grenze zwischen zwei Gattungen, nämlich, zwischen dem Wunderbaren und dem Unheimlichen anzusiedeln, als dass es eine selbstständige Gattung wäre.“ (Todorov, 2018. S. 55) Todorovs, wenn man es so nennen kann, „Befürchtung“ bewahrheitet sich nun in Neuhaus' Theorie: Für Neuhaus ist das Fantastische ein Merkmal des Märchens und kein eigener Gattungsbegriff: „Fantastik kann daher kein Gattungsbegriff, sondern nur eine Merkmalsbezeichnung literarischer Texte sein, die verschiedenen Gattungen angehören, also Sage, Märchen, Legende, Gothic Novel, Science Fiction uvm.“ (Neuhaus, 2017, S. 20) Die in dieser Arbeit behandelten Texte könnten also, um die für uns nicht so relevante Gattungsfrage zu umgehen, in der Kategorie „uvm.“ gelesen werden. Für die hier stattfindende Textanalyse ist nicht wichtig, ob Raphaela Edelbauers *Das Flüssige Land* ein (Wirklichkeits-)Märchen ist. Diese Arbeit hält sich insofern an Stefan Neuhaus, indem sie das Fantastische ebenso als „Merkmal“ versteht. Ein Merkmal, oder besser noch ein Werkzeug. Wir werden aus den hier untersuchten Texten nicht Merkmale zur Gattungsdefinition heraussuchen, sondern diese Merkmale als Marker für etwas herausstellen,

¹⁰ Neuhaus beschreibt, dass vor allem Texte der Fantasy Literatur laut Todorov nicht zur Gattung der fantastischen Literatur gehören würden, da sie Welten mit eigenen Naturgesetzen beschreiben, die völlig real dargestellt sind und bei Leser:innen nicht zu der für Todorov wichtigen Unschlüssigkeit führen. (Neuhaus, 2017, S. 16ff)

was auf einer völlig eigenen Ebene im Text wirkt. Das Merkmal einer Gattung wird zum Werkzeug einer Theorie. Wie wirken also diese fantastischen Elemente auf den Erinnerungsdiskurs? Um dieses Wirken in der Textanalyse zeigen zu können, soll nun der Erinnerungsbegriff definiert werden, mit dem diese Arbeit verknüpft ist.

4 Theoretische Anmerkungen zur Erinnerungsliteratur

4.1 Die Rolle der Literatur in Erinnerung und kollektivem Gedächtnis

Bei der Beschäftigung mit den Stichworten Erinnerung und Gedächtnis ist aufgrund der seit mehreren Jahrzehnten äußerst produktiven Forschung in diesen Gebieten eine sehr klare Einschränkung notwendig, um sich auf die für diese Arbeit relevanten Theorien zu begrenzen. Dabei wird auf der Arbeit Astrid Erlls aufgebaut, deren Handbuch *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen* einen guten Überblick über den Forschungsstand auf diesem Gebiet gibt.

Es sind im Besonderen die zwei Begriffe Erinnerung und Gedächtnis, die in der vorliegenden Arbeit oft verwendet werden. Diese sind keineswegs synonym zu verstehen. Astrid Erll beschreibt die grundlegenden Unterschiede folgendermaßen: „Erinnern [ist] ein Prozess, Erinnerungen [...] dessen Ergebnis und Gedächtnis [...] eine Fähigkeit oder eine veränderliche Struktur“ (Erll, 2005, S. 7). Das Gedächtnis selbst lässt sich jedoch nur über den Umweg der Erinnerungen betrachten. Die Textanalyse wird uns solche konkreten Erinnerungsakte liefern, die auf ihre Funktion untersucht und zu einer Erinnerungsstruktur zusammengeführt werden können. Astrid Erll nennt als grundlegende „Merkmale des Erinnerns“ deren Gegenwartsbezug¹¹ und konstruktiven Charakter. (ebd., S. 7) Dieser groben Definition folgt auch die vorliegende Arbeit, indem sie die zu untersuchenden Werke in Bezug zur Gegenwart setzt und sich dabei auf bestimmte literarische Merkmale wie das Fantastische fokussiert oder im Allgemeinen den mimetischen Schreibprozess mit dem Erinnerungsprozess vergleicht. Diese literarischen Erinnerungsakte liefern im Text zugängliche Untersuchungsgegenstände.

Zu dem Begriff Gedächtnis verweist Astrid Erll auf Renate Lachmann, die ihn in *Gedächtnis und Literatur* mit dem der Intertextualität gleichsetzt: „Der Gedächtnisraum ist auf dieselbe Weise in den Text eingeschrieben, wie sich dieser in den Gedächtnisraum einschreibt. Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität.“ (Lachmann, 1990, S. 35) Hierzu sei kurz erklärt: Postmemory unterscheidet sich von individueller Erinnerung insofern, als dass sie nicht so sehr auf dem eigenen Erleben, sondern auf kulturellen Übertragungen von Erinnerungen aufbaut. (siehe Frosh, 2019, S. 165) Die Wirkung von Intertextualität kann auf ähnliche Weise argumentiert werden. Für Lachmann konstruieren Texte ihren eigenen Gedächtnisraum und somit herrscht innerhalb der Literatur ein stetiger Austausch zwischen diesen geschaffenen Gedächtnisräumen. (siehe Lachmann, 1990, S. 35) Der „individuelle“ Text lässt sich als in

¹¹ Dazu Erll: „Erinnern ist eine sich in der Gegenwart vollziehende Operation des Zusammenstellens (*re-member*) verfügbarer Daten.“ (Erll, 2005, S. 7, Herv. i. O.)

Verbindung mit diesen Gedächtnisräumen stehend betrachten. Dadurch kann es durch die Intertextualität zu kulturellen Übertragungsprozessen kommen.

Auch diese Dimension wird, soweit es der Umfang zulässt, untersucht werden. Nehmen wir als Beispiel Raphaela Edelbauers *Das flüssige Land*. Zusätzlich zur Analyse wird auch ein Augenmerk auf intertextuelle Bezüge gelegt werden. Es wird sich zeigen, dass in den ausgewählten Werken Referenzen zu Elfriede Jelinek, Hans Lebert oder Franz Kafka bestehen, die in Kapitel 7 dieser Arbeit noch stärker herausgearbeitet werden. Hierzu sei angemerkt, dass kein Anspruch auf eine vollständige Abbildung intertextueller Referenzen der österreichischen und polnischen Erinnerungsliteratur zur Shoah gestellt wird, es wird vielmehr darum gehen, die Konstruktion von kulturellem Gedächtnis anhand dem konstruierten Erinnerungsraum in den analysierten Romanen darzustellen. Hierzu dient in den Textanalysen die genauere Betrachtung der Produktion des Erinnerungsraumes, die sich auf die Theorie Henri Lefebvres bezieht.

Wenn wir nun einen Schritt weiter gehen, kommen wir von den einzelnen Begriffen Erinnerung und Gedächtnis zu dem Konzept des *kulturellen Gedächtnisses*. Dieses versteht sich als so etwas wie ein kulturwissenschaftlicher Sammelbegriff und wurde maßgeblich durch Jan und Aleida Assmann geprägt. Ihren Ursprung hat dieses Konzept in den Arbeiten von Maurice Halbwachs. Halbwachs erfand hierfür den Begriff der *cadres sociaux* und beschreibt damit einen sozialen Bezugsrahmen, auf den sich das individuelle Gedächtnis bezieht. Er sieht dabei eine stattfindende Wechselwirkung zwischen individueller und kollektiver Ebene. Das Individuum konstruiert sein Gedächtnis in Anlehnung an durch das Kollektiv gegebene Erinnerungsdiskurse. Diese können durch den engeren sozialen Rahmen, den gemeinsame Religion oder auch Nation bilden, die Zugehörigkeit zu einer Gruppe fördern. Das Streben nach dieser Zugehörigkeit sieht Halbwachs als eine Wesensart des Menschen als soziales Wesen an. Wir alle bilden unsere Identität demnach in Bezug auf ein uns bereits vordatierendes Regelwerk. (siehe Erll, 2005, S. 14-18)

Halbwachs' Theorie ist für uns von Bedeutung, da sie zum einen als Geburtsstunde des kulturellen Gedächtnisses zählt und zum anderen, weil uns aus der poststrukturalistischen Literaturtheorie die literaturwissenschaftliche Betrachtung dieses Phänomens auch als Intertextualität bekannt ist. Zuvor hieß es bereits, dass das Gedächtnis sich nur über den Umweg der Erinnerungen untersuchen lasse. Ähnlich verhält es sich mit Texten. Die Intertextualität macht die Dimension des „impliziten Textes“ erst greifbar:

Der implizite Text ist der Ort der Überschneidung von präsentem und absentem Text, der Ort der Interferenz von Texten, die kulturelle Erfahrungen als kommunikative vermittelt und kodiert

haben. Als Summe der Intertexte verweist der implizite Text im Verweis auf die fremden Texte auf sich selbst und konstituiert so seinen eigenen Metatext. (Lachmann, 1990, S. 63)

Das Gedächtnis als Fähigkeit und veränderliche Struktur kann demnach über die Betrachtung von Intertextualität gleichfalls wie der implizite Text in den Blick kommen.

Weitere wichtige Grundlagen auf dem Gebiet des kulturellen Gedächtnisses lieferte Aby Warburg mit seiner materiell orientierten Forschung zu sogenannten „Pathosformeln“. Ihm ging es um das konkrete Aufspüren von künstlerischen Ausdrucksformen, die über Kulturen hinweg übertragen werden. (siehe Erll, 2005, S. 19ff) Sein unvollendeter Bildatlas *Mnemosyne* war ein Versuch, mit visuellen Beweisen wiederkehrende Symboliken von der Antike bis zur Gegenwart aufzuspüren und abzubilden.¹² In den Arbeiten von Warburg und Halbwachs zeigt sich bereits die Tragweite des Modells des kulturellen Gedächtnisses für das Verständnis des menschlichen Kulturbegriffs, auch wenn der Begriff „kulturelles Gedächtnis“ eigentlich erst viel später auftaucht.

Gegen Ende des 20. Jahrhunderts waren es Jan und Aleida Assmann, die diesen Begriff, so wie er hier verwendet wird, prägten. In ihrem Modell unterscheiden sich zwei Gedächtnisrahmen: Das kulturelle Gedächtnis und das kommunikative Gedächtnis. Das kommunikative Gedächtnis umfasst in dieser Theorie einen aus den individuellen Erfahrungen von Zeitzeugen überlieferten Zeithorizont, der sich folglich auch stets organisch mit der Gesellschaft entwickelt. Das kulturelle Gedächtnis hingegen befasst sich mit ähnlichen Phänomenen, wie sie schon von Halbwachs und Warburg erkannt wurden. Im kulturellen Gedächtnis wird eine soziale Struktur transportiert, die sich unter anderem aus mythischen Themen einer zeitlich weiter entfernten Vergangenheit materialisiert. (siehe ebd., S. 27ff)

Aleida Assmann erweiterte diese Theorie später noch, indem sie sich mit dem Begriff des Gedächtnisses an sich näher beschäftigte. Sie unterscheidet zwischen den zwei Modi des Gedächtnisses als „ars“ und als „vis“. (Assmann, 1999, S. 27) „Ars“ bedeutet für Assmann das Gedächtnis als Wissenspeicher. Sie sieht besonders für die Literaturwissenschaft eine enge Verbindung zu „ars“ und verweist auf Konzepte wie Intertextualität und Dekonstruktion, deren Wurzeln bis in antike rhetorische Mnemotechniken zurückreichen.¹³ In „ars“ ist für sie der

¹² Siehe: https://hkw.de/de/programm/projekte/2020/aby_warburg/bilderatlas_mnemosyne_start.php und auch: <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/online-bilderatlas-mnemosyne/mnemosyne-atlas-october>, zuletzt abgerufen am 03.01.2023

¹³ Mnemotechnik beschreibt eine antike Lerntechnik, bei der Bilder und Orte mental verknüpft werden, um zu späterer Zeit abgerufen und unverändert wiedergegeben werden zu können. Die Dimension der Zeit wird hierbei ausgeklammert. Vergleichbar mit einer Datei auf einer Festplatte ist das Abgerufene ist mit dem Gespeicherten ident, unabhängig davon, wie viel Zeit dazwischen lag. (siehe Assmann, 1999, S. 27) Auch Lachmann sieht

Speichermodus des Gedächtnisses abgebildet: ein rein mechanisches Verfahren, dem jedoch nicht die Fähigkeit innewohnt, diese Erinnerungen abzurufen, um sie zu einem Gedächtnis zusammenzuführen. Hierfür verwendet Assmann den Begriff „vis“. Erinnerung ist mehr als das bloße Speichern und Abrufen von Vergangenen, da die Zeitdimension für einen solchen Prozess nicht von Bedeutung ist. Um aus solchen Vergangenheiten zu Erinnerungen und in weiterer Folge zum Gedächtnis zu gelangen, muss rekonstruktiv von der Gegenwart ausgegangen werden. Der „Prozess des Erinnerns“ (Assmann, 1999, S. 29) beinhaltet folglich eine semantische Verschiebung von Vergangenen und Erinnertem, da durch die zeitliche Dimension eine Verschiebung der Werte eintritt.

Erinnerungen unterliegen also einem ständigen Transformationsprozess, der zum einen durch die zeitliche Verschiebung zwischen gespeichertem Ereignis und dessen Abrufung in der Gegenwart markiert ist. Zum anderen ist für das Erinnern auch das Vergessen unbedingt notwendig. Diese beiden scheinbaren Gegensätze miteinander zu vereinbaren, um Erinnerung und Gedächtnis zu bilden, ist laut Assmann Beweis für die „anthropologische Kraft“ des Erinnerns.

Das Vergessen wird in dieser Arbeit neben dem Erinnern einen ebenso prominenten Platz einnehmen. Denn um einen Erinnerungsdiskurs zu umfassen, muss auch untersucht werden, was ausgelassen und verschwiegen wurde. Besonders der Täter-Opfer-Spagat im Nachkriegsösterreich zeugt davon, wie ein bewusstes Verschweigen von Tatsachen zu einem verzerrten Geschichtsbild bei großen Teilen der Gesellschaft geführt hat.¹⁴ In dem für diese Arbeit gewählten Werk aus der österreichischen Literatur schlängelt sich die Warnung vor dem Vergessen als intertextueller roter Faden, angefangen von Hans Leberts *Die Wolfshaut* über Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten*. Astrid Erll schreibt über das Vergessen, dass es „allein über den Umweg der Beobachtung von Erinnerung in den Blick [kommt]“ (Erll, 2005, S. 8). Die literarische Verarbeitung der Shoah stellt eine solche Beobachtung dar. Wir finden demnach in der Literatur einen wichtigen Bezugspunkt, an dem sich Differenzen in der kollektiven Erinnerung zur Shoah offenbaren.

Parallelen zwischen der Mnemotechnik („Gedächtnisimagination“) und der dichterischen Einbildungskraft. Für sie ist Poesie eine Weiterentwicklung des bildhaften Erinnerns und somit wirkt die Mnemotechnik in der Literatur weiter. (Lachmann, 1990, S. 34f)

¹⁴ Als konkretes Beispiel der Auswirkungen von bewusstem Vergessen sei hier die Bebauung des ehemaligen Geländes des KZ Gusen genannt, die Assmann in *Der lange Schatten der Vergangenheit* beschreibt. (siehe Assmann, 2018, S. 226f) Hierauf wird in der Textanalyse von *Das flüssige Land* (Kapitel 5.7 dieser Arbeit) noch näher eingegangen.

Abschließend soll das in dieser Arbeit herrschende Verhältnis von „Geschichte“ und „Gedächtnis“ dargelegt werden. Aleida Assmann folgend, handelt es sich bei diesen beiden Begriffen um zwei Modi des Erinnerns. In *Erinnerungsräume* spricht sie von „Funktionsgedächtnis“ und „Speichergedächtnis“. Ersteres umfasst das „bewohnte Gedächtnis“, es dient dem Individuum als Bezug zu seinem sozialen Umfeld und umgekehrt dem Kollektiv zur Schaffung kultureller Identität. Im Speichergedächtnis hingegen verortet Assmann die historischen Wissenschaften. Es liefert keine kulturellen Wertemuster, sondern ist wie ein Pool, aus welchem sich das Funktionsgedächtnis herausbilden kann. Im Speichergedächtnis herrscht keine Bezugsmöglichkeit auf eine individuelle oder kollektive Ebene, Assmann nennt es daher auch das „unbewohnte Gedächtnis“. In ihm gilt der wissenschaftliche Wahrheitsanspruch und eine klare Trennung von Vergangenem zu Gegenwart und Zukunft. (siehe Assmann, 1999, S. 130-142)

Die literaturwissenschaftliche Analyse in dieser Arbeit wird Assmann folgen und die literarische Fiktion nicht konträr zu historischen Tatsachen untersuchen. Auch wenn das Funktionsgedächtnis hier den obersten Untersuchungsgegenstand darstellt, entsteht durch Referenzierung auf die Ebene des Speichergedächtnisses die Möglichkeit, eine Romanwelt mit einem historischen Erinnerungsort zu vergleichen. Ein Werk der Fiktion kann also bedeutende Erkenntnisse zum Gedächtnis liefern, insofern es sich aus beiden Modi des Erinnerns speist.

4.2 Zeug:innenschaft und Literatur als Medium der Übertragung

Einleitend wurde bereits Marianne Hirschs „Postmemory“-Theorie erklärt und die zu analysierenden Werke als Teil dieses Diskurses verortet. Unter Berücksichtigung auf die vorgestellten theoretischen Konzepte zu Erinnerung und Gedächtnis soll jetzt der Fokus auf die Literatur als Medium der Übertragung gelegt werden. Sybille Krämer betrachtet in *Medium, Bote, Übertragung* die Rolle der Zeug:innenschaft als wissenschaftliche Erkenntnisquelle. Sie argumentiert anhand einer „sozialen“ Epistemologie, „dass wir in unserem Wissen auf andere – und zwar unentrinnbar – angewiesen sind“. (Krämer, 2008, S. 225) Es ist eine Frage der „Übertragung“ von Wissen, statt seiner Erzeugung aus einem Individualismus: Die Philosophie erkennt nicht bloß aus sich selbst, sondern auch durch das Bezeugen von etwas durch andere. Das Medium dieser Wissensübertragung sind die Zeug:innen, die – um ihre Rolle erfüllen zu können – grundlegende Eigenschaften wie Glaubwürdigkeit, Vertrauen und Wahrhaftigkeit besitzen müssen. Den Begriff der Zeug:innenschaft entnimmt Krämer dem juristischen Sprachgebrauch und verweist auf die grundlegende Eigenschaft von Zeug:innen, die unter der Bedingung des Nichtwissens zum Einsatz kommen. Zeug:innenschaft beinhaltet stets einen

„Akt der Wiederherstellung“ (Krämer, 2008, S. 229). Dies ist für Krämer einer der zentralen Punkte, die sie als „Grammatik der Zeugenschaft“ (ebd., S. 228) zusammenfasst. Diese „Wiederherstellung“ ist jedoch nicht als bloßes Urteil in einem Prozess zu sehen, sondern geht darüber hinaus auch in eine soziale Dimension über. Die in dieser Arbeit aufgestellte Theorie lautet, dass auch die Literatur als Teil der sozialen Welt solche Akte der Wiederherstellung vollbringt. Für Krämer „beruht [Zeug:innenschaft] auf der Transformation einer Wahrnehmung in eine sprachliche Aussage“.¹⁵ (ebd., S. 231) Für die Postgeneration bedeutet das nicht das Erleben als Augenzeug:innen, sondern ein Wahrnehmen durch die Übertragung von deren Lebenszeit vorausgehenden Erfahrungen. Ob dies durch Erzählungen von Eltern und Großeltern oder über Literatur und Film geschieht, spielt für den Prozess keine Rolle. Solange ein Vertrauen in die Quelle gegeben ist, die Information also als glaubwürdig empfunden wird, ist die „Grammatik der Zeugenschaft“ erfüllt.

Doch wie steht es mit der Glaubwürdigkeit, wenn unser Medium der Übertragung sich der Fiktion bedient? Von juristischer Seite sei angemerkt, dass die Möglichkeit der Lüge jedem Zeugnis inhärent ist, da sich persönliche Erfahrungen nicht eins zu eins übertragen lassen. (ebd., S. 232) Der Bezeugende schafft ein Narrativ, das es den Rezipient:innen ermöglicht, ihm etwas „nachzuerleben“. Die Schlüssigkeit der Erzählung ist dabei jedoch viel wichtiger als das tatsächlich Vorgefallene. Das heißt: Glaubwürdiger erscheint, was kongruent erzählt wird. Die Wahrnehmung der Rezipient:innen kann sich ohnehin nie mit der der Bezeugenden decken. Individuelle Erfahrungen lassen sich nicht mittels Mnemotechnik auf andere übertragen, es erfolgt immer eine semantische Verschiebung.

Kurz gesagt, wird sich wohl kaum jemand während des Lesens einer fiktiven Erzählung die Frage nach der Wahrhaftigkeit der Handlung stellen. Wir nehmen demnach an, dass es bei der literarischen Zeug:innenschaft nicht um die Frage, ob etwas wahr oder falsch sei, geht, sondern, wie bei Todorov, um das Verhältnis von Realem zu Imaginärem. Die Rezipient:innen befinden sich, ähnlich wie in der fantastischen Literatur, in einer Zwischenposition. Die hier untersuchten Texte stellen keine Behauptungen auf, die mit einem Geltungsanspruch einhergehen würden. Rezipient:innen können deshalb in keinen Diskurs über wahr oder falsch mit diesen Texten treten. Hier folgen wir dem Wesen der von Krämer genannten „sozialen Epistemologie“: Wir

¹⁵ Krämer bezieht sich auf die Analyse des Begriffes „witness“ bei John Peters. Dieser beschreibt anhand des Kommunikationsdreiecks, dass die Aussage „the witness (speech-act) of the witness (person) was witnessed (by an audience)“ (Peters, 2001, S. 709) semantisch richtig ist. Der Satz ist hier wiedergegeben, da anschließend genauer auf das Phänomen der sekundären Zeug:innenschaft eingegangen wird, also auf das Bezeugen eines abgelegten Zeugnisses.

finden durch das Lesen dieser Texte zu Erfahrungen und Erkenntnissen, die nicht durch den wissenschaftlichen Wahrheitsanspruch beurteilt werden können.

Nach Krämer gibt es „etwas ‚irreduzibel Ungleichzeitiges‘ in allen Situationen des Zeugnisgebens“ (Krämer, 2008, S. 256), wir sind also schon aufgrund der diachronen Problematik auf ein „natürliches Zeugnisgeben“¹⁶ angewiesen. Ulrich Baer beschreibt in dem Sammelband zu *Erinnerungskultur und historischer Verantwortung nach der Shoah*, dass mit dem Verschwinden von Augenzeug:innen eine gesellschaftliche Verantwortung zur weiteren Zeug:innenschaft besteht. Er nennt diese Art des Bezeugens „sekundäre Zeugenschaft“. (Baer, 2000, S. 11) Eine seiner zentralen Fragen, die auch für diese Arbeit von großer Bedeutung ist, formuliert er wie folgt:

Können Personen, die ein traumatisches Ereignis selbst nicht erlebt haben, für die Zeugen, die ihre eigenen Erfahrungen aufgrund der aus dem Trauma resultierenden Ohnmacht selbst nicht gänzlich belegen können, eine Art Mitverantwortung für die Vergangenheit oder sogar eine Art „stellvertretende Zeugenschaft“ übernehmen? (ebd., S. 13)

Ähnlich wie bei Sybille Krämer großer Wert auf die Glaubwürdigkeit und die Erfüllung der „Grammatik der Zeugenschaft“ gelegt wird, um eine Übertragung von Wissen zu ermöglichen, sieht auch Ulrich Baer die größte Verantwortung beim (sekundären) Bezeugen bei der Authentizität. Die Gefahr besteht für ihn darin, dass beim Bezeugen von etwas, was man selbst nicht erlebt hat, „der Unterschied zwischen authentischer Erfahrung und vorgestelltem Leid, zwischen geschichtlicher Wahrheit und konstruierter Nacherzählung, zwischen Realität und Rhetorik, zwischen Fakt und Fiktion zu schwinden“ droht. (ebd., S. 14) Wenn nun anschließend jedoch Romane behandelt werden, die eine fiktive, ja sogar fantastische Aufarbeitung von geschichtlicher Wahrheit verfolgen, finden wir uns wieder bei der vorhin im Bezug zu Krämer geschilderten Rolle der Literatur in diesem Prozess. Doch auch in Verbindung mit Ulrich Baers Theorie „sekundärer Zeugenschaft“ sei auf die Bedeutung von Literatur als Medium der Übertragung hingewiesen. Hierbei kommt nämlich gerade der Literatur die Rolle zu, ein Nacherleben zu ermöglichen. Baer spricht davon, dass erst durch „sekundäre Zeugenschaft“ eine Möglichkeit entsteht, dass wir uns „der eigenen Rolle und Verantwortung in dieser Geschichte und *in der Gegenwart* bewußt [...] werden“. (ebd., S. 18, Herv. i. O.) Mit den literarischen Werken der Postgeneration wird, wie in der anschließenden Textanalyse bewiesen werden soll, genau das erfüllt. Die von Baer geforderte „Authentizität“ bedeutet – auf die

¹⁶ Sybille Krämer unterscheidet zwischen dem „formalen Zeugnis“ in juristischen Zusammenhängen [und dem] Wissen durch Worte anderer als ‚informelles‘ oder ‚natürliches‘ Zeugnis“. (Krämer, 2008, S. 253) Dabei bezieht sie sich auf C. A. J. Coadys Unterscheidung von „formal testimony“ und „natural testimony“. (Coady, 1992, S. 38)

postmemorische Literatur umgemünzt – nicht eine reine Faktentreue und Dokumentation historischer Ereignisse, sondern ein Wahrnehmbarmachen eines geschichtlichen Ereignisses, das aufgrund des Verschwindens der letzten Zeitzeug:innen neue Formen der Übertragung erfordert. Astrid Erll beschreibt diese „historischen Transformationsprozesse“ als Paradigmenwechsel in der kulturellen Erinnerung an die Shoah. Das kommunikative Gedächtnis verliert an Bedeutung und so sind wir als Gesellschaft auf neue Übertragungsmedien angewiesen. (siehe Erll, 2005, S. 3)

4.3 Von der „Mimesis des Erinnerns“ zum kulturellen Gedächtnis in der Literatur

Michael Basseler und Dorothee Birke erläutern in *Mimesis des Erinnerns* die Bedeutung des aristotelischen Mimesis-Begriffes für die Literaturwissenschaft als „Abbildung einer außerliterarischen Welt bzw. deren Geschehnisse in literarischen Texten“ (2005, S. 123) in Verbindung zu Prozessen des Erinnerns. Sie vergleichen die Mimesis des Erinnerns mit dem Konzept der Mimesis-Illusion von Gérard Genette:

Im Gegensatz zur dramatischen Darstellung kann keine Erzählung ihre Geschichte „zeigen“ oder „nachahmen“, Sie kann sie nur möglichst detailliert, präzise oder „lebendig“ erzählen und dadurch eine Mimesis-Illusion hervorrufen, die die einzige Form narrativer Mimesis ist, aus dem einzigen, aber hinreichenden Grund, weil alle Narration, mündliche sowohl wie schriftliche, sprachlicher Natur ist und weil die Sprache bezeichnet, ohne nachzuahmen. (Genette, 2010, S. 104f)

Basseler und Birke folgen daraus, dass auch für das Erinnern gilt, dass es nicht tatsächlich nachgeahmt werden kann. Erinnerungsprozesse in der Literatur sind demzufolge bloß literarische Inszenierungen und damit ebenfalls Mimesis-Illusionen. (siehe Basseler & Birke, 2005, S. 124) Es gilt also, die Spuren dieser literarischen Inszenierungen zu verfolgen, um die verschiedenen von Basseler und Birke herausgearbeiteten Darstellungstechniken, zu denen die Trennung und Verknüpfung von Zeitebenen, der Raum als Auslöser der Erinnerung (erinnerter Raum und die Verräumlichung von Zeit), die erzählerische Vermittlung sowie die Frage nach der Zuverlässigkeit des Erzählens zählen, in der Textanalyse aufzudecken.

Für Basseler und Birke zeigt sich durch die literarischen Inszenierungen von Erinnerungsprozessen die „Erinnerungshaftigkeit“ (ebd., S. 142) eines Texts. Der Begriff „Mimesis des Erinnerns“ ist sehr eng auf diesen Bereich begrenzt. Um von der „Erinnerungshaftigkeit“ zum „kulturellen Gedächtnis“ zu gelangen wird in der Textanalyse, von den Darstellungstechniken ausgehend, ein weiterer Bogen gespannt, um auf konkrete Erinnerungsakte an die Shoah zu stoßen. Die Untersuchung von Raum, Zeit und der Art

erzählerischer Vermittlung im Sinne des vorangegangenen Kapitels zu Zeug:innenschaft und Übertragung in Literatur wird in der folgenden Textanalyse als Basis für vergleichende Betrachtungen von Erinnerungsakten dienen. So lassen sich Parallelen zwischen den Prozessen des Erinnerns in der Literatur und den resultierenden Auswirkungen und Abbildungen im kulturellen Gedächtnis ziehen.

5 Textanalyse: Raphaela Edelbauer - *Das flüssige Land*

5.1 Einführung in den Analyseteil

Am Beginn einer detaillierten Analyse des Texts soll ein Versuch der Einordnung anhand der vorgestellten Theorien des Fantastischen stehen. Ist es zulässig, Raphaela Edelbauers Roman in die Tradition fantastischer Literatur einzugliedern? Wie schon zuvor geschrieben, ist die Frage der Gattungstheorie in dieser Arbeit zwar nicht primär von Bedeutung, im folgenden Kapitel sollen jedoch gültige Merkmale des Fantastischen im Text gezeigt werden, deren Wirkweisen anschließend in Verbindung zu den Hauptthemen Erinnerung, Gedächtnis oder Zeug:innenschaft untersucht werden. Daraus soll ein Muster gebildet werden, das eine vergleichende Analyse mit Andrzej Barts *Die Fliegenfängerfabrik* ermöglicht.

Im einführenden Theorieteil wurden Ansätze vorgestellt, die eine gute Basis für eine Textanalyse bilden sollen. Die vorgestellte Postmemory-Theorie von Marianne Hirsch versteht sich dabei als Ausgangspunkt dieser Arbeit, als ein Überbegriff, um die Zusammengehörigkeit der ausgewählten Texte als Teil von Erinnerungsliteratur ersichtlich zu machen. Auch in der Textanalyse wird mit dem Konzept von Postmemory gearbeitet. Zum einen, um *Das flüssige Land* nicht als rein fantastischen Roman erklärbar zu machen, sondern um gleichfalls seine Bedeutung für den Erinnerungsdiskurs aufzuzeigen. Zum anderen, um die Verbindung von Schriftsteller:innen zu ihrer eigenen, übertragenen Familiengeschichte und die Bedeutung von Werken der Postmemory für das kulturelle Gedächtnis, die Hirsch mit den beiden Begriffen „familiar“ und „affiliativ“ beschreibt, zu erklären. In Verbindung mit den Überlegungen zu Zeug:innenschaft sollen diese beiden Begriffe nun auch auf die Romanwelt selbst angewandt werden. Auf der Suche nach „Akten der Wiederherstellung“ soll das Bezeugen sowohl innerhalb des Textes als auch auf einer äußeren Rezeptionsebene untersucht werden. Aus dem Vergleich von der Romanheldin Ruth Schwarz und Leser:innen, die sich beide in einer Rolle der sekundären Zeug:innenschaft befinden, sollen Wirkweisen der Postmemory-Literatur auf das kulturelle Gedächtnis besser erklärbar gemacht werden.

Die Romanwelt soll für diese Untersuchungen zuerst möglichst gut aufbereitet werden. Assmann spricht vom Erinnern als einer „anthropologische[n] Kraft“ und so wird auch Literatur zu einem wichtigen Medium, um von Erinnerungen zu einem kulturellen Gedächtnis zu gelangen. Dabei können bei der Betrachtung von Literatur beide Modi des Erinnerns, also sowohl „ars“ als auch „vis“, untersucht werden. Wie bereits erwähnt, hat Renate Lachmann das Gedächtnis des Textes als seine Intertextualität beschrieben, (Lachmann, 1990, S. 35) womit

die Verbindung von Literatur zu „ars“ beschrieben ist. In Bezug auf „vis“ soll die Schaffung einer eigenen Gedächtnisstruktur im Text untersucht werden. Dazu ist eine Betrachtung des Verhältnisses zwischen Zeit und Raum sehr aufschlussreich, um die Frage beantworten zu können, wie ein Erinnerungsraum in der Literatur entsteht. Durch die daraus ermöglichte vergleichende Untersuchung der Romanwelt als Teil des Funktionsgedächtnisses mit der historischen Ebene des Speichergedächtnisses sollen abschließend zeitgeschichtliche Erinnerungsorte mit der Romanwelt verglichen werden, um auf Arten des Gedenkens und der österreichischen Erinnerungskultur zu schließen.

5.2 Merkmale und Wirkweisen des Fantastischen im Text

Die Verortung des Romangeschehens wird schon zu Beginn weggeführt von einer den Leser:innen vertrauten Umgebung hin ins Märchenhafte. Dabei steht die Rekonstruktion eines Ereignisses oft als Motivation der handelnden Personen im Vordergrund. In *Das Flüßige Land* ist es der Unfalltod beider Eltern, der Ruth Schwarz dazu bringt, den mythischen Ort Groß-Einland zu suchen. Mythisch deshalb, da Ruth keine eigenen Erinnerungen an den Ort hat und diejenigen der Eltern, die Ruth in ihrer Kindheit erzählt wurden, sich gleich Märchen in ihre Erinnerung eingefügt haben:

Ich erinnerte mich, wie mir meine Mutter erzählt hatte, dass man in Groß-Einland mit einer Leiter in den Untergrund steigen konnte. „In einer feuchten Höhle, bestimmt zehn oder fünfzehn Meter hoch, gab es dort alte Flugzeugteile, aus denen wir Kinder uns Höhlen gebaut haben. Blechtüren, Panzerglasscheiben, und dann waren dazwischen Tragflächenteile, auf denen man auf und ab wippen konnte“, hatte sie gesagt. (Edelbauer, 2019, S. 16)

Die Erzählung der Mutter wird später im Roman als eine tatsächlich wahre Begebenheit verifiziert. Unter Groß-Einland befindet sich ein weit verzweigtes Netzwerk an ehemaligen Bergwerksstollen, das im Nationalsozialismus einerseits als Außenstelle des Konzentrationslagers Mauthausen und andererseits als Munitionsfabrik diente, wie die Leser:innen in einer Binnenerzählung erfahren:

1939 wurden die Schächte, die sich an einigen Stellen vierzig Meter tief in den Berg stemmten, von der Wehrmacht übernommen: ein unsichtbarer, bombensicherer Ort für die Munitionsproduktion. Eine Nebenstelle des Konzentrationslagers Mauthausen wurde eingerichtet [...]. (ebd., S. 63f)

Da Ruth als Kind keinen kausalen Zusammenhang zwischen der Erzählung der Mutter und der realen Vergangenheit herstellen kann, haftet dem Ort ein fantastischer Charakter an, der sich durch eine nun tatsächlich märchenhafte Erzählung des Vaters ergänzt:

In Volksschultagen, gemeinsam eingerollt vor dem geheimnisvoll knisternden Feuer im Holzofen unseres Wohnzimmers, sprach er über einen Menschen namens Holzfäller-Hans, der einen Schuppen neben seinem Elternhaus gekauft hatte. [...] Holzfäller-Hans schloss sich jeden Abend schlag zehn Uhr in seinem Schuppen ein. In diesem sammelte er, hatte mein Vater mir ins Ohr geflüstert, die Herzen aller Säugetiere – eines neben das andere in Formaldehydgläser geschichtet und zwischen all diesen: ein menschliches, von dem niemand genau wusste, woher er es hatte. „Und wir warfen“, sagte er, „als Buben Steine an die Fensterscheibe, in stillem Horror und drängender Erregung, dass Hans mit einem seiner Einreißgläser in der Hand dort erscheinen würde.“ (Edelbauer, 2019, S. 16f)

Diese an die Werke E.T.A Hoffmanns erinnernde Schauergeschichte ergänzt Ruths Erinnerung an einen Ort, der sich aus ihrer Lebensrealität bis zum Tod ihrer Eltern entfernt hat und märchenhaft eine tatsächliche Existenz Groß-Einlands vernebelt.

Nicht bloß die eigene Erinnerung ist Ruth bei ihrer Suche nach dem Heimatort ihrer Eltern wenig hilfreich. Auch die Nachfrage bei österreichischen Behörden bringt ihr keine neue Erkenntnis, sondern bloß die Auskunft: „Nein. In Österreich gab es nie ein Groß-Einland.“ (ebd., S. 16) Wie findet man also einen Ort, den es offiziell gar nicht gibt? Die Suche nach dem Mythos Groß-Einland¹⁷ bedeutet, dass ein rationaler Erzählungsrahmen zunehmend verlassen wird und die Leser:innen sich in der Position von Leser:innen fantastischer Literatur wiederfinden. Der fiktive Ort Groß-Einland wird durch seine Situierung in der durchaus realen Landschaft des österreichischen Wechsellandes zu einem geeigneten Boden, um eine fantastische Erzählung anzubrechen. Die Erzählung schweift nicht plötzlich ins Übernatürliche oder Wunderbare ab, sondern referenziert an die den Leser:innen bekannten (Natur-)Gesetze und Örtlichkeiten. Es kommt somit zu der von Todorov geschilderten Unschlüssigkeit beim Lesen.

Dieser Eindruck wird noch verstärkt, wenn Ruth auf ihrer Suche nach Groß-Einland auf Orte aus den Erzählungen ihrer Eltern stößt. Am vierten Tag ihrer Irrfahrt durch das Wechselland gelangt Ruth zu einem Gasthaus, das ihr aus Erzählungen ihres Vaters bekannt ist:

Ich durchquerte eine Ortschaft namens Puchberg, da stach mir ein Wegweiser ins Auge: [...] GASTHOF ZUR TAUSENJÄHRIGEN EICHE. Das Gebäude lag auf einer Anhöhe, keine fünf Minuten von der Ortschaft entfernt. [...] Schon von draußen sah ich, dass die Eiche das Gebäude spaltete, als wäre es von einem hölzernen Blitz getroffen worden. Ich stand noch einen Augenblick im Regen und fragte mich, warum das Haus nicht vollständig mit Wasser

¹⁷ Das „mythische“ in dieser Formulierung ist das Motiv von der Suche nach einem fantastischen Ort in der Literatur. Zur Erklärung sei hier beispielsweise der Mythos von *Eldorado* erwähnt, der unter anderem in den gleichnamigen Gedichten von Edgar Allen Poe (1975, S. 970) und Joseph von Eichendorff (1987, S. 358) aufgegriffen wird.

vollgelaufen war, denn aus dem Dachstuhl ragte ja ungeschützt die Baumkrone. Es war genau wie mein Vater es beschrieben hatte. (Edelbauer., 2019, S. 31, Herv. i. O.)

Die Beschreibung scheint geradewegs aus einer weiteren Märchenerzählung von Ruths Vater zu stammen, allerdings besteht für sie diesmal kein Zweifel: Den Ort gibt es tatsächlich. Doch während hierin für Ruth die Bestätigung liegt, dass die Orte aus den Erzählungen der Eltern tatsächlich existieren, tut sich zwischen handelnder Person im Roman und den Leser:innen ein Bruch auf.

Der Baum wächst durch das Dach des Gasthauses, für Ruth gibt es dazu keine rationale Begründung, denn so kann das Regenwasser ungehindert eindringen. Durch die Verknüpfung dieses Ortes mit Ruths Eltern lässt sich dieses Bild als Stammbaum deuten und so zeigt es als Metapher die familiäre Spur nach Groß-Einland. Gleichzeitig entsteht durch die Paranomasie „tausendjährige Eiche“ und „tausendjähriges Reich“ eine Verbindung zur NS-Propaganda und damit entsteht ein Vorgriff auf später im Text folgende Erinnerungsakte.

Als Merkmal des Fantastischen spricht Todorov von einer Identifizierung der Leser:innen mit den handelnden Personen. Im Verlauf von *Das Flüssige Land* schwenkt diese Identifizierung durch die Mehrdeutigkeit von Bildern wie dem oben beschriebenen zunehmend um zu einer Entfremdung. Gerade diese Entfremdung ist es, die die Leser:innen, genauso wie Ruth, auf einen Weg der Wiederherstellung eines Gleichgewichts zwingt. Damit entfernt sich der Ansatz dieser Arbeit nun von Todorovs Theorie: Die negative Lesart muss zurückgelassen werden, um durch eine allegorische auf eine tiefere Textebenen vorzustößen, die immer öfter durch die Textoberfläche bricht, wie die Eiche durch das Dach oder die unterirdischen Stollen durch die Landschaft. Denn die „Wahrheit“ liegt nicht an der Oberfläche – Leser:innen kommt analog zu Ruth eine detektivische Rolle zu.¹⁸

¹⁸ Um diese Behauptung anschaulich zu machen, hilft ein Exkurs zum bekanntesten Detektiv der Literaturgeschichte: Arthur Conan Doyle lässt Sherlock Holmes in *The Hound of the Baskervilles* einer fantastisch anmutendem Verbrechenserie begegnen. Ein dämonischer Hund soll seit Generationen die männlichen Erben der Baskervilles verfolgen und für deren frühzeitigen Tod verantwortlich sein. Beauftragt von einem solchen Erben, dessen Vater vor Kurzem in der Nähe der Abdrücke eines riesigen Hundes tot aufgefunden wurde, begibt sich Holmes in das schaurige Setting inmitten eines englischen Moors, um den – seiner Meinung nach – unsinnigen Aberglauben zu enttarnen. Während sich andere Charaktere der Erzählung von dem fantastischen Märchen in die Irre leiten lassen, bleibt Holmes auf der rationalen Seite und kann das Rätsel lösen: Der Täter hat sich der Angst seines Opfers vor der Legende des Höllenhundes bedient, um dieses von einem trainierten Hund zu Tode hetzen zu lassen.

Für Sherlock Holmes ist es vor allem die Darstellung des Verbrechens als etwas Übernatürliches, die ihm die Motivation verschafft, den Mord lösen zu wollen. Genau hier liegt die Parallele zur Theorie der Wirkweise des Fantastischen in dieser Arbeit. Je mehr die Leser:innen sich in den Erzählungen mit fantastischen Elementen konfrontiert sehen, umso mehr steigt die Motivation, eine kausale Wirkungskette dahinter zu suchen.

Ruth Schwarz versucht auf ihrer Suche nach Groß-Einland zunächst mittels des Durchforstens ihrer Erinnerungen herauszufinden, wo sich dieser Ort befinden könnte:

Es wurde langsam dunkel, und ich konnte das Werk der vergangenen Stunden, das vor mir auf dem Boden lag, kaum mehr erkennen: Ein aus unzähligen Papieren bestehender Teppich, von dem an allen Seiten beschriftete Zettelchen abzweigten. Eine Erinnerungskarte, hatte ich mir gesagt, und mit einer Skizze auf einem A4-Blatt begonnen. Sie sollte alles miteinander verbinden, was mir meine Eltern über Groß-Einland je erzählt hatten. (Edelbauer, 2019, S. 18)

Das Projekt gerät jedoch schnell außer Kontrolle, sie verliert sich in ihren Erinnerungen, ohne zu einem klaren Ergebnis zu kommen. Die Orte ihrer Erinnerung lassen sich in keinem Ortsregister finden und so braucht es mehr als ihren rationalen Verstand, um das Rätsel zu lösen. Es ist schließlich der Zufall, der Ruth an den gesuchten Ort führt: Erst entdeckt sie einen Wegweiser zu dem ihr aus Erzählungen ihres Vaters bekannten „Gasthaus zur tausendjährigen Eiche“ und wenig später begegnet sie an einer Tankstelle zwei seltsamen Gestalten, die ihrer Beschreibung gemäß auch einem Märchen entsprungen sein könnten:

Der eine war ein stämmiger Mann mit Spitzbart, der kolossal einen zweireihigen Anzug ausfüllte und im Auge ein Monokel stecken hatte. Er bot dem anderen, der den Tankdeckel aufschraubte, aus einer Art portablen Humidor eine Zigarre an, die dieser mit einer Handbewegung ablehnte. Auch er fesselte mein Interesse: Er war, geradewegs als ein Gegenstück des ersten, ein hagerer, fast mochte man sagen, zwergenhaft kleiner Mann, der sich geschäftig am Auto zu schaffen machte [...]. Er hatte Seidenhosen und ein schmutziges Hemd an, mit dem er zwischendurch seine Brillengläser putzte. (ebd., S. 46)

Das alberne Aussehen der beiden lässt sie wie Figuren aus einem Märchen wirken, was durch das absurde Gesprächsthema noch verstärkt wird. So redet der erste Mann, bei dem es sich, wie später bekannt wird, um den Hutmacher Schlaf aus Groß-Einland handelt, von einem manisch anmutenden Bauprojekt: Er will ein enormes Opernhaus auf eine Alm bauen. Dieser Fitzcarraldo der Alpen schmückt sich, neben dem Verweis auf den gleichnamigen Film von Werner Herzog, zusätzlich mit der gleichen Berufsbezeichnung wie der Hutmacher aus *Alice's Adventures in Wonderland* von Lewis Carroll. Ruth folgt nun diesen beiden Gestalten, die angeben, nach Groß-Einland fahren zu wollen, verliert sie jedoch in einer vermeintlichen Sackgasse, die am Waldrand endet. Ruths Weg in die fantastische Welt Groß-Einland führt zwar nicht durch einen Kaninchenbau, doch erscheint er nicht weniger unglaublich. Sie manövriert ihr Auto durch eine „Auslassung“ (ebd., S. 50) im Wald, das Vorankommen ist mühsam, oft muss sie aussteigen oder gegen die Natur als handelnde Kraft ankämpfen:

Das Vorwärtskommen war mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden, denn der Untergrund, auf dem ich mich weiterbewegte, verschob sich in alle drei Raumrichtungen. Als ich versuchte,

bergab zu gelangen, wurde mein Auto von einem Drehimpuls seitwärts an einen Stamm gestoßen. Beim Ausschieben aus der Grube, in die ich geraten war, tranchierte ich einen Busch, der mir den linken Seitenspiegel fortriss. Obwohl es erst 15 Uhr war, war das Licht schwach, so dicht war der Wald geworden. Zwischen zwei Tannen blieb mein Auto stecken. Ich musste aussteigen und es von hinten durch den Engpass schieben [...]. (Edelbauer, 2019, S. 51)

Schließlich gerät sie wieder auf eine Straße, die – hinter dem Wald beginnend – endlich nach Groß-Einland führt. Dies stellt im Roman den Zeitpunkt dar, an dem Ruth endgültig von einer realistischen Welt in eine märchenhafte, fantastische eintaucht.

Was Ruth am Ende ihrer Irrfahrt entdeckt, lichtet für die Leser:innen keineswegs die wachsende Unschlüssigkeit dem Romangeschehen gegenüber. Sie betritt nun endgültig den fantastischen Boden Groß-Einlands, wie die ersten Beschreibungen des Ortes bestätigen. Das mittelalterliche Städtchen wirkt auf Ruth wie „eine Perfektion“ (ebd., S. 53) und in den Beschreibungen steigert sich die Postkartenidylle in befremdliche Szenen, wenn plötzlich ein wie aus der Zeit gefallener Nachtwächter auftaucht:

Als ich das Fenster heruntergekurbelt hatte, sah ich, dass eine Gestalt in merkwürdig altertümlichem Gewand vor mir stand. Es war ein kleiner, kompakter Mann mit Schnauzer und drahtigen Haaren, der von Kopf bis Fuß in eine schwarze Uniform gekleidet war und, passend zu Umhang und Hut, eine altmodische Gaslaterne in der linken Hand trug. In der Rechten hatte er eine Hellebarde. (ebd., S. 54)

Diese Szene mag im ersten Moment wie ein Abdriften der Handlung ins Absurde wirken, doch für Ruth ist hier kein übernatürliches Wirken erkennbar, ihre Einschätzung lautet, „dass hier eine verkleidete Polizei als Touristenattraktion installiert worden war“. (ebd., S. 54)

Die fantastische Stimmung in der ersten Szene in Groß-Einland wird durch den intertextuellen Bezug zu Franz Kafkas *Das Schloß* noch verstärkt. Ähnlich wie K. (siehe Kafka, 2017, S. 9ff) werden auch Ruth absurde, bürokratische Wege aufgetragen, um die Nacht in Groß-Einland verbringen zu können, und es stellt sich heraus, dass eine Gräfin von ihrem Schloss über der Stadt aus, die Geschicke Groß-Einlands lenkt. (siehe Edelbauer, 2019, S. 54ff)

Es zeigt sich, dass das Unschlüssigkeitsmoment der fantastischen Literatur nicht allein durch das Romangeschehen gegeben ist. Durch intertextuelle Bezüge zu Werken von Franz Kafka oder E.T.A. Hofmann lassen sich immer wieder bekannte Werke fantastischer Literatur im Text auffinden. Die Frage, die hier zu klären sein wird, ist, wie sich die Wirkweisen des Texts ändern, wenn der Roman zunehmend durch das Grundmoment der Unschlüssigkeit in der fantastischen Literatur dominiert zu sein scheint.

In diesem ersten Teil der Textanalyse hat sich gezeigt, dass eine Zuordnung fantastischer Merkmale und Wirkweisen auf Edelbauers Roman im Text gestützt wird. In den folgenden Unterkapiteln wird die Textanalyse um die Bedeutung von sowie um Betrachtungen zu Zeit und Raum in der Erinnerungsliteratur erweitert. Des Weiteren soll die Rolle von Zeug:innenschaft und Übertragung untersucht werden, um abschließend konkreten Erinnerungsorten und -akten in Österreich nachzuspüren.

5.3 Raumzeit und Erinnerung in *Das flüssige Land*

Ruths Reise nach Groß-Einland wird auch durch ihr plötzlich verändertes Zeitgefühl markiert: „Wie viel Zeit zwischen dem Eintauchen in den Wald und dem Erreichen der Straße vergangen war, war unmöglich zu ermitteln.“ (Edelbauer, 2019, S. 52) Obwohl kurz zuvor noch eine klare Uhrzeit angegeben wurde, ist es beim Austritt aus dem Wald nicht mehr möglich, die vergangene Zeit zu bestimmen. Die Zeit als Orientierung gebende Konstante wird in der Erzählung entmachtet, es kommt zu einem Nebeneinander verschiedener Zeiten, was durch die in Exzerpten zitierte Dissertationsschrift Ruths nebenbei wissenschaftlich kommentiert wird. Bereits beim Verfassen ihrer Arbeit zur Blockuniversumstheorie hat Ruth die Gewissheit erlangt, „[e]s gibt keine Zeit“ (ebd., S. 36) und dass „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft eigentlich gleichzeitig vorhanden“ sind. (ebd., S. 35) Doch während diese Erkenntnis bei ihr zuvor noch ein Befremdungsgefühl ausgelöst hat, erfährt sie sich in Groß-Einland nun als Teil einer „götterspeisenhafte[n] Zeitlosigkeit, die die Ereignisse in ein außerhalb dieser kleinen Welt undenkbares Licht setzte“. (ebd., S. 137) Im Roman öffnet sich durch den Ort Groß-Einland somit ein Raum, an dem die diachrone Zeitachse sich in eine synchrone Gleichzeitigkeit umwandelt. Dadurch strömen die in dieser Arbeit untersuchten Themen geradezu an die Oberfläche, was jedoch nicht nur durch das Umwerfen eines linearen Zeitverständnisses geschieht, sondern sich auch metaphorisch in der Romanwelt manifestiert.

Im vorigen Kapitel wurde bereits kurz aufgezeigt, was sich unter Groß-Einland befindet, und bereits kurz nach ihrer Ankunft beobachtet Ruth:

[d]ass neben all diesen Geschäften, [...] in einer kaum sichtbaren Straßeneinfahrt der Asphalt fehlte. Zu dieser Stelle, die sich unsichtbar im Schwarz verlor, führte der Gehsteig hinab, als hätte ein riesenhafter Mund aus dem Untergrund an der Befestigung der ganzen Straße gesaugt. (Edelbauer, 2019, S. 57)

Es ist die erste tatsächliche Beobachtung der unterirdischen Stollen, die sich unter Groß-Einland in der Tiefe verlieren. Dieses meist als „Loch“ beschriebene Phänomen lauert drohend unter dem Romangeschehen und bricht schließlich immer öfter hervor. Ruth wird später von der

Gräfin beauftragt, ein Füllmittel zu erfinden, das den Untergrund der Stadt stabilisieren und ebensolche Durchbrüche verhindern soll. Im vorigen Kapitel wurde die Zwischenposition von Leser:innen fantastischer Literatur anhand der gleichzeitigen Identifizierung mit und Entfremdung von Ruths Erzählung erläutert. Doch nicht nur dort findet sich eine Zwischenposition – die gesamte Topografie des Romans befindet sich gleichfalls in einer Zwischenposition, bricht doch die Trennung von Oberfläche und Untergrund an vielen Stellen. Diese Ereignisse nehmen für die Romanhandlung eine überaus produktive Rolle ein. So entfernt sich Ruth bald von dem ursprünglichen Grund ihrer Suche nach Groß-Einland und nimmt den Auftrag der Gräfin an, das Füllmittel zu entwickeln. Doch durch ihre Versuche gelangt sie zur Erkenntnis, dass dieses Füllmittel zwar den Untergrund zu stabilisieren vermag, allerdings das Leben an der Oberfläche unmöglich macht. Dies gipfelt in der Frage: „Kann die Alternative vielleicht nur sein, dass es entweder gar keine Landschaft gibt oder eine tote? Keine Heimat oder eine verrottende?“ (Edelbauer, 2019, S. 303) Eine Auflösung ist für Ruth schließlich nicht mehr möglich, weshalb sie ihre gesamten Nachforschungen zu den in Groß-Einland begangenen Verbrechen selbst in das Loch wirft, bevor diese durch das von ihr entwickelte Füllmittel vernichtet werden. Ruth fühlt sich dadurch „von einem drückenden Albtraum erlöst“ (ebd., S. 346) und versteht ihr Handeln als „Akt des Widerstandes“ (ebd., S. 347). Hier zeigt sich, wie stark aufgeladen die Romantopografie in *Das flüssige Land* ist. So, wie sich der menschliche Erinnerungsprozess an bestimmte Orte knüpft,¹⁹ ist der Raum in den in dieser Arbeit behandelten Werken der Erinnerungsliteratur eine eigenständige Macht, die in die Handlung einzugreifen und sie umzuformen vermag.

Eine wichtige Frage für die Textanalyse ist, wie zuverlässig Ruth als Erzählerin auftritt. Genaue Beschreibungen ihrer Selbstmedikation und der Vorwurf des Drogenkonsums, den die Gräfin Ruth unterbreitet, lassen Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Erzählinstanz aufkommen. Es wurde bereits kurz auf die wichtige Funktion der Entfremdung der Leser:innen mit Ruth hingewiesen, die eine detektivische Lesart begünstigt, um auf tiefere Bedeutungsebenen vorzustoßen. Gleichfalls ist der von Assmann beschriebene „Prozess des Erinnerns“ auch eine Art der Rekonstruktion. Der Rückbezug auf Vergangenes bewirkt eine semantische Verschiebung in der Gegenwart. Die synchrone Erzählsituation ist im „vis“ realisiert, dazu konstruiert sich die Romanwelt aus dem „ars“, welches an der Textoberfläche durch die Erzählungen der Eltern, Gedenktafeln oder der Ortschronik zu finden ist. Für die Analyse von

¹⁹ Die biologischen Prozesse hinter diesem Phänomen haben sich mit der Ähnlichkeit neuronaler Aktivitäten beim Abrufen von Erinnerungen und der räumlichen Orientierung bewiesen (siehe Schulze-Bonhage et al., 2013).

großer Bedeutung ist auch „ars“ im literaturwissenschaftlichen Verständnis als Intertextualität.²⁰

Die Frage, ob die Realität der Romanwelt durch Ruth als unzuverlässige Erzählerin infrage gestellt wird, will ich hier verneinen. Denn die Verknüpfung der Charaktere mit der Romantopografie dehnt sich auf die gesamte Bevölkerung Groß-Einlands aus und bleibt nicht allein auf Ruths Wahrnehmung reduziert. In einem frühen Gespräch mit Ruths Gasthaus-Bekanntschaft Ferdinand erwähnt dieser:

„Ich persönlich jedenfalls habe meine ganz eigenen Rituale mit dem Loch, wie übrigens fast jeder hier. Wenn mich etwas bedrückt, schreibe ich es auf ein Blatt Papier, gebe einen Tropfen Blut drauf und werfe den Zettel hinein. Bringt Glück“, sagte er und zwinkerte. (Edelbauer, 2019, S. 68)

Es gibt also eine kollektive Verbindung zwischen dem „Loch“ und den Bewohner:innen Groß-Einlands. Diese äußert sich einerseits durch ebensolche Rituale und andererseits auf einer folkloristischen Ebene durch die Sage des „Pergerhannes“ – die in der von Ruth konsultierten Ortschronik festgehalten wurde. Auszüge dieser Ortschronik werden im Roman als Binnenerzählung zitiert: In Groß-Einland soll im 17. Jahrhundert ein reicher Handwerker namens Hans Perger gelebt haben, der dem „Silberrauch“ verfallen sei und ein immer weiter verzweigtes Stollensystem unter Groß-Einland in den Berg getrieben habe. Längere Zeit sei er in den Tiefen der Stollen verschollen gewesen, wo ihm der Teufel begegnet sein soll. Daraufhin seien insgesamt 13 Kinder Groß-Einlands in dem Loch verschwunden und Pergerhannes sei an einem Pfingstmontag frisch gebadet und gekleidet zurückgekehrt, mit einem Sack voller Edelsteine. (siehe Edelbauer, 2019, S. 147-157)

Die Ortschronik ist ein guter Beweis für die Darstellung ständiger Transformationsprozesse von Erinnerungen in *Das flüssige Land*. Pergerhannes wandelt sich im kollektiven Gedächtnis Groß-Einlands von einer historischen zu einer mythischen Figur, um die sich viele Sagen ranken. Bemerkenswert ist, dass die Ortschronik als Literaturform eindeutig dem Speichergedächtnis zuzuordnen ist, in Edelbauers Roman gilt sie allerdings als Medium des Funktionsgedächtnisses. Dieser Bruch der literarischen Gattung ist begünstigt durch den fantastischen Charakter der Erzählung vom Pergerhannes – das Märchen transzendiert die historischen Fakten und kehrt als Mythos in die kollektive Erinnerung der Bewohner:innen Groß-Einlands wieder. Dieser Vorgang steht hier archetypisch für die Wirkweise des Fantastischen auf den Erinnerungsdiskurs.

²⁰ Hierzu mehr in Kapitel 7 dieser Arbeit.

5.4 Groß-Einland als Chronotopos

Was sich durch die bisherige Untersuchung im Hinblick auf das Verhältnis von Raum und Zeit in Edelbauers Roman zeigt, ist, dass Groß-Einland als Chronotopos fungiert. Michail Bachtin gilt als Vordenker des später durch den *spatial turn* populär gewordenen Verständnisses des Raumkonzepts. In seiner 1937/38 verfassten und 1975 erstmals veröffentlichten Schrift *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman* beschwört er die Wichtigkeit der Verbindung zwischen Raum und Zeit in der Literatur:²¹

Den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfassten Zeit-und-Raum-Beziehungen wollen wir als Chronotopos (»Raumzeit« müßte die wörtliche Übersetzung lauten) bezeichnen. [...] Für uns ist wichtig, daß sich in ihm der untrennbare Zusammenhang von Zeit und Raum (die Zeit als vierte Dimension des Raumes) ausdrückt. Wir verstehen den Chronotopos als eine Form-Inhalt-Kategorie der Literatur [...] Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. (Bachtin, 2008, S. 7)

Hier findet sich theoretisch ausgedrückt, was in der Betrachtung gewisser Textteile im vorigen Kapitel offensichtlich wurde. In *Das flüssige Land* ist die Verschränkung von Zeit und Raum stark ausgeprägt. Die von Ruth empfundene „Zeitlosigkeit“ ist dabei nicht als ein Fehlen der Zeit zu verstehen. Es ist das synchrone, also gleichzeitige Vorhandensein mehrerer Zeiten. Groß-Einland als Chronotopos beschreibt insofern die unauflösbare Verbindung von zwei Dimensionen. Die daraus resultierende synchrone Erzählsituation bietet die Möglichkeit, Erinnerungsprozesse auch durch die Beobachtung von Raum und Zeit analysierbar zu machen.

Die vorhin beschriebene Aufladung der Romantopografie spiegelt sich gleichfalls in Bachtins Überlegungen wider. Er bemerkt die „Relevanz für das Sujet“, die der Chronotopos einnimmt:

Sie [die Chronotopoi] sind die Organisationszentren der grundlegenden Sujetereignisse des Romans. Im Chronotopos werden die Knoten des Sujets geschürzt und gelöst. Man kann ohne weiteres sagen, daß ihnen eine erstrangige sujetbildende Bedeutung zukommt. (Bachtin, 2008, S. 187f)

Durch die Anwendung von Bachtins Theorie lassen sich solche Knotenpunkte des Sujets aufspüren und analysieren. Dabei ist der Chronotopos keine klar abgegrenzte Theorie, er lässt sich aufgliedern in Mikro- und Makrostrukturen, die *Das flüssige Land* durchziehen. So bezieht sich etwa die Kapitelüberschrift „Groß-Einland als Chronotopos“ auf eine Makrostruktur: Die

²¹ Moritz Wagner bietet in *Die Großstadt als Chronotopos: Walter Benjamins Berliner Kindheit um neunzehnhundert und Michael Bachtins Raumzeit-Konzeption* (2014) eine gute Kurzübersicht der Grundkonzepte Bachtins. Zwar bezieht er sich auf einen autobiografischen Text, doch die Grundideen lassen sich genauso gut auf ein Werk der Fiktion anwenden.

Romanwelt, in die Ruth am Ende ihrer Suche gelangt, ist ein konstruiertes literarisches System, das in sich geschlossen auftritt. Das wird im Text durch die bereits beschriebene Abgrenzung des märchenhaften Groß-Einlands von der restlichen Romanwelt bewiesen. Ruths Ankunft wurde bereits im vorigen Kapitel untersucht, an dieser Stelle soll nun auch die Abreise genauer betrachtet werden:

Vor der großen Abschlussfeierlichkeit zur Auffüllung des Lochs mit dem von Ruth entwickelten Füllmittel, bei der sie ganz Groß-Einland mit den begangenen Verbrechen konfrontieren will, entscheidet sie sich dafür, ihre Aufzeichnungen stattdessen in das Loch zu werfen. Sie folgt also dem vorhin bereits beschriebenen Ritual, mit dem die Bewohner:innen Groß-Einlands ihre Sorgen loszuwerden glauben:

Ich nahm die Stofftasche, die über meiner Schulter hing, und prüfte noch einmal ihr Inneres: die Originaldokumente, die Ausdrucke, meine Rede. Dann warf ich sie und mit ihr alles, was die Arbeit meiner Nächte der letzten drei Jahre gewesen war, ins Loch. Die Mappen, die ich für die Öffentlichkeit aufbereitet hatte, falteten sich auf, und ihr weißer Inhalt verschwand im Dunkel. Sämtliche Folianten, die ich mit Beweismitteln aller unaufgerollten Leichenfunde gefüllt hatte – das heißt mit dem Letzten, was das Aufrollen noch hätte möglich machen können – war nach wenigen Sekunden verschwunden. [...] Ich fühlte mich von einem drückenden Alptraum erlöst und stand wieder auf. (Edelbauer, 2019, S. 346)

Diese Szene bietet Leser:innen, ganz den Regeln der Postmoderne folgend, keinen Abschluss und keine Peripetie, die Ruths Handlungen moralisch aufschlüsseln würde. Sie verlässt Groß-Einland wie sie gekommen ist, was sich sprachlich in einer Wiederholungsszene zeigt:

Die Sonne war untergegangen, als ich den höchsten Punkt des Hügels erreichte und das flüssige Land auf einmal zäher wurde. Das Füllmittel, dachte ich ehrfürchtig, und obwohl das gar nicht möglich war, meinte ich, ein Erstarren zu fühlen. Ich stellte mir vor, dass der mir so vertraute Wald schon in diesem Moment durch ein Erlahmen seiner Nerventätigkeit getötet wurde, ohne dass man es noch merkte. Das Wurzelwerk würde gepackt werden durch dieses Mittel, jetzt gerade, während ich die letzten Meter dieses Hangstücks hochfuhr, über das ich vor drei Jahren in die Talsenke gekracht war. [...] Die Kraulbewegung meines Wagens griff immer besser, da die Atome sich zusammenzuschließen schienen und die Kruste der Welt [...] hart wurde. (Edelbauer, 2019, S. 348)

Das Verlassen Groß-Einlands geht mit einer Erstarrung einher. Außerhalb des Chronotopos herrscht keine raumzeitliche Bewegung, die Zeit kehrt in ihren linearen Ablauf und der Raum in „unverrückbaren Asphalt“ (ebd., S. 350) zurück. Zuvor schon zeigt sich im Roman die zeitliche Abweichung zwischen dem Innen und Außen, denn für Ruth vergingen in Groß-Einland drei Jahre, für ihre Tante in Wien waren es jedoch sechs. (siehe ebd., S. 333) Die

Makrostruktur Groß-Einlands umschließt also keineswegs den gesamten Roman. Wenn wir den Chronotopos Groß-Einland als fantastische Romanwelt und die außerhalb liegende Handlung als das „Reale“ begreifen, so zeigt sich, dass im Außen keine Möglichkeit besteht, das Sujet des Romans zu erfassen. Erst durch die Wirkweisen des Fantastischen wird es analysierbar. Das wird durch einen weiteren Eindruck von Ruths Abreise anschaulich gemacht:

Der aushärtende Füllstoff packte von unten die Gräser, die Mikroorganismen, die zarten wie die groben Scharniere der Welt und schraubte sie fest in ein ewiges Präsens, einen Schaukasten, in dem Groß-Einland und all seine Bewohner für immer gebannt werden würden. (Edelbauer, 2019, S. 349)

Der Chronotopos hält das zu Analysierende in einem „ewigen Präsens“, er ist auch ein „Schaukasten“ für die Literaturwissenschaft. Mag dieser Vergleich auch etwas überhöht wirken, so eignet er sich doch um zu veranschaulichen, welche Bedeutung für die Erinnerung der Verbindung von Raum und Zeit im Roman zugemessen werden sollte.

Zur verwendeten Terminologie in dieser Arbeit sei angemerkt, dass sich Groß-Einland auch als Heterotopie nach Michel Foucault analysieren ließe. Stefan Tetzlaff beschreibt diese in *Heterotopien als Textverfahren* wie folgt:

Eine erste Annäherung zeigt die Heterotopie damit als Vermittlungsraum zwischen Wirklichkeit und Utopie. Über die Heterotopie treten der Normalraum und die Utopie in einen Austausch, ohne das Gesetz ihrer Unvereinbarkeit zu brechen; die Heterotopie bildet einen virtuellen Berührungspunkt, der sich durch die Verbindung verschiedener Räume sowie deren materieller und zeitlicher Logiken auszeichnet. (Tetzlaff, 2016, S. 16)

Um überhaupt von einer Heterotopie sprechen zu können, muss es im Text zwei räumliche Systeme geben. Die Heterotopie entsteht aus einer Abweichung zu einem „normalen“ Raum, als narratives Verfahren bildet sie eine Art „Kommentarfunktion“ des Normalraums. (siehe Tetzlaff, 2016, S. 17ff) Beide Theorien haben ihre Überschneidungspunkte, der Begriff Chronotopos wird in dieser Arbeit verwendet, da die darin hauptsächlich beschriebene Verbindung von Zeit und Raum für das Thema Erinnerungsliteratur passender scheint.

5.5 Die Produktion des Erinnerungsraumes in *Das flüssige Land*

Die von Bachtin beschriebene Einheit von Zeit und Raum und deren Auswirkung auf Prozesse des Erinnerns soll zum besseren Verständnis noch mit weiteren Grundlagen der Raumtheorie untermauert werden:

Henri Lefebvre schreibt in *Die Produktion des Raumes*, dass sich die Diachronie in den Raum einschreibt: Die Geschichte eines Ortes existiert im produzierten Raum also gleichzeitig mit

der Gegenwart. Lefebvres „sozialer Raum“ ist ein Produkt der Aneignung des Raumes durch den Menschen, wodurch der Naturraum immer weiter in den Hintergrund tritt und schließlich symbolisch wird, zum Mythos und zur Fiktion. Natur wird zum „Rohstoff“, auf den der Mensch einwirkt und aus dem er sich einen neuen Raum konstruiert. (siehe Lefebvre, 2006, S. 330-335)

Diesen Prozess der Aneignung nennt Lefebvre die „räumliche Praxis“:

Sie umfasst die Produktion und Reproduktion, spezielle Orte und Gesamträume, die jeder sozialen Formation eigen sind, und sichert die Kontinuität in einem relativen Zusammenhalt. Dieser Zusammenhalt impliziert in Bezug auf den sozialen Raum und den Bezug jedes Mitglieds dieser Gesellschaft zu seinem Raum sowohl eine gewisse *Kompetenz* als auch eine bestimmte *Performanz*. (ebd., S. 333, alle Herv. i. O.)

Daraus wird offensichtlich, dass der Bezug von einer Gesellschaft zu ihrem sozialen Raum auf ähnlichen Grundlagen basiert wie ihr kulturelles Gedächtnis. Die räumliche Praxis bietet jedem Mitglied der Gesellschaft einen Bezug zu dessen Raum und schafft dadurch einen Zusammenhalt. Der Raum wird gleichzeitig produziert und reproduziert, was möglich ist, da sich die Geschichte eines Raumes in diesen einschreibt. Durch diese „dialektischen Interaktionen“ (ebd., S. 335) wird Kontinuität geschaffen. Die Schaffung von Raum ist demnach ebenso rekonstruktiv wie die des kulturellen Gedächtnisses. Gleichfalls stimmt die Schaffung von Kontinuität und der Bezug der Individuen der Gesellschaft auf deren Raum mit Assmanns Überlegungen überein, dass das kulturelle Gedächtnis zur Identitätsstiftung dient. (siehe Assmann, 1999, S. 131f)

Um den Bogen zu Prozessen des Erinnerns zu spannen, sei noch ein weiterer Eckpfeiler von Lefebvres Theorie erwähnt – die „Repräsentationsräume“. Dabei handelt es sich um „gelebten Raum“, d. h. beschriebenen Raum, der durch geistige Konstruktion verändert werden kann, sich über den physischen legt und dabei dessen Objekte symbolisch verwendet. Für Lefebvre sind Repräsentationsräume weniger konzipiert, sondern gelebt. Sie enthalten früher erlebte Situationen, implizieren also die Zeit. (siehe Lefebvre, 2006, S. 336-340)

Hier ist gut erkennbar, wie die Verbindung von räumlicher Praxis und Repräsentationsräumen den Prozessen des Erinnerns folgt. Verbinden wir räumliche Praxis und Repräsentationsräume, so finden wir sowohl „ars“ als auch „vis“ in Lefebvres Theorie. Ersteres als die Diachronie des Raumes, eingelagertes historisches und mythisches Wissen, eine entfernte Verbindung zu einem Naturraum, den sich die Gesellschaft in solchem Ausmaß nutzbar gemacht hat, dass keine erlebte Verbindung zu ihm bestehen kann. Erst durch „vis“ wird die Möglichkeit geschaffen, rekonstruktiv von der Gegenwart ausgehend, den Prozess des Erinnerns zu starten.

Die semantische Verschiebung von Vergangenem und Erinnertem verhält sich ähnlich wie die Produktion und Reproduktion des Raumes, bei beiden Konzepten wirken Transformationsprozesse, die als Kontinuität vor dem Hintergrund dialektischer Interaktionen analysierbar werden. Das Erinnerte schafft einen eigenen Raum, den Repräsentationsraum, der in der Literatur erzeugt und durch die Literaturwissenschaft analysierbar wird. Lefebvre bemerkt, dass dieser „sich über den physischen Raum [legt] und seine Oberfläche symbolisch [benutzt]“. (Lefebvre, 2006, S. 336) Die vorliegende Arbeit folgt dieser Aussage, wenn die Wirkweise des Fantastischen auf den Erinnerungsdiskurs erläutert wird. Die literarische Fiktion existiert nicht autonom, sie befindet sich ebenso in einem dialektischen Verhältnis zu historischen Ereignissen und kulturellem Gedächtnis.

5.6 Zeug:innenschaft und Übertragung in *Das flüssige Land*

In den vorangehenden Unterkapiteln wurde versucht, eine Basis zu schaffen, die nicht nur für Raphaela Edelbauers Roman gilt, sondern mit der sich auch die noch folgenden Texte vergleichen und analysieren lassen. Die Wirkweise des Fantastischen wurde erklärt und die Bedeutung von Zeit und Raum für die Erinnerungsliteratur dargestellt. Nun ist es an der Zeit, konkrete Erinnerungsakte an die Shoa aufzuspüren und im Sinne von Postmemory zu analysieren. Dabei wird die im Theorieteil dieser Arbeit verwendete Verbindung von Literatur und Zeug:innenschaft eine wichtige Rolle spielen und es wird noch einmal genauer auf die Bedeutung von Postmemory in *Das flüssige Land* eingegangen. Unter Berücksichtigung von Sybille Krämers Theorie zur Zeug:innenschaft wurde in Kapitel 4.2 dieser Arbeit bereits die Bedeutung von Literatur als Medium der Übertragung festgestellt. Nun sollen solche von Krämer als „Akte der Wiederherstellung“ bezeichneten Prozesse anhand des Texts sichtbar gemacht werden.

In *Das flüssige Land* ist es der Unfalltod der Eltern, der Ruth Schwarz dazu bringt, den mythischen Ort Groß-Einland zu suchen. Es gibt also ein Initialereignis, welches das Abtauchen von Ruth in die Familienbiografie bewirkt. Der Wegfall der letzten Zeitzeugen, die Ruth zu ihrer Familiengeschichte befragen hätte können, äußert sich in traumatischer Weise anhand der fieberhaften Suche nach Hinweisen zu deren Vergangenheit. Dabei gerät Ruth in das Dilemma der Postgeneration: Die eigenen Biografie wird durch wiederkehrende Traumata vorangegangener Generationen aufgelöst. Das äußert sich im Medikamentenrausch und der veränderten Zeitwahrnehmung in Groß-Einland.

Zu Beginn ihrer Suche ruft sich Ruth die Geschichte ihrer Eltern in Erinnerung und beschreibt sie bereist als „ihr zugetragen“ (Edelbauer, 2019, S. 23) und voll „provinzieller Romantik“ (ebd., S. 24): Ruths Vater Erich Schwarz wuchs ab seinem zweiten Lebensjahr bei den Eltern ihrer Mutter Elisabeth Schalla auf, die ihn sogar adoptierten. Der Grund dafür war allerdings „leidenschaftlich beschwiegen worden“ (ebd., S.24) Die Adoption wurde später rückgängig gemacht und so eine Heirat ermöglicht, was für Ruth „etwas Schiefes an sich [hat]“ (ebd., S. 24). Bei ihrem Versuch sich zu erinnern, merkt Ruth an, dass sie sich „wünschte, besser zugehört zu haben“ (ebd., S. 26) und ist am Ende „benebelt von den Anstrengungen des Erinnerns.“ (ebd., S. 27) Je länger Ruth in Groß-Einland ist, desto mehr wird offensichtlich, dass das erinnerte Bild ihrer Eltern von Lücken und Auslassungen durchzogen ist. An einer Stelle heißt es: „Überall dort, wo nichts von Groß-Einland war, war es eben doch gewesen, als Mangel, als fehlende Heimat.“ (ebd., S. 27) So erwähnt der Bestatter, den Ruth bei ihren Vorbereitungen für das Begräbnis ihrer Eltern aufsucht, dass diese „noch bester Dinge [waren], als sie letzte Woche das Grab gemacht haben.“ (ebd., S. 75) Doch Ruths Eltern hatten Groß-Einland ihr gegenüber seit ihrer Kindheit nicht erwähnt. Es wird klar, dass Ruth sich nicht länger auf die Erzählungen ihrer eigenen Eltern verlassen kann. Die Geschichten, die sie Ruth in ihrer Kindheit in Abwesenheit von Groß-Einland erzählt haben, werden als Deckerinnerung entlarvt. Dadurch verlieren Ruths Eltern ihre Glaubwürdigkeit als Zeug:innen, mit schweren Folgen für Ruths Identitätsbewusstsein. An späterer Stelle im Roman wird dies von der Gräfin ausgenutzt, um Ruths Recherchen als „Wahnvorstellungen“ abzutun:

„Vielleicht haben Sie auch einfach Wahnvorstellungen von Ihren Drogen?“ [...] „Schon ihre Eltern haben von diesem Problem berichtet und dass mit Ihnen die letzten Jahre kaum zu reden war. Ich kann es ihnen nicht verdenken.“ „Wie können Sie es wagen, hier meine Eltern gegen mich auszuspielen?“ „Aber wenn Sie doch Ihre Antworten schon längst haben“, schrie sie [die Gräfin] auf einmal in jähem Aufbrausen. [...] „Hören Sie. Sie kommen zu mir, um Ihre eigenen, längst feststehenden Versionen noch einmal absegnen zu lassen. [...]“ Sie setzte sich wieder an den Tisch wie in schweren Gedanken. Ich war im Delirium. „Das ist Schnee von gestern, in dem Sie sich suhlen, während Sie die Augen vor den Problemen verschließen, die sich uns heute stellen. Egoismus! Typisch für diese Generation.“ (ebd., S. 243f)

Hier zeigen sich die Folgen der Fehleranfälligkeit von Zeug:innenschaft. Bis zu ihrem Eintreffen in Groß-Einland gab es für Ruth keinen Anlass, die Erzählungen ihrer Eltern zu hinterfragen. Die „Grammatik der Zeugenschaft“ (Krämer, 2008, S. 228) war demnach erfüllt, denn die Zeugnisse ihrer Eltern schienen ihr wahrheitsgemäß vorgetragen. Es wird jedoch offensichtlich, dass sich Ruth als Teil der Postgeneration nicht allein auf die familiäre

Übertragung von Erinnerung verlassen kann. Das Erzählte aus Ruths Kindheit mag wie ein lange gültiges Narrativ erscheinen; dass diese Erinnerungen jedoch durch „imagination, projection, and creation“ (Hirsch, 2012, S. 5) erschaffen wurden und auf keinen eigenen Erfahrungen beruhen, wird ihr in Groß-Einland offenbart. Im Roman wird mit fantastischen Mitteln die bereits erwähnte Unschlüssigkeit der Leser:innen befeuert. Groß-Einland als Chronotopos umschließt jedoch nicht bloß einen linearen Handlungsablauf, sondern auch das gleichzeitige Vorhandensein mehrerer Zeiten. Folglich umfasst die Unschlüssigkeit auch den erinnerten Raum in Groß-Einland. Auf der Ebene der Leser:innen bedeutet dies, dass durch die Funktion des Fantastischen im Roman ihre Rolle als Rezipient:innen nicht bloß den literarischen Repräsentationsraum Groß-Einland und dessen verborgene nationalsozialistische Vergangenheit umschließt. Auch Ruths Erinnerungen werden in *Das flüssige Land* auf ihre Gültigkeit als glaubwürdige Zeugnisse geprüft.

Von Ruth selbst werden im Roman zwei Rätsel vorgestellt: Das eine bezieht sich auf den affiliativen Teil von Postmemory. Dies ist die Suche nach begangenen Verbrechen und dem Aufdecken von Versuchen, diese aus der kollektiven Erinnerung Groß-Einlands zu verdrängen. Das zweite Rätsel hat mit dem familialen Teil von Postmemory zu tun. Es ist sind die Fragen, warum Ruths Eltern ihr deren regelmäßige Besuche in Groß-Einland verschwiegen haben und wie weit sie ihrer eigenen Familiengeschichte trauen kann.

Beginnen wir also hier mit dem ersten Rätsel und der damit verbundenen affiliativen Postmemory. Aus Ruths Konflikt mit der Gräfin wird erkennbar, dass diese ihren eigenen Geltungsanspruch an die kollektive Erinnerung Groß-Einlands stellt. Da sich ganz Groß-Einland im Privatbesitz der Gräfin befindet, herrscht sie auch über den dort – nach Lefebvre – „produzierten“ Raum. Das wird offensichtlich, wenn man zum Kern der von Ruth aufgedeckten nationalsozialistischen Verbrechen vorstößt: Dem Verbleib von 750 Leichen und der ungeklärten Frage, „wie zehn Wachmänner das Töten von achthundert Menschen zustande gebracht hatten.“ (Edelbauer, 2019, S. 189) Ruth findet es erstaunlich, „[dass] man ein Massengrab hatte vergessen können.“ (end. S. 189) Es gelingt ihr jedoch aufzuklären, wie es dazu kommen konnte. Ruth beschreibt, dass noch Jahrzehnte nach Kriegsende bei Bauarbeiten „Knochen zu Hunderten aus dem Erdreich [fielen]“. (ebd., S. 190) Überall in Groß-Einland wurden Leichen gefunden, die Bewohner:innen der betreffenden Grundstücke jedoch stets freigesprochen. Dazu erkennt Ruth: „Die Gräfin hatte alle betreffenden Grundstücke dieser unangenehmen Fälle gekauft, und seitdem war es still darum geworden.“ (ebd., S. 190)

Den Bemühungen Ruths steht also stets das Werk der Gräfin gegenüber. Wie im Zitat zu Beginn dieses Unterkapitels ersichtlich, wollen beide Seiten ihre Erzählung als die einzig gültige verteidigen. Dabei bedingen sie sich auch gegenseitig. Da die Gräfin über die kollektive Erinnerung Groß-Einlands herrscht, benötigt Ruth ihre Einsicht in die aufgedeckten Verbrechen. Die Gräfin jedoch benötigt Ruth, um die von ihr konstruierte kollektive Erinnerung zu festigen und als unveränderlich zu zementieren. Diese enge und doch widersprüchliche Beziehung der beiden Figuren äußert sich auch im Text. An einer Stelle bietet die Gräfin Ruth das Du-Wort an und Ruth bemerkt, dass sie „mir auf einmal mit ihrem ganzen Körper so nahe [war], dass ich zurückschreckte.“ (Edelbauer, 2019, S. 217) Wenig später wechselt die Gräfin jedoch wieder zum „Sie“ und Ruth merkt dazu: „Und damit war das Band zerschnitten, an dem ich gehofft hatte, mich anhalten zu können.“ (ebd., S. 220) Es findet sich hier im Text das ausgedrückt, was Astrid Erll anhand von Maurice Halbwachs *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* als „wechselseitige Abhängigkeit“ (Erll, 2005, S. 16) zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis beschreibt.

Für das zweite Rätsel, das den familialen Teil von Postmemory betrifft, wurde mit der bereits erklärten Verbindung der Eltern zu Groß-Einland und dem Aufdecken der Auslassungen in deren Erzählungen, die Basis festgelegt. Bisher wurde jedoch ausgespart, dass Ruth nicht nur Spuren ihrer Eltern in Groß-Einland findet. Sie erfährt zufällig auch, dass ihre Großmutter väterlicherseits im Altersheim von Groß-Einland lebt. Bei Ruths Besuch im Heim stellt sich jedoch heraus, dass ihre Großmutter angeblich bereits im Alter von 40 Jahren an Demenz erkrankt ist. Obwohl Ruth von dieser Diagnose weiß, versucht sie, an Antworten zu gelangen, die jedoch wenig hilfreich sind. Die Großmutter gibt zwar teilweise klare Antworten, deren Gültigkeit ist aber aufgrund der Unzuverlässigkeit der Großmutter als demente Erzählerin fragwürdig. Auf Ruths Nachfragen zu ihren Eltern reagiert die Großmutter paranoid: „Deine Eltern haben mich jahrelang vergiftet, alle haben mich vergiftet.“ (Edelbauer, 2019, S. 163) Eine weitere Stelle in dem Gespräch ist bemerkenswert:

„Opa ist nach 1945 nicht mehr im Register aufgetaucht. Aber du schon, hier. Und hier. Ist er denn aus dem Krieg etwa nicht mehr zurückgekommen?“

„Er ist nie wieder zurückgekommen“ sagte meine Großmutter [...]. „Als der Hohlraum unter dem Parkett geräumt wurde.“

„Welcher Hohlraum?“, fragte ich und war doch erleichtert, als sie nicht antwortete. (ebd., S. 164)

Um diese Passage zu erklären, muss etwas weiter ausgeholt werden. Aufgrund von Ruths Verlangen Groß-Einland zu ihrem Zuhause zu machen, kauft sie, ohne es zu wissen, das Haus

ihrer Eltern. Erst als sie bei der Vertragsunterzeichnung ins Grundbuch Einblick bekommt, liest sie dort die Namen ihrer Eltern:

Wie konnte ich es nicht bemerkt haben? Dies war das Dachzimmer mit dem Fenster, von dem die beiden mir erzählt hatten: Hier hatten sie gelegen und die Sternbilder bestimmt. Ich lief auf den Balkon: Der Hügel hinter dem Haus, auf dem man hatte Ski fahren können, und nun machte es auch Sinn, dass das Haus, das mir als ehemalige Unterkunft der Holzarbeiter samt Werkstatt angepriesen worden war, meinem Großvater, dem Besitzer ebenjener Holzfirma gehört hatte. Die Erinnerungskarte, die ich vor drei Wochen angefertigt hatte, entriss sich dem Imaginären und senkte sich über die Landschaft auf mein Haus hinab, wo ihre Knoten und Abzweigungen in absoluter Perfektion ihre Position fanden. (Edelbauer, 2019, S. 146)

Wie schon beim Gasthaus zur tausendjährigen Eiche kommt es auch beim Auffinden von Ruths Elternhaus zu einer Überlagerung des erinnerten Ortes mit dem tatsächlich vorgefundenen. Das Elternhaus wird für Ruth zum Ausgangspunkt ihrer Familiengeschichte. Es dient als Ankerpunkt für die zuvor lose verknüpften Erinnerungen, die Ruth auf ihrer Suche nach Groß-Einland als Mindmap aufgezeichnet hatte. Wo Ruth damals noch bemerkte: „Es war zu wenig – zu wenig Beweis für alles.“ (ebd., S. 22) ist nun ein Ort, der nicht aus Erinnerungen konstruiert wurde, sondern tatsächlich existiert. Der Ort allein kann Ruth noch keine Antworten zum Verbleib ihres Großvaters Leopold Schwarz liefern. Wenn man jedoch den realen Ort um seine semantischen Verknüpfungen erweitert, ist er als produzierter Raum analysierbar. Im Roman äußert sich dies dadurch, dass Ruth durch Nachforschungen zu der diesem Raum eingeschriebenen Diachronie Auslassungen und Lücken im Sinne familialer Postmemory aufspüren kann. Die erste Spur ist der erwähnte „Hohlraum unter dem Parkett“ (ebd., S. 164), doch fehlen ihr zum Zeitpunkt des Gesprächs mit ihrer dementen Großmutter noch weitere Zeugnisse, die diese Information verwertbar machen könnten. Ruth ist erleichtert, als ihr die Großmutter nicht mehr davon erzählt. Gleichzeitig wird hier neuerlich ein Raum eröffnet, der wie das Loch geheimnisvoll unter der Textoberfläche liegt und jederzeit hervorbrechen kann.

Ruth gelangt an späterer Stelle, „beim Versuch, die Beschäftigung mit der seltsamen Geschichte meines Hauses wieder aufzunehmen“, (ebd., S. 270) im Gemeindearchiv an die Tagebücher von Johann Kienagl, der zwischen 1942 und 1946 als kränklicher Junge in einem der Nachbarhäuser von Ruths Großeltern Joseph und Petra Schalla seine Sommer verbrachte. Der Junge, der in Groß-Einland keine Freunde fand, vertrieb sich die Tage mit taxonomischen Beobachtungen der Natur, sowie der Einwohner:innen Groß-Einlands. Ruth beschreibt, dass Johann Kienagl „eine besonders zärtliche Hinwendung“ (ebd., S. 273) zu ihrem Großvater Joseph Schalla entwickelt. Aus den Tagebüchern erfährt Ruth außerdem, dass die Eltern ihrer Mutter und ihres Vaters Nachbarn waren. An einem Abend wird Johann Kienagl von Joseph

Schalla auf seinem Beobachtungsposten entdeckt und zum gemeinsamen Abendessen mit den „Schwarzens“ eingeladen. Diese beginnen vor dem Essen „in einer anderen Sprache zu singen“, (Edelbauer, 2019, S. 274) was Kienagl befremdet. Für Ruth bedeutet dies:

Ich erfuhr so durch die Augen und Ohren eines erst Dreizehnjährigen, worüber ich nie hatte sprechen hören: dass die Eltern meines Vaters, oder zumindest einer der beiden, Juden gewesen sein mussten. (ebd., S. 274)

Ruth erfährt also erst über die Tagebücher eines Nachbarsjungen, dass ihre Großeltern väterlicherseits jüdisch waren. Doch wie steht es um die Rolle des Zeugen Johann Kienagl? Ruth hinterfragt die Berichte Kienagls und stellt die Frage, „ob sie vielleicht nur Phantasie gewesen sein [könnten]“. (ebd., S. 274) Sie gelangt in die Rolle einer *sekundären Zeugin*, die Ulrich Baer in *Erinnerungskultur nach der Shoah* wie folgt beschreibt:

Damit die Wahrheit der extrem traumatischen Erfahrungen ans Licht gelangt, benötigen Augenzeugen eine Art Zuhörerschaft, die sich als *sekundäre Zeugschaft*, oder als „Zeugschaft der Erinnerung“ verstehen lässt. (Baer, 2000, S. 11, Herv. i. O.)

Johann Kienagl schreibt seine Tagebücher wohl nicht für eine bestimmte Leser:innenschaft. Der einsame Junge hat schlichtweg keine Freund:innen, denen er von seinen Erlebnissen berichten könnte. Auch die Eltern Kienagls sind wohl wenig empfänglich für solche Berichte, beschreibt er doch an anderer Stelle ein gemeinsames Abendessen mit einem SS Offizier und seine allgemeine Abneigung gegenüber „Uniformierten“. Es gibt keinen ersichtlichen Grund, aus dem Kienagl seine Berichte verfälscht haben sollte. Trotzdem bleiben sie, auch wenn er sie in seinen Augen wahrheitsgemäß niedergeschrieben hat, keine überaus zuverlässigen Quellen. Zum einen ist er vielleicht zu jung, um den Umfang bestimmter Ereignisse zu fassen, zum anderen konstruiert seine jugendliche Fantasie womöglich verfälschte Berichte, die nicht ohne sie zu hinterfragen übernommen werden können. Auch seine Krankheit, die ihn oft mit Fieber im Bett liegen lässt, könnte Einfluss auf seine Wahrnehmungen haben.

Um eine abschließende Analyse des Zeugen Johann Kienagl zu liefern seien noch die restlichen Tagebuchaufzeichnungen kurz zusammengefasst. Er beschreibt, dass die Schwarzens im dritten Jahr seines Aufenthalts verschwunden sind, bei der Familie Schalla dafür ein zweites Kind auftaucht, von dem Ruth denkt, dass es ihr Vater sein muss. Eines Abends beschreibt Kienagl die Durchsuchung des leerstehenden Hauses der Schwarzens und auch den Besuch der SS bei den Schallas. Danach scheint Ruths Großvater Joseph Schalla sehr mitgenommen und Ruth gibt folgende Beschreibung aus den Tagebüchern wieder:

Bald darauf beschrieb er etwas, das ich selbst mir wohl Dutzende Male durchgelesen hatte, ohne es mir erklären zu können. Wie Schalla, als er die Pfeife zum wiederholten Male fertig geraucht

hatte, im Haus verschwand und nach einigen Minuten wiedererschien, wie *im Kampfe* schrieb Kienagl. Auf dem Rücken trug er einen schweren Sack, und jetzt machte er sich auf, diesen an die Grenze des Waldes zu tragen, dort wo damals noch der Asphalt im Morast endete. [...] Es war ein Zaun gezogen worden [...] und auf dessen anderer Seite befanden sich die Baracken der KZ-Häftlinge. Etwa eine Stunde später, steht im Tagebuch, war Joseph Schalla ohne den Sack zurückgekehrt. Johann Kienagl war der Überzeugung, dass sich darin ein Mensch befunden habe. (Edelbauer, 2019, S. 320, Herv. i. O.)

Ruth gelangt also zur Frage: „Hatte Schalla jemanden in seinem Haus versteckt, im Parkett unter dem Boden, und konnte dieser Jemand tatsächlich mein zweiter Großvater gewesen sein?“ (ebd., S. 321) Dabei kämpft sie mit der Einordnung der Berichte und versucht vor allem, sie zu relativieren. Die oben beschriebenen Gründe, warum Kienagls Tagebucheinträge unzuverlässig sein könnten, beschreibt auf ähnliche Weise auch Ruth. Sie weitet diese Unschlüssigkeit allerdings noch auf sich selbst aus: „Und diese Interpretationswut traf gleichermaßen auf mich zu: Die Erkenntnisse, die ich unbedingt gewinnen wollte, machten sie gleichsam wertlos.“ (ebd., S. 321)

In *Das flüssige Land* wird hier ein deutlicher Unterschied zwischen affiliativer und familialer Postmemory bemerkbar. Auf der einen Seite stehen Ruths Bemühungen, die in Groß-Einland begangenen Verbrechen ans Tageslicht zu bringen, auf der anderen das starke Zweifeln an den Ereignissen, die ihre eigene Familie betreffen. Augenscheinlich ist die Differenz zwischen Ruths Außen- und Innenposition in diesen beiden Arten der Postmemory. Sie ist gegenüber den Verbrechen der Shoah in Groß-Einland in einer neutraleren Position als gegenüber den Ereignissen in ihrer Familie. Bis auf das Zeugnis Johann Kienagls gibt es keine Quellen, die eine Übertragung der Familiengeschichte vervollständigen könnten und Ruth schreibt sich nicht die Fähigkeit zu, über ihre Familienrecherchen selbst urteilen zu können. Sie folgt als Figur somit einem juristischen Bild von Zeug:innenschaft: Sie ist durch das persönliche Naheverhältnis voreingenommen und gilt damit als befangen.

Im Roman existieren familiale und affiliative Postmemory demnach nicht getrennt, sondern sind vielmehr ineinander verwoben. Es wurde bereits gezeigt, dass sowohl Ruth als auch die Gräfin einen Anspruch auf die kollektive Erinnerung Groß-Einlands stellen und dass die Gräfin im Kampf um die Vorherrschaft Ruths Eltern gegen sie auszuspielen versucht. Doch mit dem Aufdecken der eigenen Familiengeschichte kommt es für Ruth zu einer noch viel größeren Hürde für ihr Unternehmen:

Ich wusste intuitiv, was geschehen war, und doch konnte ich es noch immer nicht beweisen – nicht einmal vor mir selbst. Das war mein täglicher Kampf. Dabei war es so offenkundig: Zehn

Mann alleine hätten niemals achthundert Zwangsarbeiter töten können, und selbstverständlich war es nicht purer Zufall, dass die Leichen später in den Gärten der Menschen gelandet waren. Das Ironische war: Alle Dokumente, die ich brauchte, um belegen zu können, wann exakt was geschehen war, hatten meine Eltern ausgeliehen und nach Wien verschleppt. (Edelbauer, 2019, S. 295)

Es sind also ihre eigenen Eltern, die mögliche Beweise vor ihr zurückhalten. Schließlich gelingt es Ruth auch, ihre Tante mit dem Auffinden der von den Eltern ausgeliehenen Dokumente zu beauftragen, doch in den Ordnern sind nicht die erhofften Beweise, sondern bloß „weiße Zettel“. (ebd., S. 333) Auffallend ist, dass ihre Eltern sich die Mühe gemacht haben, die echten Dokumente mit leerem Papier zu ersetzen. Was sich hier auf der Ebene der Postmemory offenbart ist, dass gerade das Schweigen von Ruths Eltern über die NS-Verbrechen in Groß-Einland die Unmöglichkeit einer Wiederherstellung bewirkt. Es ist nicht die Übertragung von Erinnerungen, sondern die Übertragung von Auslassungen und Verschwiegenem, die Ruth seit ihrer Kindheit verfolgt. Ruth kann aus diesem Konstrukt nicht ausbrechen. Daraus ergibt sich auch ihr letzter Akt im Roman, in dem sie all ihre gesammelten Aufzeichnungen in das Loch wirft, sodass diese durch den Füllstoff zerstört und für immer von der Nachwelt verborgen bleiben. Erst danach kann sie den Chronotopos Groß-Einland verlassen und fühlt sich „von einem drückenden Alptraum erlöst“. (ebd., S. 346) Nach den verzweifelten Mühen, die kollektive Erinnerung Groß-Einlands geradezurücken, liest sich das Schlussplädoyer befremdlich:

Schweigen, die Verweigerung des Sprechens, dachte ich und nahm die erste Serpentine, war der höchste und weitreichendste Akt der Rebellion. Ich würde mich einfach Groß-Einland entziehen [...] und nichts bleibe dann von mir – das heißt, bis auf die Abertonnen von Füllmittel, die gerade in den Boden gepumpt wurden. Wenn man die Handlungen einer Gruppe nicht billigte, dann musste man sich eben eine neue Gruppe suchen, um dieses Problem zur Auslöschung zu bringen – ja: Probleme verlangten nicht nach einer Lösung, sondern nach einer vollkommenen Verflüchtigung, einer Vernichtung. (ebd., S. 348)

Leser:innen mögen bei dieser Passage einen ähnlichen Standpunkt wie zuvor die Gräfin einnehmen und Ruths Urteilsvermögen stark in Frage stellen. Und genau hier liegt die Leistung, die *Das flüssige Land* für die kollektive Erinnerung an die Shoah beinhaltet. Mit Ruth Schwarz wird eine fragile Erzählinstanz geschaffen, die, lange für eine gerechte Aufarbeitung der Geschichte kämpfend, sich schließlich doch für das Vergessen entscheidet. Durch die Diskrepanz zwischen den von Ruth aufgedeckten Verbrechen in Groß-Einland und dem konsequenten Verschweigen selbiger durch ihre Eltern entsteht ein Identitätsverlust der Romanfigur. Die von der Gräfin kontrollierte kollektive Erinnerung verdrängt das tatsächlich

Vorgefallene und damit auch Ruths Familiengeschichte. Ist dieser Faden durchtrennt, wirkt Ruths Abschied nicht länger verwunderlich. Mit ihrem bewussten Vergessen steht sie nun auf Seite der Bewohner:innen Groß-Einlands und so entsteht eine Leerstelle, um das Erinnern fortzuführen. Sie bleibt damit als Mahnmal für die kollektive Erinnerung bestehen. Die vorherrschende Zeitlosigkeit in Groß-Einland drückt eine Unabgeschlossenheit der Geschichte aus und befördert dadurch Erinnerungsleistung. Das Wort „Vernichtung“ steht als Metaphrase zusammenfassend am Ende des obigen Zitats und Absatzes im Roman. Dies lässt sich als Aufforderung eines „niemals wieder“ an die Postgeneration deuten. Die ironisch anmutende Aussage Ruths, dass nichts von ihr bleibt, außer den Tonnen an Füllmittel, die die Landschaft töten, ist ein starkes Zeichen für die ungebrochene Notwendigkeit von Erinnerungsdiskursen über die Zeit des Nationalsozialismus in Österreich. Das anschließende Kapitel soll deshalb der Spurensuche nach realen Orten dienen, die das fantastische Groß-Einland literarisch zitiert.

5.7 Der Bezug Groß-Einlands auf Erinnerungsorte in Österreich

Für einen 2019 erschienenen Artikel der israelischen Tageszeitung *Haaretz*²² besuchte die Journalistin Michal Levertov gemeinsam mit Raphaela Edelbauer die „Seegrotte Hinterbrühl“. Das aufgelassene Gipsbergwerk ist heute eine als Ausflugsziel beliebte Touristenattraktion (Abb. 1) und liegt 30km südlich von Wien. Dass dort 1944 ein Außenlager des KZ Mauthausen errichtet wurde, um in den Bergwerksstollen Flugzeugrümpfe zu montieren, ist heute kaum noch bekannt. Die dürftige Quellenlage erwähnt zwischen 800 und 1800 Häftlinge, über genaue Todeszahlen gibt es keine gesicherten Aufzeichnungen. Am 1. April 1945 wurden 1884 Häftlinge evakuiert und auf einem Todesmarsch in das KZ Mauthausen überstellt. Nur 1624 erreichten das Ziel. 52 marschunfähige Häftlinge wurden vor der Evakuierung durch Benzininjektionen oder Erschießen ermordet und in einem Massengrab verscharrt. 1946 wurden diese Leichen exhumiert und auf den Wiener Zentralfriedhof überstellt. (siehe Dürr, Lechner und Pallavicini, 2009, S. 959ff; MKÖ, *KZ-Außenlager Hinterbrühl*, o. D.)

²² <https://www.haaretz.com/world-news/europe/.premium-austria-s-former-nazi-labor-camp-that-s-billed-as-a-tourist-site-1.7195524>, zuletzt abgerufen am 03.01.2023



Abbildung 1: Der Eingang zur Seegrotte Hinterbrühl: Einst ein KZ Außenlager, heute eine Touristenattraktion (Quelle: MKÖ)

Erst durch ein Gedenk-Projekt von Gymnasialschüler:innen im Jahr 1988 wurde die Geschichte des KZ Außenlagers Hinterbrühl wieder ans Licht gebracht 1989 wurde der noch nicht verbaute Teil des Grundstücks, auf dem das KZ stand, vom „Verein zur Errichtung einer KZ-Gedenkstätte Hinterbrühl“ gekauft und eine Gedenkstätte errichtet (Abb. 2).²³

²³ http://www.pfarre-hinterbruehl.at/ueber_uns.htm, zuletzt abgerufen am 03.01.2023



Abbildung 2: Die 1989 errichtete Gedenkstätte am letzten unverbauten Grundstück des Areals des KZ Außenlagers Hinterbrühl (Quelle: MKÖ)

Sowohl der Artikel in *Haaretz*, als auch ein Artikel in der *NÖN*²⁴ erwähnen Edelbauers Recherche zu diesem Thema. Der Artikel in *Haaretz* versucht auch persönliche Einblicke in Edelbauers Motive zu geben. So wird eine Auseinandersetzung beschrieben, die Edelbauer mit jungen Künstler:innen hatte:

The argument, “during which I [Raphaella Edelbauer] started shouting,” had occurred a few days earlier, at a workshop in Klagenfurt, the bastion of Austrian conservatism. Two young artists tried to convince her [Edelbauer] that “the Austrians didn’t know what was happening to the Jews” during the war. (Levertov, 2019, o. S.)

Im einleitenden Kapitel dieser Arbeit wurde auf Marianne Hirschs Unterscheidung zwischen familialer und affiliativer Postmemory eingegangen. Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass das Hauptaugenmerk in dieser Arbeit auf dem affiliativen Teil liegt. Untersucht wird die Motivation zu Erinnerungsakten, die sich aus dem kulturellen Gedächtnis speisen. Hierbei ist die persönliche Biografie einzelner Autor:innen nicht relevant und wird bewusst ausgespart. Was die obige Anekdote jedoch erzählt, ist eine grundlegende Beobachtung zum Stand der österreichischen Erinnerungskultur. Auch Jahrzehnte nach der späten Einsicht, dass die Rolle

²⁴<https://www.noen.at/moedling/hinterbruehl-schreckliche-erinnerungen-schwarze-ostern-1945-osternacht-kz-hinterbruehl-87681924>, zuletzt abgerufen am 03.01.2023

Österreichs im zweiten Weltkrieg nicht die eines Opfers, sondern eines Mittäters war, hält sich der Opfermythos hartnäckig in der Gesellschaft. Detaillierte Hintergründe zur österreichischen Erinnerungskultur finden sich beispielsweise in Oliver Rathkolbs *Fiktion „Opfer“ Österreich und die langen Schatten des Nationalsozialismus und der Dollfuß-Diktatur* (2017). Auch die wichtige Arbeit der Zeithistorikerin Erika Weinzierl *Zu wenig Gerechte: Österreicher und Judenverfolgung 1938-1945* (1997) ist erwähnenswert, die sich unter anderem mit der Rolle Österreichs für die Judenverfolgung befasste. Der Arbeit dieser und vieler weiterer Wissenschaftler:innen ist es zu verdanken, dass obige Standpunkte zu Opfermythos und Erinnerungskultur in Österreich an dieser Stelle nicht nochmals begründet werden müssen. Um des Umfangs dieser Arbeit Willen sei die österreichische Gedächtnispolitik daher nur in einem zum Verständnis der Texte notwendigen Ausmaß erwähnt.

Der Artikel in *Haaretz* beschreibt also eine ursprüngliche Motivation von Raphaela Edelbauer, die selbst in Hinterbrühl aufwuchs. Es wurde anhand von Lefebvres Theorie von der *Produktion des Raumes* von einer Einschreibung der Diachronie in den Raum gesprochen. Betrachten wir die räumliche Praxis am Beispiel Hinterbrühls, so zeigt sich, dass der Verkauf der meisten Grundstücke, auf denen einst das Lager errichtet wurde, als bewusste Schaffung eines sozialen Raumes verstanden werden kann. Die semantische Verschiebung von Vergangenem und Erinnertem führte, begünstigt durch den vorherrschenden Opfermythos, beinahe zu einem Vergessen des KZ Außenlagers Hinterbrühl. Es ist den Berichten von ehemalig Inhaftierten zu verdanken, dass das Lager nicht vollständig aus der lokalen Erinnerung verdrängt wurde. (siehe Dürr, Lechner, & Pallavicini, 2009, S.959ff) Edelbauer spricht das fehlende Schuldbewusstsein an, wenn es um die eigene Geschichte geht:

The crucial thing, says Edelbauer, 28, is that narratives like the one at the mine have such a place throughout Austria. [...] Unlike earlier generations, notes Edelbauer, “we learned about the Holocaust at school, and about Austria’s responsibility and accountability.” Still, she adds, “Our own region’s history, and the concentration camp that existed right here, were never mentioned.” (Levertov, 2019, o. S.)

Es ist klar, dass Hinterbrühl kein Alleinstellungsmerkmal hat, wenn es um die lang fehlende Aufarbeitung des Nationalsozialismus geht. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass es nicht darum geht, *Das flüssige Land* als Schlüsselroman zu lesen und Groß-Einland als Hinterbrühl zu identifizieren. Groß-Einland ist als Chronotopos ein Versuchslabor für das Veranschaulichen von Erinnerungsprozessen im Nachkriegsösterreich generell. Es ist ein literarischer Repräsentationsraum, der sich so aus dem Speichergedächtnis bildet und Erinnerungsorte in Österreich symbolisch verwendet. Als Beweis seien hier deshalb mit dem

KZ Ebensee und dem KZ Gusen noch zwei weitere Orte beschrieben, deren Geschichte derjenigen von Hinterbrühl ähnelt.

Das KZ Ebensee wurde im November 1943 errichtet und fasste gegen Kriegsende etwas mehr als 18.500 Häftlinge. Davon waren in etwa ein Drittel Jüdinnen und Juden, die systematisch ermordet wurden. Unter dem Decknamen „Zement“ wurde ein Stollensystem in den Berg getrieben, das später der Raketenproduktion dienen sollte. Das Zeitgeschichte Museum Ebensee spricht auf Grund der dort immer schlechter werdenden Bedingungen zu Kriegsende von einem „Hunger- und Sterbelager“. Insgesamt kamen im KZ Ebensee in etwa 8.500 Menschen ums Leben. Die Gemeinde Ebensee war nach Kriegsende bemüht, ihre Geschichte bestmöglich zu verdrängen. Das Lager wurde zunächst als Gefangenenlager der amerikanischen Streitkräfte weitergeführt und diente später der Unterbringung von „displaced persons“. Sehr zum Missfallen der Ebenseer Bevölkerung. Aus Gemeindeprotokollen ist ersichtlich, dass diese auf die Verdrängung der noch im Lager verbliebenen Jüdinnen und Juden bestand. (siehe Schmoller, *Kurzgeschichte KZ Ebensee*, o. D.)

Nach der Befreiung wurde am Gelände ein Massengrab mit 1.179 Leichen entdeckt. Da die Gemeinde jedoch das Lagerareal in eine Wohnsiedlung umwidmete, errichtete man zwei Kilometer außerhalb des ehemaligen Lagers einen KZ Friedhof, auf den die exhumierten Leichen überstellt wurden. 1948 ließ die Witwe eines im KZ Ebensee ermordeten italienischen Gefangenen ein Denkmal mit der Inschrift „Zur ewigen Schmach des deutschen Volks“ errichten. Nachdem jedoch mehrere Beschwerden von deutschen Urlaubsgästen wegen des Wortlautes der Gedenktafel eingingen, entschied die Gemeinde 1952, das ihr unliebe Denkmal zu sprengen. Neben einzelnen Gedenktafeln wurde erst 2011 vom Nationalfonds ein Denkmal mit den Namen von 8.412 ermordeten und in Lagerhaft gestorbenen Menschen errichtet. Vom Lager selbst zeugt heute bloß noch ein Torbogen, alles andere ist zur Gänze mit einer Wohnsiedlung verbaut. Die Stollenanlagen sind heute noch zur Gänze erhalten, in einem Teil befindet sich seit 1997 eine Ausstellung des Zeitgeschichte Museums Ebensee. (siehe Quatember & Rolinek, *Geschichte der KZ Gedenkstätte*, o. D.)

Die Folgen des lange versuchten Verschweigens und Verdrängens in Ebensee wurden 2009 ersichtlich, als eine Gruppe Jugendlicher eine Gedenkfeier mit Naziparolen störte und eine Besuchergruppe attackierte.²⁵ Die jugendlichen Täter wurden ausgeforscht und teilweise der

²⁵ https://blog.zeit.de/stoerungsmelder/2009/05/14/ebensee-neonazis-greifen-kz-uberlebende-auf-gedenkfeier-an_1066?wt_ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F&wt_t=1638110726500, zuletzt abgerufen am 03.01.2023

Wiederbetätigung schuldig gesprochen.²⁶ Der Vorfall wurde 2014 vom Filmemacher Sebastian Brameshuber in *Und in der Mitte, da sind wir* dokumentarisch aufgearbeitet.²⁷ Zuletzt wurde 2018 ein Wiener Oberrabbiner, der mit seinem Enkel die Gedenkstätte besuchen wollte, am Bahnhof von zwei Männern mit Naziparolen bedroht.²⁸ Auch der Plan, einen Teil der Stollenanlage in einen Luftkurort umzuwandeln, brachte Ebensee 2021 wieder in die Schlagzeilen.²⁹

Ein weiterer historischer Erinnerungsort, auf den *Das flüssige Land* auf der Ebene des Speichergedächtnisses referenziert, ist das KZ Gusen und das Stollensystem „Bergkristall“ (Abb. 3). Das Außenlager von Mauthausen wurde im Dezember 1939 errichtet, war jedoch mit der Auslegung auf 6.000 Häftlinge größer als das Stammlager. Bereits 1941 überstieg die Todeszahl in Gusen jene in Mauthausen. 1944 begann die Errichtung eines Stollensystems, in der die Produktion von Jagdflugzeugen untergebracht werden sollte. Dieses trug den Tarnnamen „Bergkristall“. Im März 1944 wurde das Lager um Gusen II erweitert. Insgesamt wurden in etwa 71.000 Menschen nach Gusen deportiert. Etwa 36.000 Menschen kamen im Lager ums Leben. Darunter zumindest 3.600 polnische und ungarische Jüdinnen und Juden. (KZ-Gedenkstätte Mauthausen)

²⁶ <https://www.derstandard.at/story/1289609275800/drei-schuldsprueche-nach-neonazi-stoeraktion-in-ebensee>, zuletzt abgerufen am 03.01.2023

²⁷ <https://www.profil.at/gesellschaft/film-teenager-ebensee-rechtsextremismus-375859>, zuletzt abgerufen am 03.01.2023

²⁸ <https://www.diepresse.com/5360492/ebensee-nazi-parolen-gegen-rabbiner>, zuletzt abgerufen am 03.01.2023

²⁹ <https://www.diepresse.com/5713892/ebensee-kz-stollen-als-kurort>, sowie: <https://www.derstandard.at/story/2000127941762/ebenseer-luftkurort-im-kz-stollen-unmittelbar-vor-genehmigung>, zuletzt abgerufen am 03.01.2023



Abbildung 3: Das Stollensystem "Bergkristall" heute, sichtbar ist die Überbauung sowie die aufgefüllten (grau), begehbaren (grün) und nicht begehbaren (rot) Stollen (Quelle: BIG)

Das KZ Gusen wurde von amerikanischen Streitkräften befreit und im Juli 1945 an die sowjetischen Truppen übergeben. 1947 begannen diese, das Stollensystem mit Sprengladungen unbrauchbar zu machen. Es konnte zwar nicht komplett zerstört werden, allerdings führten die Sprengungen dazu, dass die Statik der Stollen gestört wurde. Dies führte in den 1970ern zu Einbrüchen des Erdreichs, die meist provisorisch wieder aufgefüllt wurden. Erst 2001 ging die Stollenanlage in den Besitz der Bundes Immobilien Gesellschaft (BIG) über. Es waren zu dieser Zeit keine Unterlagen mehr vorhanden, die das Stollensystem dokumentieren hätten können. Zwischen 2002 und 2009 begann die BIG deshalb mit Sicherungsarbeiten. Von den 45.000m² der unterirdischen Anlage sollte bis auf einen 2 Kilometer langen Stollen alles mit Beton aufgefüllt werden. Als Grund gab die BIG „Haftungsbestimmungen“ an. Diese Arbeiten wurden ohne vorherige Absprache mit relevanten Gedenkteinrichtungen begonnen, was einen medialen Aufschrei zur Folge hatte. Ein großer Teil der Anlage ist heute verfüllt, auch um eine mittlerweile auf die Stollen gebaute Siedlung zu stabilisieren. Für den verbliebenen Teil fand sich eine Einigung mit dem Gedenkdienstkomitee Gusen, das heute Führungen durch die Stollen anbietet. (siehe Lechner, 2009, S. 51ff; Eichinger, 2009, S. 79; Wahl, Haunschmied und Mühleder, *Stollensystem „Bergkristall“*, o. D.)

Anhand der hier untersuchten Erinnerungsorte lässt sich erkennen, dass Groß-Einland einen literarischen Repräsentationsraum bildet. Er reproduziert Erinnerungsorte in Österreich und fasst sie als Chronotopos im Roman zusammen. Dieser Prozess geschieht mit Hilfe von Symbolen, die im produzierten Raum erschaffen wurden. Diese Symbole können sowohl aus

den Lagern an sich (wie die Referenz zum „Loch“ der Stollensysteme in Hinterbrühl, Ebensee oder Gusen), als auch aus den späteren Gedenkortern stammen. An dieser Stelle sollen einige dieser Symbole im Text aufgespürt werden. Der eindeutigste Hinweis darauf, dass Groß-Einland ein Repräsentationsraum ist, wird vom Text selbst geliefert. Ruth erfährt in einem Telefongespräch mit ihrer Tante:

„[...] Deine Eltern wurden vor drei Tagen in Wien beerdigt.“ Die Fläche, auf der ich stand, war zusammengefaltet, der Raum eingestampft, die Dimensionen hatten sich entzogen, alles weggerückt von mir. „Ihr habt sie in Wien begraben?“, fragte ich. „Es gibt doch gar kein Groß-Einland, das Gasthaus, in dem ich dich angerufen habe, steht laut Telefonbuch in Kirchberg am Wechsel. Die offiziellen Ämter kennen kein Groß-Einland“, schrie die Tante nun fast. „Du musst zurückkommen.“ (Edelbauer, 2019, S. 135f)

Hieraus ist erkennbar, dass sich der fantastische Ort Groß-Einland über einen realen Ort im südlichen Niederösterreich gelegt hat. Das äußert sich auch in dem plötzlich veränderten räumlichen Empfinden Ruths. Im realen Kirchberg am Wechsel geschah jedoch nichts, was eine Identifizierung mit Groß-Einland rechtfertigen würde. Es steht vielmehr symbolisch für eine scheinbar unberührte Natürlichkeit, die oberflächlich keine Hinweise auf ihre Vergangenheit bieten kann. Für Ruth ist Groß-Einland anfangs noch eine Idylle, zur Natur empfindet sie eine besondere Verbindung:

Ich wurde nicht müde, mehrere Stunden am Tag die Topographien zu erkunden, die hier so weitläufig vorhanden waren. Oft merkte ich dann nicht, dass ich in klumpendem Schlamm unterwegs gewesen war und mir die Erdbrocken in die Hose rieselten. Mit dem Moos verband mich eine besonders intensive Beziehung: Einem weichen Feld war kaum zu widerstehen. [...] Es war eine endlose Verlockung, die sich durch die Jahreszeiten veränderte und ihren Zauber nie verlor. (ebd., S. 113)

Mit dem Fortschritt ihrer Recherche zu der verdrängten Geschichte Groß-Einlands ändert sich allerdings auch Ruths Verhältnis zur Natur:

Mit einem Mal offenbarten sich beim Blick ins Tal die Ausmaße der Einsenkungen, die sich vexierbildartig neigten. Die Fläche war in Stücke zerhackt – kleine, unnütze, in Form gezwungene Felder. [...] Dieses Panorama widerte mich an – und gleichzeitig, je mehr ich von ihm Abstand nahm, desto mehr rückte es nach, wie ein indiskreter Mensch, der nicht von einem ablassen will. Zum ersten Mal bedrückte mich die Landschaft, mehr noch: ein Ekel überkam mich, sodass ich beschloss, den Rückweg anzutreten. (ebd., S. 210)

Die Natürlichkeit verliert für Ruth durch ihre Erkenntnisse zur Geschichte Groß-Einlands ihren Reiz, wird zu etwas Abstoßendem und Ekelhaftem, das ihr keine Ruhe lässt. Es ist das Aufdecken der Geschichte, die dem Raum eingeschrieben ist, das diesen Wechsel befeuert. In

Das flüssige Land wird somit eine Warnung ausgesprochen, dass das Vergessene, wie das Gedächtnis, „allein über den Umweg der Beobachtung von Erinnerung in den Blick [kommt]: über Fehler und Veränderungen in der Erinnerungsleistung und über Verdrängungsmechanismen.“ (Erll, 2005, S. 8) Erll bemerkt auch, dass „das Vergessen [...] für psychische und soziale Systeme mindestens ebenso wichtige Funktionen wie das Erinnern [erfüllt].“ (ebd., S. 8) Das äußert sich in Groß-Einland durch ein kollektives Schweigen und Verdrängen in der Bevölkerung. In einem Gespräch Ruths mit dem Bürgermeister Groß-Einlands will dieser den Nationalsozialismus noch nicht einmal beim Namen nennen und bezeichnet ihn bloß als „eine sehr dunkle Periode Österreichs“. (Edelbauer, 2019, S. 227) Bei der Beobachtung, wie schnell sich die Menschen in Groß-Einland an Geländeeinbrüche und veränderte Topografien gewöhnen, bemerkt Ruth: „Die Verdrängungsleistung der Bevölkerung war beachtlich“. (ebd., S. 289) Und bei einem Gespräch zu ihrer Recherche wird Ruth befohlen: „Schweigen Sie gefälligst.“ (ebd., S. 207). Das kollektive Vergessen ist in Groß-Einland also allgegenwärtig. Ruth schafft es aber durch ihre detektivische Spurensuche nach den nationalsozialistischen Verbrechen, die Fassade zerbröckeln zu lassen.

So wie lange Zeit versucht wurde, die Geschichte der KZ in Hinterbrühl, Ebensee oder Gusen zu vergessen und zu verdrängen, gibt es auch in Groß-Einland Bemühungen, die Vergangenheit abzuschwächen und aus dem kollektiven Gedächtnis zu drängen.

Die einzige Gedenkstätte in Groß-Einland wird wie folgt beschrieben:

Gleich an einem der ersten Tage hatte ich bei einem Besorgungsgang die sogenannte Gedenkstätte entdeckt. Sie war in nächster Nähe zum Supermarkt gelegen und doch so unscheinbar, dass man ein ganzes Leben arglos an der Hecke vorbeigehen konnte, ohne sie zu sehen. Ich erklomm die vier Stufen zum grasigen Plateau, auf dem ein paar Gladiolen um ein Marmorrechteck gepflanzt waren. „In Gedenken an die Vorkommnisse“, stand auf dem Stein, und für mehrere Minuten fragte ich mich, welche Vorkommnisse gemeint sein konnten. Als ich mich hinbockte und die Platte mit den Fingerkuppen befühlte, merkte ich, dass darunter noch ein Satz eingraviert war, so ausgewaschen, dass ich ihn kaum entziffern konnte: „An dieser Stelle gingen so manche zugrunde, das soll unvergessen bleiben“, las ich und fand alles noch viel rätselhafter. Scheinbar zusammenhangslos stand unweit davon ein Kapellchen mit weinender Maria im Fenster. Auf diesem wiederum war zu lesen: Vierunddreißig Körper ruhen hier. (ebd., S. 129f)

Später erfährt Ruth, dass bei der Evakuierung des KZ Außenlagers in Groß-Einland insgesamt nicht bloß 34 Menschen ermordet wurden, sondern der Verbleib von etwa 800 ungeklärt ist. Die beschriebene Gedenkstätte ist also nicht nur möglichst unauffällig gestaltet und die Inschrift nichts sagend gewählt, sie entspricht auch keineswegs den wahren Opferzahlen. Von

den oben beschriebenen historischen Orten in Österreich ist eine ähnliche Verfahrensweise bekannt, die lange andauerte. Die Geschichte sollte mit dem Bau von Wohnsiedlungen überdeckt werden, Gedenkorte möglichst wenig Aufmerksamkeit erregen. Es ist zum Großteil der Erinnerungsarbeit von zivilgesellschaftlichen Akteur:innen wie Überlebenden, Angehörigen Ermordeter, Widerstandskämpfer:innen, Schriftsteller:innen oder Historiker:innen zu verdanken, dass diese Gedenkorte heute noch existieren.

Raphaela Edelbauer treibt in *Das flüssige Land* die Vergessens-Bemühungen so mancher Gemeinden nach Kriegsende auf die Spitze. Aus der Ortschronik erfährt Ruth, dass Groß-Einland nach dem Krieg von den Russen vollständig zerbombt wurde. Der Wiederaufbau mutet wiederum fantastisch an:

Also beschloss man kollektiv, alles, was einst Groß-Einland gewesen war, mit insgesamt 16 000 Kubikmetern Beton und Steinchen zu überschütten und so die Trümmerhaufen mitsamt aller in ihnen liegenden Besitztümer, Leichen, Gebäudeteile, [...] in ein für die Zukunft aushärtendes Fundament zu gießen. Danach hatte man die gesamte Stadt, so wie sie vor der Zerbombung gewesen war, einige Meter höher und nach dem Vorbild historischer Fotos erneut errichtet. Eine maßstabsgetreue Replik. Von einigen wenigen Gebäuden aber hatte man keine Bilder gemacht und sie beim Wiederaufbau schlicht vergessen, weswegen unmerklich der Raster verrutscht war, sich eine Karte über die andere gelegt hatte und diese die erste verdrängt hatte. [...] Groß-Einland war verrückt. (Edelbauer, 2019, S. 93)

Diese absurd wirkende Übertreibung vom Wiederaufbau Groß-Einlands beinhaltet eine Bloßstellung der lange fehlenden Aufarbeitung in Orten wie Ebensee oder Hinterbrühl. Die versuchte Auslöschung des im Nationalsozialismus produzierten Raumes von Konzentrationslagern und unterirdischen Produktionsstätten von Kriegsmaterial durch ihre Überbauung funktioniert höchstens auf symbolischer Ebene. Das Darunterliegende kann dadurch nur auf bestimmte Zeit verdrängt werden, ehe es hervorbricht. Bei Edelbauer bleibt es als Gefühl von Verrücktheit, das Groß-Einland unheimlich erscheinen lässt und in Personifikation des „Lochs“ die symbolische Ebene durchbricht. In Ebensee ist es der verbliebene Torbogen des ehemaligen KZ, der heute mitten in einer Wohnsiedlung steht und damit das gewünschte Vergessen stört. (Abb. 4) Wie das Trauma in der Psychoanalyse führt die Verdrängung auch in der kollektiven Erinnerung zu einem wiederkehrenden Hervorbrechen von Geschichte.³⁰ Die Einbettung von *Das flüssige Land* in den Postmemory Diskurs ist nach der Definition von Marianne Hirsch durch die übertragene traumatische Erinnerung über Generationen hinweg demnach mehr als passend. (siehe Hirsch, 2012, S. 6)

³⁰ Zum Traumabegriff in der Literatur siehe auch bei Dania Hückmann *Traumaliteratur* (2017).



Abbildung 4: Der Torbogen des KZ Ebensee steht heute in einer Wohnsiedlung. (Quelle: MKÖ)

5.8 Fazit der Romananalyse

Als Abschluss der Analyse von *Das flüssige Land* sollen die grundlegenden Erkenntnisse nochmals kurz zusammengefasst und hervorgehoben werden. Darauf werden auch die Vergleiche zu den folgenden Werken aufbauen. Der Grundstein wurde mit dem Herausarbeiten fantastischer Merkmale in der Romanwelt gelegt. Mit dem voranschreitenden Verlassen des rationalen Raumes und der Hinwendung zu einem fantastischen ist, der Theorie zur fantastischen Literatur folgend, erkennbar, dass es keine bedingungslose Identifizierung mit der Figur von Ruth Schwarz mehr geben kann. Die Erzählinstanz folgt in *Das flüssige Land* bald Regeln außerhalb der bekannten rationalen Gesetzmäßigkeiten. Stefan Neuhaus beschreibt bei seinem Versuch einer Erklärung des Begriffes „fantastisch“ unter Verweis auf Jurij Lotmans *Die Struktur des künstlerischen Textes* die Unterscheidung zwischen einer „Ästhetik der Identität“ und einer „Ästhetik der Gegenüberstellung“ (Lotman, 1973, S. 334ff):

Sind Form und Inhalt des literarischen Textes dem Leser vertraut, handelt es sich um eine Ästhetik der Identität. Bei einer Ästhetik der Gegenüberstellung fordern die komplexen, viele Interpretationsmöglichkeiten eröffnenden Strukturen den Leser in besonderem Maße heraus. (Neuhaus, 2017, S. 19)

Um Prozesse des Erinnerns im Sinne der Mimesis-Illusion erfahrbar zu machen, ist demnach die „Ästhetik der Gegenüberstellung“ für die Erinnerungsliteratur das geeignete Mittel. Die mit Hilfe fantastischer Methoden bewirkte Entfremdung der Leser:innen von Ruth Schwarz, aber auch die Hinterfragung der in Groß-Einland gültigen Naturgesetze, sind also für das nach oben strömen von Erinnerungsleistungen an die Shoah entscheidend. Bei der Betrachtung von Zeit und Raum in *Das flüssige Land* wurde die сюжетbildende Kraft des Chronotopos festgestellt. Mit Michail Bachtins Theorie lässt sich Groß-Einland als Nährboden für Untersuchungen zu Erinnerungsprozessen verstehen. Die dort herrschende synchrone Erzählsituation bewirkt ein Nebeneinander verschiedener Zeiten. Im Text manifestiert sich dies zum einen in der Auflösung einer nachvollziehbaren linearen Zeitabfolge und zum anderen durch Binnenerzählungen wie Ruths Dissertation, dem Tagebuch des Johann Kienagl und der Ortschronik. Nicht zuletzt sei hier auch das Phänomen von Intertextualität als „Gedächtnis der Literatur“ erwähnt, welches in Kapitel 7 behandelt werden wird.

Die Produktion des Erinnerungsraumes in Raphaela Edelbauers Roman wurde anhand von Lefebvre gezeigt. Dieser erklärt, dass sich der durch menschliche Aneignung geschaffene soziale Raum gleichzeitig produziert und reproduziert. Dies zeigt sich im Roman anhand der sich stetig wandelnden Topographie, durch Einbrüche der Oberfläche und durch die Manifestation von Ruths Erinnerungen, wie zum Beispiel ihrem Elternhaus oder dem Gasthaus zur tausendjährigen Eiche. Der Vergleich von Aleida Assmanns und Henri Lefebvres Theorien lässt Ähnlichkeiten zwischen räumlicher Praxis und Repräsentationsräumen und den Prozessen des Erinnerns erkennen. Die Romantopographie ist voll von der ihr eingeschriebenen Diachronie.

Wie unter Verweis auf reale Erinnerungsorte in Österreich beschrieben, steht die literarische Fiktion in einem dialektischen Verhältnis zu historischen Ereignissen und dem kulturellen Gedächtnis. Es geht jedoch nicht darum, Groß-Einland als Parallelwelt eines bestimmten Ortes in Österreich zu lesen. Es geht vielmehr um einen Anstoß, den in Österreich herrschenden Erinnerungsdiskurs nicht als singulär und abgeschlossen wahrzunehmen. Im Sinne von Postmemory sind auch nachfolgende Generationen in der Pflicht, die Rolle sekundärer Zeug:innenschaft zu übernehmen, um auch in der Gegenwart die Verantwortung für die Erinnerung an die Shoah weiterzutragen.

6 Textanalyse: Andrzej Bart - *Die Fliegenfängerfabrik* [Fabryka mucholapek]

6.1 Einleitend zur zweiten Analyse

Die folgenden Unterkapitel folgen im Wesentlichen der zuvor für Raphaela Edelbauers Roman aufgestellten Analysestruktur. Anfangs soll das Fantastische im Text gesucht und präsentiert werden. Eine Besonderheit in *Die Fliegenfängerfabrik* im Unterschied zu *Das flüssige Land* ist die Erzählsituation, die in *Die Fliegenfängerfabrik* sichtlich kompliziert angelegt ist. Izdebska und Szajnert bemerken dazu: „The novel was written by using the formula of a postmodern novel, as if almost taken from pocket dictionaries and encyclopedias.” (2014, S. 143) Deshalb soll hier zum besseren Verständnis ein Überblick gegeben werden.

Die Ereignisse in *Die Fliegenfängerfabrik* werden von mehreren Erzählinstanzen unterschiedlich wahrgenommen. Diese lassen sich sowohl einzeln als auch in Verbindung zueinander untersuchen. Um die von Izdebska und Szajnert als „postmodern“ bezeichnete Erzählweise aufzuschlüsseln, werden die Erzählstimmen nach Gérard Genettes Erzähltheorie kategorisiert, daraus ergeben sich folgende im Roman auftretende Typen:

- Heterodiegetische Erzählstimme (Sie tritt am Beginn des Romans auf und beschreibt die Fahrt zur und Ankunft in der Textilfabrik)
- Autodiegetische Erzählstimme (Die Figur des Autor-Erzählers)
- Homodiegetische Erzählstimmen (Die Figuren Marek und Regina)

Für das Erkennen der narrativen Perspektive hilft eine ergänzende Betrachtung des Modus der Fokalisierung. Genette teilt die Typen der Fokalisierung in einer Erzählung in „Nullfokalisierung“, „interne Fokalisierung“ und „externe Fokalisierung“ ein. (Genette, 2010, S. 121) Eine Erzählstimme muss sich keineswegs an einen einzigen Fokalisierungstypen halten, sondern kann auch variabel sein. Die heterodiegetische Erzählstimme weist eine externe Fokalisierung auf, Leser:innen haben keinen Einblick in die Gedanken und Gefühle der Personen. Mit dem Auftritt der autodiegetischen Erzählstimme wechselt die Fokalisierung auf eine variable, der Autor-Erzähler schildert etwas, das ihm in der Vergangenheit widerfahren ist. Bemerkenswert ist, dass er in seinen Berichten trotzdem voller Zweifel ist. Das ist möglich, da der Autor-Erzähler im Text sowohl auf der extradiegetischen als auch der intradiegetischen narrativen Ebene agiert. Er kann also in seiner externen Fokalisierung retrospektiv die eigenen Erfahrungen im Umkreis des Prozesses hinterfragen, die er auf der zweiten temporalen Ebene

mit einer internen Fokalisierung wahrheitsgemäß erzählt. Die homodiegetischen Erzählstimmen weisen wiederum eine rein interne Fokalisierung auf und folgen Reginas und Mareks Erfahrungen, was für die fantastische Wirkweise der Unschlüssigkeit optimal ist, werden doch keine Erklärungsversuche einer externen Instanz für die fantastischen Ereignisse dazu gemischt. Die Leser:innen sind damit auf das Bezeugen dieser drei Figuren angewiesen, was in Kapitel 6.5 dieser Arbeit nochmals aufgegriffen wird.

Anders als bei Izdebska und Szajnert soll in dieser Arbeit nicht der Begriff „Postmoderne“ sondern die Theorie der „Metafiktion“ verwendet werden. Diese unterteilt sich in indirekte und direkte Metafiktion. Die indirekte Metafiktion wird in dieser Arbeit mit dem Begriff der Intertextualität abgedeckt, allgemein gesprochen also Verweise auf andere Texte. Die direkte Metafiktion beschreibt Verweise auf die Erzählillusion an sich, es ist ein Sekundärdiskurs, der Rezipient:innen „in besonderer Weise Phänomene zu Bewußtsein bringen [soll], die mit der Narrativik als Kunst und namentlich ihrer Fiktionalität [...] zusammenhängen.“ (Wolf, 1993, S.228) Um den metafiktionalen Text anschließend besser analysierbar zu machen, wurde die Kategorisierung der Erzählstimmen nach der Genette'schen Erzähltheorie unternommen.

Die räumliche Praxis und deren Verbindung mit unterschiedlichen Zeitebenen wird analog zur vorherigen Analyse untersucht und auch die Bedeutung der Chronotopoi für Erinnerungsprozesse in *Die Fliegenfängerfabrik* wird erklärt werden. Die in Bezug zu Zeug:innenschaft und Übertragung unterschiedlichen Analysen von familialer und affiliativer Postmemory treten in diesem Analysekapitel in den Hintergrund. Bart beschäftigt sich vor allem mit dem Verhältnis zwischen kollektiver und individueller Erinnerung. Während im Gerichtssaal historische Zeug:innen auftreten und den Toten eine Stimme gegeben wird, ist der Autor-Erzähler des Romans unterwegs, um mit seiner eigenen Geschichte abzuschließen. Obwohl die Motivation der Romanfiguren in den beiden analysierten Werken unterschiedlich ist, soll gezeigt werden, wie sowohl Ruth Schwarz als auch der Autor-Erzähler in *Die Fliegenfängerfabrik* die Fragen nach der Verantwortung der Postmemory-Generation literarisch veranschaulichen können.

6.2 Merkmale und Wirkweisen des Fantastischen im Text

Anders als in *Das flüssige Land* wird die fantastische Romanwelt in *Die Fliegenfängerfabrik* von mehreren Erzählinstanzen unterschiedlich wahrgenommen. Die heterodiegetische Erzählstimme beginnt mit der Beschreibung einer Zugreise im Mondlicht und anfangs ist hier für Leser:innen nichts Übernatürliches zu erkennen. Sie wird jedoch unterbrochen von der

autodiegetischen Stimme (dem Autor-Erzähler), die einen vergangenen Tagebucheintrag zitiert und auf der Suche nach einer Begründung zu sein scheint, warum „ein im Ganzen objektiver Eintrag trotz allem das Wesentliche unerwähnt lassen kann.“ (Bart, 2011, S. 10) Was dieses Wesentliche ist, wird jedoch nicht verraten, mit dem abschließenden Kommentar öffnet sich jedenfalls ein Spannungsbogen: „Hätte ich allerdings gewusst, was mich erwartete ... [sic!] Nein, ehrlich gesagt, ich weiß nicht, was ich getan hätte.“ (ebd., S. 11)

Es ist die heterodiegetische Erzählstimme, die erstmals Unschlüssigkeit dem Romangeschehen gegenüber streut. Der Zug hält am Gütergleis einer alten Textilfabrik (Abb. 5) und durch viele vom Erzähler aufgeworfene Fragen ergibt sich eine Unsicherheit, die wie folgt ihren Höhepunkt erreicht:

Doch nicht der Zug oder die Totenstille, mit der er empfangen wurde, löste die eigentliche Verwunderung aus. Nach einigen Minuten quollen aus den Güterwägen anstelle von Baumwollballen Menschen in einer Zahl, die allen Gesetzen der Physik Hohn sprach. Und wie sich schnell zeigte, bewirkte ein Bruch mit der naturwissenschaftlichen Ordnung einen zweiten, viel gewichtigeren. (Bart, 2011, S. 12)

Dieses Motiv verbreitet eine unheimliche Stimmung, die Referenz zu Deportationen während des zweiten Weltkrieges drängt sich wohl allen Leser:innen auf. Gleichzeitig bekennt sich die heterodiegetische Erzählstimme indirekt dazu, mehr zu wissen, als sie preisgibt. Was der zweite Bruch mit der naturwissenschaftlichen Ordnung sein soll, bleibt unerwähnt. Ebenso wie zuvor von der autodiegetischen Erzählstimme wird auch hier mit Hilfe einer Ellipse Spannung erzeugt.

Während sich das von der heterodiegetischen Erzählstimme vorgetragene Romangeschehen zeitlich und örtlich nicht genauer bestimmen lässt,³¹ scheint der Autor-Erzähler in seiner Romanumgebung klar verankert, seine Realität gibt Leser:innen wenig Grund für Zweifel. Er befindet sich in seinem eigenen Zuhause, wird von Kopfschmerzen und finanziellen Sorgen geplagt; alltägliche Gegebenheiten, die von Leser:innen nicht hinterfragt werden müssen. In diesem Alltag wirkt der Auftritt seines Auftragsgebers jedoch umso fantastischer. Er erinnert an einen faust'schen Mephistopheles und damit gleichzeitig an Voland und seine Gehilfen aus Michail Bulgakovs *Der Meister und Margarita*:

³¹ Obwohl die Referenz auf Deportationen im zweiten Weltkrieg gegeben ist, wird von Beginn an klar ausgeschlossen, dass *Die Fliegenfängerfabrik* als historischer Roman gelesen werden kann. Das historische Verbrechen der Deportationen in Ghettos und Konzentrationslager mit einer Zufahrt in einem Salonwagen im Mondlicht zu beginnen kann auf Grund des übertrieben morbiden Kitschs als kaum glaubwürdig angesehen werden.

Er war klein und schwächlich und sah einem Schwan vom Oderbogen ähnlich, mit dem ich täglich Blicke tauschte. Ein Ziegenbärtchen, das sich zum Hals hin krümmte, dazu ein Händedruck, der einem eine treffliche Vorstellung von der Konsistenz eines Mohnkuchens gab. Um das Unglück zu vervollständigen, trug er einen dunkellila Anzug aus Kunststoff, der vorgab, Wolle zu sein, und eine gelbe Krawatte mit geometrischen Figuren der unmöglichen Art. (Bart, 2011, S. 16f)

Der Gast des Autor-Erzählers zeichnet sich nicht nur durch sein Äußeres als fantastische Figur aus. Er bietet seinen Auftrag mit den verführerischen Worten „etwas zu erleben, was Sie bis ans Ende Ihres Lebens nicht vergessen werden“ (ebd., S. 17) an. Dabei wechselt er im Gespräch mehrmals die Identität, erzählt von seiner Kindheit in Lodz und einer Nummer auf seinem Arm, dann gibt er vor, Hans Biebows Bruder zu sein, um sich wenig später wiederum als Neffe eines Zaddiks zu bezeichnen. Wie seine Identität ändert er sogar sein Aussehen und macht sich um 50 Jahre älter. Der Autor-Erzähler glaubt zu Beginn noch, es mit einem Wahnsinnigen zu tun zu haben, bevor dieser ihn damit überrascht, seine Gedanken zu erraten. Woraufhin der Autor-Erzähler anmerkt: „Es gab also zwei Möglichkeiten: Entweder träumte ich noch, oder ich war verrückt geworden.“ (ebd., S. 20) Ersteres schließt er jedoch aus, nachdem er sich ins Handgelenk zwickt, um aufzuwachen, aber nichts passiert. Der Gast versichert ihm hingegen: „Haben Sie bitte keine Angst, verrückt geworden zu sein“, (ebd., S. 20) und liefert für seine vermeintlichen Fähigkeiten, Gedanken zu lesen, prompt eine rationale Erklärung. Der Autor-Erzähler sieht sich keineswegs mit etwas Übernatürlichem konfrontiert, er ist dem Gast gegenüber zwar misstrauisch, aber nicht, weil er scheinbar seine Gestalt wandeln kann oder Sachen über ihn weiß, die er nicht wissen sollte. Das Misstrauen gilt vielmehr dem Auftrag, den ihm der Gast überbringt und dem Geldumschlag, den er hinterlässt. Dieser bewirkt auch, dass er schließlich erkennt: „Ich begriff, dass es kein Entkommen gab und ich auf eine nicht nur die schriftstellerische Freiheit beleidigende Art mein Geld verdienen musste.“ (ebd., S. 28) Sein Schicksal ist ihm demnach schon beschieden, durch die Kenntnis seiner finanziellen Lage übt der Gast eine Macht über ihn aus, der er sich ergeben muss. Für Leser:innen bewirkt der Auftritt und die Schilderung des Gastes eine Unschlüssigkeit. Die Welt des Autor-Erzählers ist eine durchwegs reale, alltägliche, seine Wahrnehmungen wirken zwar authentisch, sein eigener Zweifel daran, ob nun Traumgespinste oder eine Verrücktheit sie unterwandern, lässt die Frage nach der Zuverlässigkeit jedoch unbeantwortet.

Nachdem der Autor-Erzähler den Auftrag angenommen hat, über einen Prozess zu berichten, ergreift erstmals eine der homodiegetischen Erzählstimmen das Wort. Von dem Moment an werden die Geschehnisse abwechselnd durch den Autor-Erzähler, sowie Reginas und Mareks

Erfahrungen geschildert. In dem zuvor verwendeten Zitat des heterodiegetischen Erzählers in dem er von einem „Bruch mit der naturwissenschaftlichen Ordnung“ (Bart, 2011, S.12) spricht wurde der Grundstein für etwas scheinbar Übernatürliches im Text gelegt, der durch die Erfahrungen Reginas weiter gefestigt wird. So wie Ruth Schwarz in *Das flüssige Land* durch die Verfolgung von zwei märchenhaften Gestalten von einer Tankstelle nach Groß-Einland gelangt, werden Regina und Marek ebenfalls von zwei eigenartigen Figuren in die fantastische Welt geführt. Diese beiden bleiben jedoch namenlos und sind scheinbar nicht einmal menschlich; sie werden als „Individuen“ bezeichnet, riechen nach Lysol und Schwefel und tragen ähnlich groteske Kleidung wie der Gast des Autor-Erzählers. (siehe ebd., S. 16) Regina und Marek folgen einer der beiden Figuren in eine scheinbar andere Welt:

Am Ende des Saals blieb der Mann plötzlich stehen, als interessierte ihn die Darstellung einer Fuchsjagd. Wäre da nicht ein runder Porzellangriff gewesen, hätte selbst ein geschultes Auge Mühe gehabt, die Umrisse einer Tür in der Eichenholzwand zu entdecken. Sie dachte noch, dies sei sicher eine Besenkammer, da wurde die Tür bereits von ihrem Begleiter geöffnet, der sie mit verhaltener Geste dazu aufforderte, einzutreten. Es war dunkel darin, kein Wunder also, dass Regina einen Schritt zurücktrat. Zufrieden mit ihrer Reaktion lächelte der Mann und trat selbst als erster in den Raum, der tatsächlich eine Abstellkammer war [...]. Als sie schließlich bei ihm standen, öffnete der Mann die nächste Tür, und sogleich umfing sie frische Luft. Der Flur war diesmal anders, hoch, monumental sogar [...]. Regina tat alles, um sich keine Verwunderung anmerken zu lassen, weder über die Abstellkammer noch über die Andersartigkeit des Gebäudes, in dem sie sich befanden. (ebd., S. 32f)

Regina ist verwundert über den Saal, den sie durch eine Abstellkammer erreicht und der nicht wie ein Teil der Textilfabrik wirkt, an deren Güterbahnhof der Zug zuvor hielt. Allerdings wird die Szene von ihr nicht als Zauberei wahrgenommen und sie zweifelt auch nicht an ihrem Verstand. Ihre Vorstellung der eigenen Realität wird also nicht durch den Ortswechsel umgeworfen. Was für Leser:innen wie der Eintritt in eine fantastische Welt wirkt, wird von Regina zwar verwundert aufgenommen, ihre Schilderungen entsprechen jedoch denjenigen eines völlig realen Ortes. Sie bemerkt sogar, dass – im Vergleich zur restlichen Umgebung – der Saal „in einem architektonischen Stil [war], der ihr näher lag, in dem die Form der Funktion entsprach und die Details sich aus den geometrischen Figuren herleiteten.“ (ebd., S. 33) Auch die ersten Beobachtungen Mareks liefern keinen Hinweis darauf, dass er sich in einer übernatürlichen Umgebung wähnt. Im Gegenteil, bemerkenswert ist eine Beobachtung, die er zur Welt außerhalb der Textilfabrik macht. Mareks kindliche Neugier treibt ihn immer wieder dazu, sich davon zu schleichen und den Rest des Hauses zu erkunden, in dem sich der Gerichtssaal befindet. Dabei beobachtet er bei einem Blick aus dem Fenster:

Vielleicht war daran nichts Besonderes, doch allein schon die Möglichkeit, in den freien Raum hinauszuschauen, bereitete ihm Freude. Dann der Lohn für den Schmerz in den Waden, als unter dem Fenster fast lautlos ein Lastwagen vorbeifuhr, dessen Form ihm unbekannt und der dazu noch rot war. Er sah ihn höchstens für ein paar Sekunden, doch war er sich sicher, dass es nicht die Feuerwehr war: Große weiße Buchstaben auf der Seite deuteten eher auf einen Zirkus. (Bart, 2011, S. 54)

Der Schriftzug, den Marek später als „Cola-Coala“ entziffert zu haben glaubt, ist für Leser:innen ein klarer Hinweis, dass die Welt auf der anderen Seite der Fensterscheibe wohl keine fantastische ist. Es zeigt sich demnach, dass der fantastische Raum in *Die Fliegenfängerfabrik* auf die Textilfabrik und den Gerichtsaal beschränkt ist. Der Wechsel zwischen den beiden ist nicht ohne weiteres möglich; Mareks Plan, über eine Regenrinne ins Freie zu klettern, misslingt. Einzig der Autor-Erzähler vermag es, die Grenze zwischen den beiden Welten zu überwinden. Dies geschieht anfangs durch ein Kennwort, das ihm von seinem Gast mitgeteilt wurde und das er einer Wächterin beim Betreten der Textilfabrik nennt. Später schafft er es sogar, eine junge Frau namens Dora aus dem Gebäude zu schmuggeln, um mit ihr Lodz zu erkunden.

Um die Rolle des Autor-Erzählers besser zu verstehen, hilft ein Blick auf das Romanende. Der Autor-Erzähler existiert, wie bereits erwähnt, auf zwei temporalen Ebenen. Einerseits ist er Teil der intradiegetischen narrativen Ebene in Lodz, als handelnde Figur mit interner Fokalisierung. In der Rahmenerzählung wiederum tritt er als extradiegetischer, fiktiver Autor des Romans auf: „Am 31. Dezember 2007 beende ich, ebenfalls unausgeschlafen, *Die Fliegenfängerfabrik*.“ (Bart, 2011, S. 259, Herv. i. O.) Die Erzählung wechselt hier auf eine metadiegetische Ebene, was sich auch durch das plötzliche Auftreten des Präsens ausdrückt. Nach Todorov wäre damit das Fantastische zunichte gemacht, die Erzählung wird als Fiktion enttarnt und damit kann keine Unschlüssigkeit verbleiben. Doch etwas stört die Welt des Autor -Erzählers:

Es ist an der Zeit, die Traumgespinste zu vergessen, vor allem aber den letzten Punkt zu setzen. Nur der Füllfederhalter aus grünem Schildplatt stört in diesem mit Samt ausgelegten Schächtelchen und der goldenen Aufschrift *Pramen & Sohn* auf dem Deckel. Ich schaue ihn an, einmal habe ich sogar versucht, mit ihm ein Wort zu schreiben, aber er gehört mir nicht. [...] Es macht mir Angst zu denken, was sein Füllfederhalter in meinem Hause macht. (ebd., S. 259f, Herv. i. O.)

Genau solch ein Füllfederhalter wird zuvor bereits beschrieben. Einmal taucht er auf, als Marek ihn von Dora geliehen bekommt: „Als er zu ihr gerannt kam, nahm sie bereits die Feder aus einem mit dunkelgrünem Samt ausgelegten Behältnis. Sie reichte sie ihm, geöffnet und bereit zu schreiben.“ (ebd., S. 53) Ein andermal zeigt ihn Dora dem Autor-Erzähler: „Sie holte einen

eleganten Füllfederhalter aus dem mit dunkelgrünem Samt ausgeschlagenen Etui. Um ihr ein Vergnügen zu bereiten, betrachtete ich ihn lange.“ (Bart, 2011, S. 146) Das Auftauchen dieses Füllfederhalters ist eine Transgression zwischen intra- und extradiegetischer narrativer Ebene und bewirkt einen Einbruch der fantastischen Romanebene in die reale. Das dies zu einem Zeitpunkt passiert, an dem es „an der Zeit [ist], die Traumgespinste zu vergessen“ (ebd., S. 259), zeugt von der Unmöglichkeit, mit der Vergangenheit abzuschließen. Im Sinne der Postmemory zeigt sich, dass das Trauma der Shoah seinen Weg in die Gegenwart findet und dort als etwas Unheimliches wiederkehrt, das dem Autor-Erzähler Angst macht.

Abschließend soll hier noch die Rolle des Autor-Erzählers als Grenzwandler zwischen fantastischer und realer Welt betrachtet werden. Er selbst wird durch das Eintreten in den fantastischen Raum nicht Teil der dort versammelten Menschen, sondern bleibt in einer Außenposition. Als Marek ihn und seinen Begleiter auf den Gängen erblickt beschreibt er sie als „zwei Männer, die recht zweifelhaft aussahen“ (ebd., S. 55) und denkt, dass sie mit dem Lastwagen in Verbindung stehen müssen, denn sie wirken auf ihn wie „Spaßvögel“ aus dem Zirkus, „die die Leute aufheitern sollten, wenn sie niedergeschlagen und traurig waren.“ (ebd., S. 55) Auch auf die Menschen machen der Autor-Erzähler und sein Freund Jurek einen absurden Eindruck und sie werden angestarrt, „als wären wir der nahende Wahnsinn.“ (ebd., S. 64) Der intradiegetische Autor-Erzähler selbst versucht sich in rationalen Erklärversuchen des Geschehens, die für Leser:innen aber wohl nur zweifelhafte Glaubwürdigkeit besitzen:

Es bedurfte keines großen Scharfsinns, um zu verstehen, dass diese eine internationale Konferenz war, die nach den Regeln der in letzter Zeit so populären totalen Teilnahme organisiert war. Interaktivität, Bereicherung der Identität, Frauen in der Rolle der Männer und das Opfer kurze Zeit später als Henker. (ebd., S. 65)

Für den Autor-Erzähler ist das alles bemerkenswert und er merkt an, dass „die Authentizität, für die Roman Polanski in *Der Pianist* so gerühmt wurde, im Vergleich eine halbe Sache [ist].“ (ebd., S. 65) Gleichzeitig versucht er, „überwältigt von dieser Perfektion [...] irgendwelche Fehler zu entdecken [...]“ (ebd., S. 65, Herv. i. O.) Der Autor-Erzähler befindet sich in der intradiegetischen narrativen Ebene in einer ähnlichen Zwischenposition wie die Leser:innen fantastischer Literatur. Die Unauflösbarkeit zwischen seiner alltäglichen Realität und der Realität der fantastischen Welt, in der er sich wiederfindet, führt dazu, dass er an seiner Wahrnehmung zweifelt und sich schon in den Wahnsinn abdriften sieht:

Doch diesen Augenblick erleben zu dürfen, und sei es im Wahnsinn, war unvorstellbar, und nur dass ich mich an jemandes Stuhllehne festhielt, bewahrte mich davor, in Ohnmacht zu fallen. (ebd., S. 87)

Bemerkenswert ist, dass ihn mit der Stuhllehne ein Gegenstand der fantastischen Welt davor bewahrt, gerade ihretwegen in Ohnmacht zu fallen. Schließlich ergibt sich der Autor-Erzähler aber seiner Funktion im Text und erkennt, dass beide Welten gleichzeitig existieren können:

Der Eintrag im Tagebuch vom 8. September belegt, dass eine, bestimmt die linke, Gehirnhälfte an die *Fliegenfängerfabrik* dachte. In der linken also, um dabei zu bleiben, herrschen schriftstellerisches Gleichmaß und Friede, während die rechte, ungeschützte, mich auf die andere Seite zieht, und zwar wortwörtlich, denn der Wahnsinn siegt auf der ganzen Linie [...].“ (Bart, 2011, S. 113, Herv. i. O.)

Aus diesen Beobachtungen lassen sich Ähnlichkeiten in den Wirkweisen des Fantastischen auf die Leser:innen von *Die Fliegenfängerfabrik* und *Das flüssige Land* erkennen. In beiden Werken schwindet die Identifizierung mit handelnden Figuren, da sich diese plötzlich in einer fantastischen Umgebung befinden, die sie als völlig realistisch wahrnehmen. In der intradiegetischen Erzählebene sind die Figuren ein Teil der fantastischen Welt und für sie besteht kein Anlass, an den Geschehnissen um sie herum zu zweifeln. Was in *Die Fliegenfängerfabrik* hervorsteht, ist, dass der Autor-Erzähler auf zwei narrativen Ebenen auftritt, sich öfters selbst hinterfragt und sich sogar auf Grund seiner eigenen Erfahrungen des Wahnsinns bezichtigt. Was sowohl *Die Fliegenfängerfabrik* als auch *Das Flüssige Land* eint, sind die durch fantastische Methoden vollbrachten Transgressionen in der Erzählung. Bei Edelbauer materialisiert sich das Verschwiegene als Loch, das Groß-Einland zu verschlingen droht, bei Bart ist es die Unheimliche Anwesenheit des Füllfederhalters der ermordeten Jüdin Dora, die als metatextuelle Aufforderung zur Fortführung des Erinnerns gedeutet werden kann.

6.3 Raumzeit und Erinnerung in *Die Fliegenfängerfabrik*

Der Roman beinhaltet eine multiperspektivische Erzählsituation, die sich auch im Zeitempfinden der handelnden Figuren widerspiegelt. Das Geschehen rund um die Textilfabrik und den Gerichtssaal weist, ähnlich wie Groß-Einland, eine Zeitlosigkeit auf, die sowohl die homodiegetische Erzählebene als auch den intradiegetischen Autor-Erzähler umschließt. Beide finden sich auf ähnliche Art an den Ort der Handlung transportiert. Für den Zug, der Renate und Marek zur Textilfabrik bringt, ist kein Abfahrtsort bekannt. Außerdem wird von der heterodiegetischen Erzählstimme nicht erwähnt, wie lange die Fahrt schon dauert und wann der Zug sein Ziel erreichen wird. Einzig die Tageszeiten sind bekannt: Der Zug fährt nachts im Mondlicht und erreicht seinen Bestimmungsort bei Tageslicht. Die Reise im Mondlicht bewirkt durch intertextuelle Bezüge zu Märchen und fantastischer Literatur eine unheimliche

Grundstimmung, man denke nur an die prominente Rolle des Mondes in E.T.A. Hoffmanns *Nachtstücken*.³² Im Tageslicht hingegen wirkt der Zug sehr gewöhnlich:

„Es war schon hell, als der Zug ankam, wo er ankommen sollte. Am Tag sah er schäbiger aus. Ohne den Glanz des Mondlichts erwies er sich als ein Güterzug und obendrein als ein nicht besonders sauberer.“ (Bart, 2011, S. 11)

Was märchenhaft beginnt, verwandelt sich schnell in etwas Gewöhnliches zurück. Die heterodiegetische Erzählstimme wirft nach der Ankunft des Zuges eine Vielzahl an Fragen und Erklärungsversuchen in den Text, was die Unsicherheit gegenüber dem Geschehen allerdings nur verstärkt. Die Beschreibungen der Ankunft wirken traumähnlich, die Figuren wandeln verwundert am Fabriksgelände umher, das, gleich dem Zug, seine vergangene Pracht längst eingebüßt und schon länger keine Menschen mehr beherbergt hat: „Der einzige Gast war der allgegenwärtige Staub, und die gelbe Palme hatte seit Jahren kein Wasser gesehen.“ (ebd., S. 15) Das Hinauszögern der Erzählung bewirkt eine zeitlos anmutende Grundstimmung, die sich innerhalb des Fabriksgebäudes breit macht. Leser:innen bleiben dadurch, ähnlich wie die Figuren, in einer Zwischenposition. So, wie sich später zeigt, dass die meisten Teilnehmer:innen des Gerichtsprozesses keine Möglichkeit haben, diesen fantastischen Ort zu verlassen, werden auch die Leser:innen in diesen Bann gezogen, wenn sie wissen wollen, was weiter passiert. Gleichzeitig wird dieser narrative Trick der Zeitdehnung vom Autor-Erzähler selbst entlarvt. Seine eigenen, ausufernden Schilderungen der Textilfabrik kommentiert er wie folgt:

Ich weiß nicht, warum ich dafür so viel Tinte vergeude. Die einzige Rechtfertigung, die mir dazu einfällt, ist der Wunsch, die eigene Aufmerksamkeit von der Tür abzuwenden, die bestimmt verschlossen ist und deren Klinke ich der Ordnung halber herunterdrücken sollte. Doch sie ist offen und quietscht nicht einmal. (ebd., S. 41)

In dieser Textpassage ist die variable Fokalisierung des Autor-Erzählers sehr gut zu erkennen. Der Autor-Erzähler mit interner Fokalisierung wird in seiner Erzählung jäh unterbrochen und seine Absichten durch den Wechsel zu einer externen Fokalisierung entblößt. Das Hinauszögern der Handlung, das sich auch bei der Ankunft des Zuges von Regina und Marek abspielt und dort das Gefühl von Zeitlosigkeit hervorruft, wird als narrativer Trick bloßgestellt: Als Ablenkung der Aufmerksamkeit auf das Unwesentliche, wodurch das Eintreten von etwas scheinbar Gewöhnlichem aber Realem, wie einer sich öffnenden Tür, ein Überraschungsmoment birgt. Der Bruch in dieser Szene, hervorgerufen durch das gleichzeitige

³² Siehe dazu bei Thomas Meyer *Das Grauen im konstruierten Erzähltext: zu E.T.A. Hoffmanns "Nachtstücken"*. (2012)

Vorhandensein eines Autor-Erzählers mit interner und externer Fokalisierung, bewirkt eine Veranschaulichung von Inszenierungen von Erinnerung und Gedächtnis im Text. Dadurch steigt, wie in Kapitel 4.3 dieser Arbeit erklärt, die „Erinnerungshaftigkeit“ (Basseler & Birke, 2005, S. 142). Mit dem Überschreiten der Schwelle zum fantastischen Raum geht für den Autor-Erzähler demnach ein Bruch mit seinem eigenen Gedächtnis einher, denn, wie er selbst befürchtet: „Sollte die Reise nach Lodz etwa mit einer Sache zu tun haben, über die nachzudenken ich mir schon längst verboten hatte?“ (Bart, 2011, S. 29) Der fantastische Raum, den anfangs die Textilfabrik bildet, ist für diesen Prozess mitverantwortlich.



Abbildung 5: Eine Spurensuche außerhalb des Texts: Die 1897 fertiggestellte Textilfabrik des Industriellen Izrael Poznański in Lodz (Quelle: Manufaktura)

Der Autor-Erzähler gelangt, wie die homodiegetischen Erzählstimmen Regina und Marek, ebenfalls durch eine Zugreise nach Lodz. Dazu bemerkt er jedoch, dass er sich kaum an die Reise erinnern kann. (siehe ebd., S. 36) Durch die Auslassung der Schilderung seiner Reise hinterlässt der Autor-Erzähler eine Unschlüssigkeit, ob oder in welcher Form diese tatsächlich stattgefunden hat. Am Bahnhof wird er von seinem alten Freund Jurek empfangen, „von Kopf bis Fuß ein *Lodzermensch*“, (ebd., S. 29, Herv. i. O.) und damit der geeignete Begleiter für seinen Auftrag. Die Fahrt vom Bahnhof zur Textilfabrik ist von Erinnerungen und Anekdoten geprägt, die sich die beiden Freunde erzählen und die erst beim Erreichen des Fabriksgeländes

ein jähes Ende finden. Die realen Orte in Lodz werden durch das ständige Erzählen von Erinnerungen des Autor-Erzählers von diesen überlagert. Renata Plaice bemerkt dazu: „In these passages, Bart creates a dreamlike setting where the traumatic past of the city permeates the present. Lodz’s buildings and streets are branded with marks and traces of the Holocaust.” (Plaice, 2011, S. 41)

An dieser Stelle sei nochmals auf die in Kapitel 5.5 dieser Arbeit erklärte Theorie von der Produktion des Raumes zurückgegriffen: Beim Lesen wird hier deutlich, dass der Raum in *Die Fliegenfängerfabrik* ein literarischer Repräsentationsraum ist. Durch die Einbindung der Diachronie in die Stadt Lodz startet der Autor-Erzähler einen rekonstruktiven Prozess. Er beschrieb seinen Auftrag bereits als Beschäftigung mit einer Sache, über die nachzudenken er sich verboten hatte und dieser angefangene Prozess manifestiert sich nach seiner Ankunft in Lodz. Es hat den Eindruck, als würden die lange unterdrückten Erinnerungen an seine Heimatstadt plötzlich anfangen aus ihm herauszusprudeln. Analog zu den Erfahrungen, die Ruth Schwarz in Groß-Einland macht, gerät auch der Autor-Erzähler in *Die Fliegenfängerfabrik* in das Dilemma der Postgeneration: Seine Biografie wird von den übertragenen Traumata der Postgeneration überlagert. Sein alltägliches Leben in Breslau tritt vor dem sich entfaltenden Repräsentationsraum in den Hintergrund. Die Einbindung seines Freundes Jurek, der gleichfalls auf beiden temporalen Ebenen existieren kann – als realer Begleiter und als erinnelter Freund – gibt ihm in dieser Umgebung Halt und verfestigt seine sich-erinnernde Position. Diesen Vorgang, den er abwechselnd als „Krankheit“ oder als „Wahnsinn“ bezeichnet, kann er als mehrfach fokalisierte Erzählinstanz auch selbst reflektieren:

Ich wusste bereits, weshalb mich die Krankheit plötzlich befallen hatte. Als kleiner Junge hatte ich mir die Geschichten erzählen lassen, wie die Menschen aus der großen Welt in meine Stadt gekommen waren und was danach mit ihnen passierte. (Bart, 2011, S. 90)

Der Autor-Erzähler war also schon sehr früh mit der Geschichte von Lodz, das von ihm als „seine Stadt“ (siehe ebd., S. 29) bezeichnet wird, konfrontiert. Wie bereits besprochen, zeichnet die Postgeneration aus, dass sie aus den in ihrer Kindheit gehörten Erzählungen zur Shoah ein eigenes Narrativ entwickelt. Es zeigt sich, dass auch der Autor-Erzähler früh begonnen hat, die Shoah durch „imagination, projection and creation“ (Hirsch, 2012, S. 5) in seine Biografie einzuarbeiten. Dazu bemerkt er:

Dabei spielte es keine Rolle, ob sie [die Menschen im Lodzer Ghetto] an den Abgasen der Lastwagen oder in den Gaskammern von Kulmhof oder Auschwitz starben. Für ihre Freunde in Prag, Wien oder Berlin war Lodz der Ort, aus dem ihr letztes Lebenszeichen gekommen war.

Ich fand das immer verletzend. Ich weiß nicht, was ein Bewohner von Auschwitz fühlt, aber er könnte es ungerecht finden, dass das Schicksal seiner armen Stadt, den umliegenden Häusern und Hügeln bis zum Ende der Welt eine solche und keine andere Rolle zugewiesen hat. (Bart, 2011, S. 91)

In *Die Fliegenfängerfabrik* laufen folglich ähnliche Prozesse wie in *Das flüssige Land* ab. Für Ruth Schwarz entblößt sich in Groß-Einland die Wahrheit ihrer Familiengeschichte. Die Erzählungen ihrer Eltern werden als Deckerinnerungen entlarvt. Dieser Prozess führt bei ihr zu einem Verlust von Identität und Glaubwürdigkeit. Der Autor-Erzähler in *Die Fliegenfängerfabrik* kann sich auf Grund seiner variablen Fokalisierung selbst des Wahnsinns bezichtigen. In der Figur von Ruth Schwarz geschieht dies durch ihr Umfeld. Beide Figuren bemühen sich demnach um die Wiederherstellung eines Zustandes, in dem sie als Teil ihrer Umwelt eigenständig wahrgenommen und nicht durch äußere Betrachter:innen in Frage gestellt werden können. Für den Autor-Erzähler geht es um die Befreiung aus dem Zwiespalt zwischen einem Lodz, das einen wichtigen Teil seiner Identität darstellt und dem Lodzer Ghetto, das als letzter Aufenthaltsort vieler Jüdinnen und Juden vor deren Deportierung in die Vernichtungslager Auschwitz oder Kulmitz einen grausamen Ort bildet, den man nicht mit sich in Verbindung bringen will und dessen Geschichte er zu verdrängen versucht.

Es wurde bereits erwähnt, dass der Autor-Erzähler sich vergleichsweise kurz in der Textilfabrik aufhält, bevor er mit Dora aufbricht, um ihr Lodz zu zeigen. Dabei wird immer offensichtlicher, dass es weniger er ist, der ihr seine Stadt zeigen will (oder besser gesagt, die Stadt aus seiner Erinnerung), sondern Dora ihn durch ihr Lodz führt. Das reale Lodz wird von einem von Dora zur Zeit der deutschen Besatzung erlebten Lodz überlagert, das dem Autor-Erzähler aus den vielen Geschichten, die ihn seit seiner Kindheit begleiten, bekannt ist. Diese Überlagerung äußert sich auch in folgender Szene, als der Autor-Erzähler die Textilfabrik mit Dora verlässt:

Die Lodzer Luft war so durchsichtig und frisch wie noch nie, und die Ruinen ringsum glänzten in der herbstlichen Sonne, so dass Dora wegen der unerwarteten Helligkeit mit den Augen blinzeln musste. Ich im Übrigen auch, obwohl ich keinem Grab entstiegen war. (ebd., S. 117)

Die Umgebung der Textilfabrik scheint plötzlich nicht mehr die schäbige und von Trägheit geprägte zu sein, die sie vorher war. Der räumliche Wechsel von dem Inneren der Textilfabrik und dem Gerichtssaal wird von einer solchen Helligkeit begleitet, dass die beiden zu Beginn nur blinzeln können. Die transzendente Schilderung wirkt, als wären sie abermals in eine fantastische Umgebung eingetreten. Die abschließende Bemerkung deutet darauf hin, dass sich der Autor-Erzähler wohl dessen bewusst ist, dass Dora eine jener Personen ist, für die das

Ghetto von Lodz der letzte Aufenthaltsort vor ihrer Ermordung war. Ihr Wechsel in eine andere Welt wird von Marek, der am Fenster steht, beobachtet und kommentiert:

Sein Glaube wurde belohnt, auch wenn sich kein Auto mehr zeigte, sah er doch das Mädchen, von dem er den Füllfederhalter geliehen und das vor Kurzem noch auf dem Flur gestanden hatte. Es konnte kein Irrtum vorliegen, neben ihr ging einer der Zirkusleute. Also konnte man hinausgelangen in die Welt, die auf jeden Fall besser war, unabhängig davon, ob auch wirklicher. (Bart, 2011, S. 122)

Die räumliche Situation in *Die Fliegenfängerfabrik* wird damit immer komplexer. Neben der alltäglichen Welt des Autor-Erzählers und der fantastischen Welt der Textilfabrik öffnet sich nun noch eine, das reale Lodz überlagernde, fantastische Erinnerungswelt, geschaffen von Dora und dem Autor-Erzähler. Dieses transzendente Lodz lässt sich gleichfalls als Repräsentationsraum analysieren. Doras Erinnerungen legen sich, wie anhand von Lefebvre in Kapitel 5.5 dieser Arbeit beschrieben, über den physischen Raum und benutzen dessen Oberfläche symbolisch. Marek beschreibt diese Welt als „besser [...], unabhängig davon, ob auch wirklicher“. (ebd., S.122) Darin könnte man natürlich die Sehnsucht eines ermordeten Kindes auf ein Leben, das ihm nicht möglich war, sehen. Doch was er beobachtet ist nicht die tatsächliche Wiederauferstehung Doras im 21. Jahrhundert. Es ist der Versuch, durch die Mittel des Fantastischen eben jenen Romanfiguren einen Platz in der kollektiven Erinnerung nachfolgender Generationen zu bieten. Dass Dora nicht tatsächlich zu den Lebenden zurückkehren kann, sondern, analog zu den vor Gericht sprechenden Personen, die Aufgabe einer Zeugin innehat, zeigt sich auch bei ihrem Abschied vom Autor Erzähler. Aus Sorge um ihre Mutter geht sie, trotz der Bitte des Autor-Erzählers zu bleiben, zurück in die Textilfabrik. Es wird offensichtlich, dass sie einzig in der Erinnerung leben kann. Sie selbst bemerkt, „wenn ich mich nicht von ihr verabschiede, werde ich nie und nirgends glücklich werden.“ (ebd., S. 243) Dora kann nicht außerhalb ihrer eigenen Geschichte existieren, auch das Fantastische vermag sie nicht vor dem Tod zu retten. Doch es ermöglicht sehr wohl, ihre Erinnerung zu erhalten.

6.4 Der Chronotopos in *Die Fliegenfängerfabrik*

In Bezug auf *Das flüssige Land* wurde vom Raum als eigenständige Macht gesprochen und auch auf die сюжетbildende Funktion des Chronotopos hingewiesen. Verglichen mit diesen Erkenntnissen lässt sich für *Die Fliegenfängerfabrik* auf folgende Grundlagen schließen:

Sowohl Groß-Einland als auch der Raum³³ des fantastischen Gerichtsprozesses bei Bart sind Chronotopoi. In ihnen gelten eigene Gesetze, die raumzeitliche Bewegung scheint in einem „ewigen Präsens“ fixiert. Bei Bart geht dies so weit, dass selbst der Tod als Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit im Chronotopos entmachtet wird.³⁴ Was bei Edelbauer als Anklage und Mahnung vorgebracht wird – dass Schweigen keine Aufarbeitung von Geschichte sein kann – scheint sich Bart zu Herzen genommen zu haben, da die Toten selbst zurückkehren, um das Wort zu ergreifen.³⁵

Während durch die Inszenierung von Erinnerungen, die selbst von den Erzähler:innen vorgebracht oder anhand von Zeug:innenberichten im Prozess dargestellt werden, die Vergangenheit im Chronotopos als Teil der Gegenwart existieren kann, herrscht in der metadiegetischen Rahmenerzählung eine zeitlose Trägheit. In der Analyse von *Das flüssige Land* konnte gezeigt werden, dass außerhalb des Chronotopos keine Möglichkeit besteht, auf das Sujet der Erinnerung an die Shoah zuzugreifen. Durch die mehrperspektivische autodiegetische Erzählstimme in *Die Fliegenfängerfabrik* findet dieses Phänomen auch innerhalb des Textes Ausdruck. Im Kommentar zu einem Tagebucheintrag des sich erinnernden Autor-Erzählers drückt dieser seine Verwunderung über die Auslassung seiner Reise nach Lodz aus:

Im Tagebuch also eine unerträgliche Gewöhnlichkeit. Ich schreibe von irgendeinem Brief, beschäftige mich mit Lektüren, dagegen kein Wort vom subkutanen Lauf des Lebens. Fast möchte man an der eigenen Ehrlichkeit zweifeln, denn in den Aufzeichnungen findet sich keine Spur der Reise, die ich doch gemacht habe. Es gab doch den Breslauer Hauptbahnhof, die Schlange vor der Kasse [...] und den Zug, der sechs Stunden und zwanzig Minuten fuhr. Erfreulich ist, dass ich mich kaum an die Reise erinnere. (Bart, 2011, S. 36f)

In diesem Zitat ist wiederum ein Widerspruch zwischen den beiden Fokalisierungen des Autor-Erzählers erkennbar. Er wundert sich über die Auslassung der Reise nach Lodz in seinem Tagebuch, bemerkt jedoch kurz darauf, dass er sich kaum an die Reise erinnern kann. An dieser Stelle zeigt sich, dass in der Rahmenerzählung außerhalb der Chronotopoi keine Möglichkeit besteht, das Sujet zu erfassen. Gleichzeitig manifestiert sich das Fehlen des eigentlichen Inhalts in den Tagebucheinträgen oftmals als Verwunderung des Autor-Erzählers über diese

³³ Mit „Raum“ wird hier nicht einzig der Gerichtssaal bezeichnet, auch Autor-Erzähler und Dora bewegen sich im Chronotopos. Wie in Kapitel 5.4 dieser Arbeit beschrieben, bildet sich der Chronotopos aus Raum-Zeit-Beziehungen.

³⁴ Die Überwindung physikalischer Naturgesetze findet sich in der Darstellung des Gerichtssaals durch das Vorkommen „unverständlicher physikalischer Formeln“ (Bart, 2011, S. 34) auf einer Wandtafel manifestiert.

³⁵ Zu den als Zeug:innen auftretenden Figuren siehe Kapitel 6.5 in dieser Arbeit.

Auslassungen. Seine Figur gelangt demnach erst im Chronotopos zu einer internen Fokalisierung, in der die Erinnerungsprozesse ablaufen können.

Im vorigen Kapitel wurde das transzendente Lodz erklärt, das sich über den realen Ort legt und dem Autor-Erzähler ein Wandeln durch sein eigenes Gedächtnis ermöglicht:

Das einzig Positive bei alldem war, dass ich aufhörte passiver Zuschauer zu sein, und endlich etwas von mir abhing. Ich konnte nach links gehen, nach rechts oder geradeaus, was im Traum oder bei einer Krankheit des Kopfes selten vorkam. (Bart, 2011, S. 123)

Durch den Übertritt in den Chronotopos kann der Autor-Erzähler schließlich handeln. Er ist nicht länger dominiert von den Erzählungen anderer, sondern schafft es, sich eigenständig in diesen Erinnerungen zu bewegen. So kann es ihm gelingen, das Trauma der Postgeneration zu überwinden. Es ist das gleichzeitige Vorhandensein mehrerer Zeiten, das es ihm ermöglicht, mit der Geschichte seiner Stadt in Kontakt zu treten.

Analog zum Autor-Erzähler gilt es nun, die im Chronotopos auftretenden homodiegetischen Erzählinstanzen sowie die Personen innerhalb der Textilfabrik und des Gerichtssaales zu untersuchen. Der erste bedeutende Unterschied ist, dass diese sich nicht selbst dazu entschließen, nach Lodz zu reisen. Das zeigt sich bereits zu Beginn der Erzählung, denn weder Chaim Rumkowski noch Regina und Marek wissen, wohin der Zug sie bringen wird. Auch die heterodiegetische Erzählstimme gibt den Leser:innen ihr Wissen nicht preis, sondern spielt, wie oben beschrieben, mit der Glaubwürdigkeit seiner Schilderungen. Es wurden bereits erklärt, dass es sich bei *Die Fliegenfängerfabrik* in keiner Weise um einen historischen Roman handelt. Leser:innen sind sich demnach bewusst, dass sie nicht mit den realen Personen Chaim Rumkowski, Hannah Arendt oder Hans Biebow konfrontiert werden. Vieles im Text deutet darauf hin, dass es sich um Wiedergänger handelt, die der Recherche eines textexternen Autors entsprungen und mit fantastischen Mitteln in den Roman transportiert worden sind.³⁶

Für das Gelingen dieses narrativen Tricks muss demnach eine Umgebung geschaffen werden, die den textexternen künstlerischen Prozess eines Autors der Postgeneration vor den Leser:innen verbirgt. Würde dieses Geheimnis gleich zu Beginn gelüftet, wäre keine Unschlüssigkeit mehr möglich, keine „Ästhetik der Gegenüberstellung“ (Lotman, 1973, S. 334ff) und damit keine gewünschte Auseinandersetzung der Leser:innen mit der kollektiven Erinnerung an die Shoah. Barts Roman rief in der Tat auch sehr kritische Stimmen hervor, die

³⁶ Andrzej Bart lässt den Besucher und Auftraggeber des Autor-Erzählers vielfache Hinweise auf seine eigenen Werke geben. Dieser zitiert mitunter Barts Roman *Rien ne va plus* (1991) oder die Dokumentation *Radegast* (2008), für die er das Drehbuch schrieb.

ihm eine verkitschte Erzählung von schrecklicher Vergangenheit vorwarfen. (siehe Leociak, 2010, S. 9-19) Durch das Aufzeigen der fantastischen Merkmale sollte diese Lesart verhindert werden. Die im Roman vorkommenden Figuren sind keine textexternen historischen Personen, es sind Rekonstruktionen von Persönlichkeiten, die aus der kollektiven Erinnerung destilliert werden, um im fantastischen Raum die Bühne betreten zu können. Der Appell an den Autor-Erzähler steht von Beginn an als Leitmotiv über dem Geschehen: „Es schadet nicht, den Menschen, mit denen sie zusammen sein werden, etwas Achtung entgegenzubringen.“ (Bart, 2011, S. 25) Diese Äußerung des mephistophelischen Boten gilt als Aufforderung gleichfalls für die Instanz der Leser:innen.

Raphaela Edelbauer drückt den Austritt aus dem Chronotopos mit einer Wiederholungsszene und der Erstarrung der Romantopografie aus. Andrzej Bart verfährt ähnlich: Nach dem Ende des Prozesses herrscht große Unordnung, Sanitäter kommen, um Personen auf Tragen aus dem Gerichtssaal zu bringen, wer noch gehen kann, hat höchste Eile seine Sachen zu packen und zum Bahnhof aufzubrechen. Chaim Rumkowski selbst wird als einem Leichnam gleich beschrieben. (siehe ebd., S. 244-254) Beim Verlassen des Fabriksgebäudes heißt es: „Hätte der ehrwürdige Alte [Chaim Rumkowski] diesmal nicht selbst die Koffer geschleppt, hätte alles genauso ausgesehen wie bei ihrer Ankunft.“ (ebd., S. 254) An späterer Stelle, als die versammelten Menschen wieder in die Güterwaggons steigen, heißt es ebenfalls: „Alles war wie zuvor.“ (ebd., S. 257) Auch die Ungewissheit der ersten Reise spiegelt sich in der letzten Schilderung Mareks: „Er hätte jemanden fragen können, denn er hörte Gespräche und sogar lautes Beten, doch er beschloss, sich nicht umzudrehen und in Ungewissheit zu verharren.“ (ebd., S. 259) Also bietet auch *Die Fliegenfängerfabrik* den Leser:innen keine Lösung an. Es zeigt sich einmal mehr, dass es nicht gilt, die Verbrechen der Shoah mit einem Gerichtsurteil aufzulösen. Die fantastischen Elemente im Text schaffen die Möglichkeit, den Toten eine Stimme zu geben und damit die Shoah im kollektiven Gedächtnis zu verankern, wie es auch im Schlussplädoyer des fantastischen Gerichtsprozesses gegen Chaim Rumkowski von dessen Verteidiger gefordert wird: „Ich beantrage deshalb das härteste Urteil ... [sic!] Möge unsere Strafe sein, dass man ihn ewiglich als den in Erinnerung behält, der er war!“ (ebd., S. 237)

6.5 Zeug:innenschaft und Übertragung in *Die Fliegenfängerfabrik*

Andrzej Bart lässt in seinem Roman eine Vielzahl von historischen Personen auftreten und bedient sich literarischer Quellen, die sich als metatextuelle Bezüge in den Roman fügen und Leser:innen auch eine textexterne Spurensuche ermöglichen. Die Auftritte von Personen wie Chaim Rumkowski, Hannah Arendt, Janusz Korczak, Hans Biebow und vielen weiteren sind

klare Verweise auf Menschen, die tatsächlich gelebt haben. Eingangs sei deshalb erwähnt, dass es in diesem Kapitel nicht um die Analyse der historischen Personen gehen wird. Im vorigen Kapitel zum Chronotopos wurde bereits erklärt, dass es sich um Manifestationen von Erinnerungen handelt, die mit fantastischen Mitteln in den Roman transportiert werden. Einige der auftretenden Personen verfügen über einen literarischen Nachlass, sie sind also Zeug:innen, die aus ihrem eigenen Werk und ihren eigenen niedergeschriebenen Erinnerungen in den Roman übertreten. *Die Fliegenfängerfabrik* bildet dadurch einen spannenden Untersuchungsgegenstand für Prozesse der Postmemory. Die ständige Neuverhandlung von Erinnerung, die durch die Dimension der Zeit vonstattengeht, lässt sich hier auch (aber nicht ausschließlich) werkimmanent betrachten. Der Prozess, der anhand von Raphaela Edelbauers *Das flüssige Land* vorgestellt und erklärt wurde, wird so selbst zum Inhalt eines Romans. *Die Fliegenfängerfabrik* bildet damit auf einer metatextuellen Ebene ein Werk, das sich dieser Prozesse durchaus bewusst ist.

Während in *Das flüssige Land* der Bezug zu tatsächlichen Erinnerungsorten in Österreich durch die semantische Spurensuche in inszenierten Erinnerungsakten hergestellt werden konnte, werden die Leser:innen in *Die Fliegenfängerfabrik* mit direkten Verweisen auf historische Tatsachen konfrontiert. In Bezug auf die Themen Zeug:innenschaft und Übertragung soll hier vor allem untersucht werden, wie diese Rekonstruktionen auf Erinnerungsprozesse wirken. Dabei ist es zunächst hilfreich, möglichst nah am Text zu bleiben, um sich nicht sofort in den inter- und metatextuellen Verknüpfungen zu verlieren.

Der Roman lässt sich in zwei Ebenen des Bezeugens gliedern. Auf der einen befindet sich die Figur des Autor-Erzählers, der nach Ulrich Baer die Rolle eines sekundären Zeugen einnimmt. Auf der anderen befindet sich der Raum des Gerichtssaales, in dem die Zeug:innen auftreten und der hauptsächlich von den homodiegetischen Erzählstimmen beschrieben wird. Diese Zeug:innen erfüllen auf der homodiegetischen Erzählebene die Funktion von Gerichtszeug:innen, die in einem Prozess aussagen. Dadurch geraten Regina und Marek ebenfalls in die Rolle sekundärer Zeug:innen. Sie übernehmen im Romanverlauf bald die Aufgabe des Autor-Erzählers, der den ihm aufgetragenen Prozessbericht aufgibt, um sich auf eine sentimentale Erinnerungsreise mit Dora zu begeben.

Nachdem Regina durch den Besenschrank getreten ist und sich im fantastischen Gerichtssaal wiederfindet, bemerkt sie:

„Lange wehrte sie sich gegen den Gedanken, dass das, was sie sah, etwas mit einem Gericht zu tun haben könnte, und sie glaubte es erst, als jemand erschien, der überall ausgesehen hätte wie der Allmächtige höchstpersönlich.“ (Bart, 2011, S. 42f)

Dieser jemand wird sich später als der den Prozess führende Richter herausstellen. Wie schon die Boten, die Regina und Marek an diesen fantastischen Ort brachten, wird auch der Richter nicht besonders menschlich beschrieben. Die Bezeichnung „Allmächtiger“ deutet darauf hin, dass der Inhalt dieses Prozesses die Kompetenz eines irdischen Gerichts überschreitet. Mit dem Einsetzten dieser Instanz, die über der menschlichen Moral und Urteilsfähigkeit steht, wird deutlich, dass niemand aus einer realen Welt die notwendige Kompetenz besitzt, dieses auch zu fassen – egal welches Urteil gesprochen werden wird. Das zeigt sich auch vermehrt in den Aussagen der Zeug:innen vor Gericht. Zu Prozessbeginn wird Janusz Korczak³⁷ in den Zeugenstand gerufen. Als er von Chaim Rumkowskis Verteidiger Bornstein dazu aufgerufen wird, von deren Begegnung zu erzählen, bemerkt er: „Ich gestehe, ich erinnere mich nicht an alles.“ (Bart, 2011, S. 47) Leser:innen werden von Beginn des Prozesses an auf die Fehleranfälligkeit des Zeugnisgebens hingewiesen. Diese wird im Roman jedoch nicht als Mangel wahrgenommen, Regina äußert sich darüber folgendermaßen: „Es war Korczak sichtlich unangenehm, und sie verstand das gut, denn er hatte ein Recht, sich nicht zu erinnern.“ (ebd., S. 49) Auf die Frage des Staatsanwaltes, ob in Zukunft jemand ein gutes Wort über Rumkowski sagen wird können, antwortet Korczak: „Ganz bestimmt steht es mir nicht zu, darüber zu urteilen.“ (ebd., S. 51) Die Weigerung des Zeugen, ein persönliches Urteil zu sprechen, lässt Leser:innen in einer Zwischenposition verharren, die über den gesamten Prozess nicht aufgelöst wird. Der reale Janusz Korczak wurde 1942 ermordet, dadurch ist der Wiedergänger im Roman zu keinem Akt des Erinnerns mehr verpflichtet, vielmehr ist es die Postgeneration, die diese Aufgabe nun zu erfüllen hat. Auf Grund zeitlicher Veränderungen muss die kollektive Erinnerung sich immer wieder rekonstruieren, dieser Prozess findet jedoch in der Gegenwart statt. Aus dem Beispiel von Janusz Korczaks Auftritt als Zeuge in *Die Fliegenfängerfabrik* lässt sich ableiten, dass der Chronotopos des Gerichtssaales dazu dient, diese Zeitebenen zu verflechten und Erinnerungsprozesse dadurch sichtbar zu machen.

Eine weitere bedeutende Zeugin, die im Gerichtsprozess aussagen soll, ist Hannah Arendt. Aus ihrem Bericht *Eichmann in Jerusalem*, der den Prozess gegen Adolf Eichmann und dessen Rolle

³⁷ Janusz Korczak war Direktor des „Dom Sierot“, einem Waisenhaus für jüdische Kinder in Warschau. 1940 wurde das Waisenhaus in das Warschauer Ghetto übersiedelt. Als 1942 die Kinder nach Treblinka deportiert und in den Gaskammern ermordet wurden, stieg er mit ihnen und 12 weiteren Mitarbeiter:innen des Waisenhauses in den Zug. Er hinterließ ein umfangreiches literarisches Werk, für das er 1972 posthum mit dem „Friedenspreis des deutschen Buchhandels“ ausgezeichnet wurde. In *Die Fliegenfängerfabrik* wird sein Kinderbuch *König Hänschen I* und sein *Tagebuch aus dem Warschauer Ghetto 1942* erwähnt. (Yad Vashem, *Janusz Korczak*, o. D.)

für die „Endlösung“ dokumentiert, werden in *Die Fliegenfängerfabrik* manche Textstellen beinahe wörtlich übernommen. Beispielsweise sind dies Stellen, in denen es um Chaim Rumkowski geht oder die von ihr angeprangerte Rolle der Judenräte. Auf die Frage des Staatsanwalts, was sie von Rumkowski halte, antwortet die Romanfigur Arendt:

„Eine äußerst uninteressante Gestalt. Diese Karosse, diese Geldscheine mit seiner Unterschrift oder die Briefmarken mit seinem Konterfei. Oder dass er Alben voll mit Lobhudeleien über sich gesammelt hat. Ein solches Verhalten in der damaligen Situation ist mehr als nur ein Fehler, es ist ein Verbrechen.“ (Bart, 2011, S. 106)

Später, als sie von Bornstein nach ihrer Meinung zu Adam Czerniakow³⁸ gefragt wird, und ob dieser „mit mehr Stil“ (ebd., S. 108) starb, antwortet sie: „Ja, denn er hat sozusagen nach der Maxime der Rabbiner gehandelt: ‚Und sollten sie dich töten, so überschreite doch nicht die festgesetzte Grenze‘ [...]“. (ebd., S. 108)

In *Eichmann in Jerusalem* hingegen schreibt die, diesmal tatsächliche, Hannah Arendt, dass Rumkowski „[...] Geldscheine mit seiner Unterschrift und Briefmarken mit seinem Porträt drucken und sich in einer Art Karosse durch die Straßen kutschieren ließ [...]“. (Arendt, 2021, S. 211) Über Czernakows Tod kann man dort lesen, dass dieser „wissentlich oder unwissentlich im Sinne des rabbinischen Spruches handelte: ‚Laßt euch töten, aber überschreitet nicht die Grenze.‘“ (ebd., S. 211) Damit zitiert sich die fiktive Zeugin Hannah Arendt in Barts Roman selbst. Diese narrative Metalepse bewirkt für Leser:innen die Illusion, ob sich hier nun die reale Autorin Hannah Arendt zu Wort meldet oder eine aus ihrem eigenen Werk konstruierte Figur, die ebenfalls den Namen Hannah Arendt trägt. Diese Unsicherheit gegenüber der auftretenden Figur steht parallel zu der Unsicherheit gegenüber der Frage, wie Leser:innen über die Figur Chaim Rumkowski urteilen können. Den Zwiespalt der sekundären Zeug:innenschaft spricht auch die Figur Hannah Arendt im Roman an: „Meine Einschätzung ist notwendig eine Einschätzung *ex post*, was seine guten und schlechten Seiten hat. Schlecht ist natürlich, dass das persönliche Erleben fehlt, gut ist das historische Wissen und vor allem die Distanz.“ (Bart, 2011, S. 109) Als Fazit ihres Auftritts bemerkt sie zu Bornstein: „Ich glaube aber, dass ich in meiner Arbeit den Kern der Sache getroffen habe, und das ist wohl wichtiger. Auch Ihnen rate ich, mehr zu verstehen, als zu wissen.“ (ebd., S. 112, Herv. i. O.) Dies könnte man genauso gut bereits als metatextueller Seitenhieb auf kritische Stimmen gegenüber *Die Fliegenfängerfabrik*

³⁸ Adam Czerniakow war Vorsitzender des Warschauer Judenrats. Quellen belegen, dass er versuchte diese Position zu nutzen, um möglichst vielen Bewohner:innen des Warschauer Ghettos zu helfen. Als er 1942 den Befehl zur Erstellung von Deportationslisten bekam, verweigerte er diesen und nahm sich am 23. Juli 1942 das Leben. Er hinterließ ein Tagebuch als wichtiges Zeitdokument. (Yad Vashem, *Das Warschauer Ghetto*, o. D.)

werten. Die Übertragung, die im Roman angestrebt wird, ist unabhängig von einer historisch korrekten Darstellung.

Auch über weitere Bestandteile des Prozesses werden im Roman Unsicherheiten verbreitet. So bestärkt die homodiegetische Erzählstimme Regina Zweifel durch ihre Kritik an der Auswahl der Geschworenen. Den ihr aus dem Ghetto bekannten Aaron Witwicki bezeichnet sie als partiisch, einen Zaddiken als verrückt, zu jenen, die sie nicht kennt, erklärt sie, dass ihre Stimmen nichts zählen und über Chaims Sekretärin Fräulein Fuchs sagt Regina: „Dass sie auf die Geschworenenbank gewählt war, sprach entweder für die Naivität des Richters oder das Ende der Welt.“ (siehe Bart, 2011, S. 45f) Die Weigerung Reginas, die Instanz des Gerichts anzuerkennen, lässt sich anhand der von Sybille Krämer angesprochenen Unterscheidung nach C. A. J. Coady zwischen juristischem „formalen Zeugnis“ und dem „natürlichen Zeugnis“ besser verstehen. (siehe Krämer, 2008, S. 253) Beim „natürlichen Zeugnis“ geht es um das Wissen durch Worte anderer, wozu auch die Übertragung durch die Literatur zählt. Mit dem Hinterfragen der juristischen Methoden und Erkenntnisse des Gerichts durch Regina ändert sich die Fokussierung der Leser:innen auf das natürliche Zeugnisgeben durch die Literatur. Sie können sich nicht auf die Vertrauenswürdigkeit der getätigten Aussagen verlassen, sondern müssen sich selbst kritisch mit dem Gesagten auseinandersetzen. Dazu zählen natürlich auch die Aussagen Reginas, die ebenfalls keine neutrale Beobachterin ist. Was der Gerichtsprozess damit widerspiegelt ist der gesamtheitliche Prozess der Bildung einer kollektiven Erinnerung an die Shoah. Um dies noch besser zu veranschaulichen, hilft ein Blick auf den Angeklagten.

Chaim Rumkowski ist keineswegs ein unbeschriebenes Blatt in der Geschichtsforschung zur Shoah. Seine äußerst umstrittene Person wurde sowohl fiktiv als auch dokumentarisch behandelt.³⁹ Ohne hier nochmals auf sein Bild in der Erinnerungskultur eingehen zu wollen soll hier ein Erklärungsversuch stehen, warum Andrzej Bart gerade ihn zum Ankerpunkt seines Romans macht. Die vorige Behauptung, dass die Zeug:innen, die vor dem fantastischen Gericht in *Die Fliegenfängerfabrik* auftreten, von der homodiegetischen Erzählstimme im Roman als zweifelhaft und durch ihre eigenen Aussagen zu ihren lückenhaften Erinnerungen von Leser:innen als unglaubwürdig wahrgenommen werden und dadurch nicht länger die Funktion von juristischer Zeug:innenschaft erfüllen, lässt sich mit der Betrachtung der Figur Rumkowskis besser verstehen. Im Roman wird es Leser:innen dadurch verunmöglicht, einem vorgegebenen moralischen Pfad zu folgen. Chaim Rumkowski wird abwechselnd als Opfer und

³⁹ Eine literaturwissenschaftliche Betrachtung von Dokumenten über die Person Chaim Rumkowski bietet Monika Polit in *Mordechaj Chaim Rumkowski - Wahrheit und Legende* (2017). Steve Sem-Sandbergs *Die Elenden von Lodz* (2011) ist ein fiktionaler Roman über seine Person.

Täter dargestellt, eine Unsicherheit, die sich auch im wissenschaftlichen Diskurs über ihn bis heute widerspiegelt.⁴⁰ In Rezensionen wurde diese Vorgehensweise teils gelobt,⁴¹ teils heftig kritisiert.⁴² Damit ist schon die Ausgangslage im Roman etwas Besonderes: Selbst wenn Leser:innen die Figur Chaim Rumkowski bereits kannten, können sie sich an keinem moralischen Konsens in der kollektiven Erinnerung orientieren. Sie werden dadurch gezwungen, das Urteilen selbst zu übernehmen – kein leichter, vielleicht sogar ein unmöglicher Akt. Das wird auch am Ende des Prozesses erkennbar, da es nicht um ein Urteil, sondern um die Erinnerung an sich geht. In den Schlussplädoyers wechselt der Verteidiger Bornstein in die Rolle des Anklägers und gerät dabei dermaßen in Rage, dass er schließlich vorzeigen will, wie er mit seinem Mandanten verfahren würde, wenn er das denn dürfte. Er entreißt Chaim Rumkowski den Gehstock und schlägt damit auf einen Stuhl neben Chaim ein, bis dieser zerbricht und der Angeklagte einen Herzinfarkt erleidet. Nachdem ihn der Richter wieder „gebrauchsfähig“ (Bart, 2011, S. 237) macht, kommt Bornstein zu seinem Urteil: „Ich beantrage deshalb das härteste Urteil ... [sic!] Möge unsere Strafe sein, dass man ihn ewiglich als den in Erinnerung behält, der er war!“ (ebd., S. 237) Der Staatsanwalt bemerkt anschließend bloß: „Mein Plädoyer könnte besser nicht sein [...]“ (ebd., S. 238) Wie bereits beschrieben, löst sich der Prozess nach den Schlussplädoyers ohne einen Urteilsspruch des Richters auf. Im Sinne der Postmemory zeigt sich dadurch, dass es bei Andrzej Bart, wie in anderen Werken der Postgeneration, nicht um die Auflösung eines übertragenen Traumas geht. Es ist die Weiterführung der aufgenommenen Erfahrungen und Erinnerungen als „affective force and [...] psychic effects“ (Hirsch, 2012, S. 31) in das eigene literarische Schaffen.

Ulrich Barer beschreibt das Phänomen der sekundären Zeug:innenschaft als „eine wichtige Gelegenheit, das von anderen erlittene Leid im Verhältnis zur eigenen Geschichte zu sehen und uns somit der eigenen Rolle und Verantwortung in dieser Geschichte und *in der Gegenwart* bewusst zu werden.“ (Baer, 2000, S. 18) Es wurde gezeigt, dass Leser:innen durch Übertragung in die Rolle sekundärer Zeug:innen gelangen. In *Die Fliegenfängerfabrik* ist durch den Autor-Erzähler, genauso wie in *Das flüssige Land* durch Ruth Schwarz, ein Prototyp für diese Übertragungseffekte als handelnde Figur vorhanden. Diese Figur soll abschließend ebenfalls genauer untersucht werden.

⁴⁰ Ein Überblick hierzu findet sich bei Schlott und Leffers „*Väter und Mütter, gebt mir eure Kinder!*“ (26.01.2018)

⁴¹ „‘Die Fliegenfängerfabrik’ ist ein opulent erzähltes Sprachkunstwerk. [Sie vermittelt] den Schauer des Holocaust, ohne den Leser mit einer Moral zu überwältigen.“ (Sander, 22.08.2011)

⁴² „According to Jacek Leociak, *The Flytrap Factory* is an example of narcissistic kitsch, as is the case with many contemporary stories about the Holocaust which simplify and reduce it to neat one-liners rather than providing the reader with a deeper understanding.“ (Leociak, 2010, S. 9-19, zitiert nach Tomczok, 2021, S. 192)

In den vorangehenden Kapiteln wurde bereits die Beziehung des Autor-Erzählers zu Dora beschrieben, die selbst Bewohnerin des Lodzer Ghettos war und mit ihrer Mutter an dem Prozess teilnimmt. Es wurde auch deren Flucht aus der Textilfabrik erklärt. Unter Berücksichtigung der obigen Erkenntnisse lässt sich dies so verstehen, dass sich die Instanz des Autor-Erzählers als Figur der Postgeneration nicht mit dem Urteilen beschäftigen sollte. Das äußert sich darin, wie die Prozessbesucher:innen den Autor-Erzähler und Marek wahrnehmen, als Fremdkörper in ihrer fantastischen Welt, Zirkusmenschen und Wahnsinnige. Ihre Aufgabe ist die Erinnerung an die Shoah in der Gegenwart, nicht das Auflösen moralischer Schuldfragen in der Vergangenheit, die sich für die Postgeneration nicht vollumfänglich verstehen lassen. Der Autor-Erzähler führt Dora durch das heutige Lodz, dabei sind es jedoch Doras Erinnerungen, die den Weg vorgeben und das reale Lodz überlagern. In den Anmerkungen zum Chronotopos wurde bereits erklärt, dass der Autor-Erzähler sich nach Verlassen der Textilfabrik fühlt, als würde er aufhören, ein passiver Zuschauer zu sein, und endlich etwas von ihm abhängen. (siehe Bart, 2011, S. 123) Hier bestätigt sich die obige Annahme zur Rolle der Postgeneration in *Die Fliegenfängerfabrik*. Durch die Verknüpfung der Zeitebenen lässt sich das Wirken von Erinnerung in der Gegenwart darstellen. Für diesen Prozess ist Doras Anwesenheit für den Autor-Erzähler essentiell. Erst durch ihre Erinnerungen ist es ihm möglich, sich mit seinem eigenen Trauma auseinanderzusetzen – mit den Geschichten anderer, die ihn seit seiner Kindheit begleiten und eine eigene Auseinandersetzung verunmöglichen. Doch obwohl Dora ihm diesen Prozess ermöglicht, antwortet er auf ihre Fragen oft nicht ehrlich und versucht sie durch fantastische Erzählungen seinerseits von einer Re-Traumatisierung zu bewahren. Für das ehemalige Jugendstil Krankenhaus des Ghettos, das heute verwahrlost ist, überlegt er: „Für den Fall, dass sie es bemerken sollte, legte ich mir eine Geschichte zurecht, dass die Deutschen das Krankenhaus drei Tage und drei Nächte lang bombardiert und Lodz zur Festung Litzmannstadt erklärt hätten.“ (ebd., S. 166) Auf Doras Frage, was die auf Hauswände gemalten Davidsterne mit dem deutschen Wort „Jude“ bedeuten, greift der Autor-Erzähler zu einer apologetischen Übertreibung seiner Heimatstadt:

Mit diesen Aufschriften markierten die Nazis die vormals jüdischen Häuser, die zum Abriss bestimmt waren. Hast du *Ali Baba und die vierzig Räuber* gelesen? Erinnerst du dich, dass Ali Baba alle Häuser in der Umgebung jenes Hauses mit Kreide markierte, das zuvor von den Räubern gekennzeichnet worden war? Genauso haben es die Bewohner von Lodz gemacht. In der Nacht malten sie überall diese Aufschrift hin, und hätte man sich an die Markierungen gehalten, hätte man die halbe Stadt zerstören müssen. Später hat man die Aufschriften mit farblosem Lack überstrichen, damit sie zur ewigen Erinnerung an die heldenhafte List der Menschen hier erhalten blieben. (ebd., S. 184f)

Obwohl der Autor-Erzähler sich zuvor noch so fühlte, als würde endlich etwas von ihm abhängen, schafft er es Dora gegenüber nicht, die Wahrheit zu der ebenfalls von Auslassungen und Verschweigen geprägten polnischen Erinnerungskultur an die Shoah zu erzählen. Den traurigen Höhepunkt bietet schließlich eine Szene vor einem Einkaufszentrum. Dort treffen die beiden auf eine Frau mit einem Schild, auf dem der Name Rumkowski geschrieben steht. Die darauf transportierte Nachricht scheint absurd:

Im 21. Jahrhundert vor dem Eingang zu einem fröhlichen Handels- und Vergnügungszentrum zu erfahren, die Juden hätten den Krieg ausgelöst und außerdem nicht mit Rumkowski abgerechnet, dem größten Henkersknecht der Deutschen, der seine Brüder in den Tod schickte. Allerhand!
(Bart, 2011, S. 228)

Wieder enthält der Autor-Erzähler Dora die Wahrheit vor und merkt lediglich an: „Sie verlangt eine hohe Strafe für den Herrn Vorsitzenden. Fangen wir keine Diskussion mit ihr an, sonst merkt sie noch, dass du ohne Erlaubnis hier bist.“ (ebd., S. 229) Aus diesen Szenen ist erkennbar, dass der Autor-Erzähler als sekundärer Zeuge genauso wenig zuverlässig ist, wie einige der Zeug:innen vor Gericht. Auch er konstruiert ein eigenes Narrativ, das für Dora glaubwürdig und nachvollziehbar scheint, mit der Wahrheit jedoch wenig gemeinsam hat. Der Autor-Erzähler glaubt zwar, zum Schutz Doras zu handeln, doch gerät er durch das Vorenthalten der Wahrheit in eine ähnliche Rolle wie Ruth Schwarz in *Das flüssige Land*, die in ihrem Schlossplädoyer für das „Schweigen, die Verweigerung des Sprechens“ (Edelbauer, 2019, S. 348) eintritt.

Der Unterschied der Figuren besteht vor allem darin, dass der Autor-Erzähler in *Die Fliegenfängerfabrik* nicht die Absicht hat, die kollektive Erinnerung seiner Heimatstadt gerade zu rücken. Er will vor allem sein individuelles Gedächtnis besänftigen, sich loslösen von den ihm übertragenen traumatischen Erinnerungen an Lodz. Die Verbindung zu Dora ist für ihn das Mittel, sich von einer Verantwortung in der Gegenwart loszusagen. Doch hat sich in den Betrachtungen zum Chronotopos schon gezeigt, dass Dora nicht außerhalb desselben existieren kann. Für den Autor-Erzähler gibt es schließlich in Lodz ebenso keine Auflösung, wie für Ruth Schwarz in Groß-Einland. Am Romanende heißt es: „Ich fühle mich hervorragend. Es ist an der Zeit, die Traumgespinste zu vergessen, vor allem aber den letzten Punkt zu setzen.“ (Bart, 2011, S. 259f) Doch manifestiert sich auch hier eine Warnung an Leser:innen. Es ist der Füllfederhalter, der mit seiner unheimlichen Anwesenheit ein Vergessen unmöglich macht. *Die Fliegenfängerfabrik* steht damit, wie auch *Das flüssige Land*, als Mahnung an die Postgeneration, das Vergessen keinen Abschluss mit der Geschichte bringen kann, sondern –

wie die Verweise auf antisemitische Akte im heutigen Polen bestätigen – schlimmstenfalls eine Wiederholung.

6.6 Zwischenfazit der zweiten Romananalyse

Vor der abschließenden Zusammenfassung der Erkenntnisse dieser Arbeit soll hier zuvor ein kurzer Fokus auf die wesentlichen Unterschiede in den beiden Analyseteilen entstehen. Die Analyse von *Die Fliegenfängerfabrik* erweitert die Erkenntnisse des ersten Analyseteils durch die Anwendung der vorbereiteten Theorie auf einen metafiktionalen Text. Die Anwendbarkeit der einleitenden theoretischen Überlegungen lässt sich auch hier bestätigen. Durch Mittel des Fantastischen kommt es zur Transgression von temporalen Grenzen und narrative Ebenen.

Die metadiegetische Erzählsituation in Andrzej Barts Roman ermöglicht eine umfassende Darstellung der Postmemory Prozesse. Während diese Prozesse in *Das flüssige Land* beispielsweise durch Binnenerzählungen wie Tagebücher entstehen, wird in *Die Fliegenfängerfabrik* mit radikaleren Mitteln vorgegangen. Die Toten selbst können durch die Mittel des Fantastischen in den Roman eintreten und als Zeug:innen erzählen. Die Verbindung aus dem Gerichtsprozess gegen Chaim Rumkowski und der Welt des Autor-Erzählers bietet die Möglichkeit, Wechselwirkungen bei der Bildung von individueller und kollektiver Erinnerung zu zeigen. Den Roman als Metafiktion denkend, können so Prozesse der Postmemory selbstreferentiell im Roman erzählt werden.

Eine bemerkenswerte Parallele in den zwei Analysen ist die Ähnlichkeit in den abschließenden Handlungen von Ruth Schwarz und dem Autor-Erzähler. Beide versuchen die Aufarbeitung einer individuellen traumatischen Erfahrung durch die Beschäftigung mit kollektiver Vergangenheit, in die sie affiliativ und familial eingebettet sind. Doch keiner der beiden Figuren gelingt es, eine Lösung dafür zu finden. Das Bewusstwerden der Verbindungen zwischen Identität und kollektiver – vielleicht auch traumatischer – Erfahrung ist wichtig, um sich der eigenen Verantwortung gegenüber der Shoah zu stellen. Durch die Literatur als Medium der Übertragung können damit auch nachfolgende Generationen in die Rolle von sekundärer Zeug:innenschaft treten.

7 Intertextualität und das Gedächtnis der Literatur

In der Einleitung zu dieser Arbeit wurde Renate Lachmanns Verständnis von Intertextualität als das Gedächtnis der Literatur beschrieben. Texte konstruieren laut Lachmann ihre eigenen Gedächtnisräume und in diesen herrscht ein reger Austausch. In den Analysen wurde der Vorgang der Konstruktion dieser Gedächtnisräume mit Hilfe Henri Lefebvres Theorie von der Produktion des Raumes und Michail Bachtins Chronotopos Theorie gezeigt. Abschließend soll hier ein kurzer Überblick darüber gegeben werden, wie die beiden untersuchten Werke sich diesem Gedächtnisspeicher der Literatur bedienen.

Die beiden Romane wurden in den vorigen Kapiteln nach ihren fantastischen Merkmalen und deren Wirkweisen durchsucht. Diese ergaben sich vor allem aus den theoretischen Überlegungen zur fantastischen Literatur bei Tzvetan Todorov und der Märchentheorie von Stefan Neuhaus. Um den Bogen hier zu vollenden seien an dieser Stelle die Verbindungen skizziert, die auf intertextueller Ebene zu eben jenen Werken bestehen, aus denen der Begriff der fantastischen Literatur hervorging. In *Die Fliegenfängerfabrik* bezieht sich der Autor-Erzähler auf eine Episode aus *Die Erzählungen aus den tausendundeinen Nächten*, als er Dora ein Märchen über die Hilfsbereitschaft der Lodzer Bevölkerung gegenüber ihren jüdischen Nachbar:innen aufischt. Er erklärt Dora sogar selbst, dass er dieses aus *Ali Baba und die vierzig Räuber* übernommen hat, trotzdem erzählt er es so, als wäre all dies wahrhaftig passiert. (siehe Bart, 2011, S. 184f) Damit greift der Roman auf eines der Werke zurück, auf denen Todorovs Theorie zur fantastischen Literatur aufbaut. Auch *Das flüssige Land* verweist auf Werke, die am Beginn fantastischer Literatur stehen. Die Erzählungen der Eltern werden von Ruth Schwarz als Märchen oder Horrorgeschichten erinnert. Beispielsweise erinnert sie sich, wie ihr der Vater abends vor dem Kamin sitzend die Geschichte des „Holzfäller-Hans“ erzählte. (siehe Edelbauer, 2019, S. 16f) Das Setting und die Ästhetik dieser Schauergeschichte kann als klarer Verweis zu E.T.A. Hofmanns Erzählzyklus *Die Serapionsbrüder* gelesen werden. In der Rahmenerzählung Hofmanns sitzen die Erzähler ebenfalls abends beisammen und tragen einander ihre Geschichten vor. Weiter erinnert die Sage des „Pergerhannes“ und die Folklore rund um das „Loch“ und die Stollenanlage unter Groß-Einland an *Die Bergwerke zu Falun* aus eben diesem Zyklus.

Nicht zuletzt erinnert die detektivische Arbeit von Ruth Schwarz und die Fragen, die sie selbst an den „Fall“ Groß-Einland stellt, an die Anfänge von Detektivromanen. Arthur Conan-Doyles *Sherlock Holmes* wurde bereits in der Analyse erwähnt, ihm kann man auch Edgar Allen Poe hinzufügen, der mit *The Murders in the Rue Morgue* als Begründer dieses Genres gilt.

Interessant ist, dass die Methode von Ruth Schwarz Ähnlichkeiten mit jener von Poes Detektiv C. Auguste Dupin aufweist. Ruth ist auf das gesprochene und geschriebene Wort angewiesen und arbeitet an der Aufdeckung eines Narrativs, aus dem Leser:innen ein Gleichgewicht wiederherstellen können. (vgl. Thoms, 2002, S. 133-147) Dafür dienen sowohl Texte wie die Ortschronik, als auch mündliche Erzählungen wie die der Eltern oder der Gräfin. Aus diesen intertextuellen Bezügen ist bereits erkennbar, dass beide in dieser Arbeit untersuchten Romane auf bekannte Topoi fantastischer Literatur zurückgreifen, um ihre Wirkweise besser entfalten zu können.

Sucht man nun nach zeitlich näher liegenden Texten, auf die verwiesen wird, gelangt man zuallererst an Franz Kafka. In *Die Fliegenfängerfabrik* treten dessen in Chelmno und Auschwitz ermordete Schwestern Ottylia, Valeria und Gabriela als Figuren auf und werden vom Autor-Erzähler als „Ersatz“ für ihren Bruder Franz bezeichnet. (siehe Bart, 2011, S. 84f) Dass die Handlung rund um den Gerichtsprozess in *Die Fliegenfängerfabrik* dabei ebenso absurd anmutet wie jene in Kafkas *Der Prozess*, ist offensichtlich. So wie Josef K. am Ende seine Henker als „Schauspieler“ empfindet und sie fragt: „An welchem Theater spielen Sie?“, (Kafka, 1990, S. 291) wechselt der Gerichtssaal in *Die Fliegenfängerfabrik* vor den Schlussplädoyers in ein Theater, in dem Shakespeare-Stücke aufgeführt werden. (siehe Bart, 2011, S. 199-222) Josef K. wird ermordet, ohne dass es zuvor zu einer Urteilsverkündung gekommen wäre. Und so bedarf es in *Die Fliegenfängerfabrik* ebenfalls keines Urteils mehr, wenn der Angeklagte ohnehin bereits ermordet wurde. Nur die Zeug:innen sind in beiden Werken vorhanden, an sie wendet sich der Verurteilte Josef K. hoffnungsvoll:

Wie ein Licht aufzuckt, so führen die Fensterflügel eines Fensters dort auseinander, ein Mensch, schwach und dünn in der Ferne und Höhe, beugte sich mit einem Ruck weit vor und streckte die Arme noch weiter aus. 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. Wo war der Richter, den er nie gesehen hatte? Wo war das hohe Gericht, bis zu dem er nie gekommen war? (Kafka, 1990, S. 296f)

In *Die Fliegenfängerfabrik* sind es der Autor-Erzähler und die Leser:innen, die als sekundäre Zeug:innen an eben jenem Fenster stehen. Die Postgeneration, die zwar nicht mehr zu Hilfe eilen kann, doch trotzdem Verantwortung übernehmen muss.

Raphaela Edelbauers *Das flüssige Land* wiederum enthält klare intertextuelle Bezüge zu Kafkas *Das Schloß*. Die Topographie der beiden Romane ähnelt sich sehr und auch die Zeitlosigkeit empfindet K. auf ähnliche Weise wie Ruth Schwarz:

Als sie – K. erkannte es an der Wegbiegung – schon fast beim Wirtshaus waren, war es zu seinem Erstaunen schon völlig finster. War er so lange fort gewesen? Doch nur ein, zwei Stunden etwa, nach seiner Berechnung. Und am Morgen war er fortgegangen. (Kafka, 2017, S. 25)

Das Schloss ist in beiden Fällen ein für die Ortsbewohner:innen unnahbarer Ort, bei Kafka ist es ein Graf, der dort residiert, jedoch nie in Erscheinung tritt, bei Edelbauer eine Gräfin. Ruth Schwarz benötigt anfangs wie K. die Erlaubnis des Schlosses, um sich in Groß-Einland aufzuhalten. (siehe Edelbauer, 2019, S. 56) Die bürokratischen Hindernisse, die K. den Kontakt mit den Beamten des Schlosses erschweren, findet auch Ruth Schwarz in Groß-Einland vor. Hierzu wurde das Verhältnis zur Gräfin bereits in Kapitel 5.6 erläutert.

Die in dieser Arbeit analysierten Romane verfügen demnach über intertextuelle Bezüge zu einigen der wichtigsten Werke fantastischer Literatur. Doch entsteht der intertextuelle Gedächtnisraum nicht bloß durch die Verbindungen zu den Ursprüngen und – im Fall Kafkas – dem (vermeintlichen) Ende fantastischer Literatur. Die bisher erwähnten intertextuellen Verweise dienen vor allem dazu, die Lesart zu bestimmen. Durch die Verwendung bereits bekannter Methoden und Topoi fantastischer Literatur führen sie Leser:innen in die von Todorov erklärte Zwischenposition. Diese ist, wie bereits beschrieben, für die Arbeit mit den Themen Gedächtnis und Erinnerung förderlich. Die zweite Ebene der intertextuellen Bezüge stellt der direkte Verweis auf Werke dar, die sich ebenfalls mit der literarischen Erinnerung an die Shoah befassen.

Beide Romane weisen intertextuelle Bezüge zu Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* auf. *Das flüssige Land* lässt sich geografisch gar in unmittelbarer Nähe zu Mariazell verorten, dass in *Die Kinder der Toten* Ausgangspunkt der Handlung ist. Auch bei Jelinek bricht die verdrängte Geschichte aus der Naturidylle hervor und führt zu einem Nebeneinander verschiedener Zeiten, was, wie in *Die Fliegenfängerfabrik*, den Eintritt ermordeter Opfer der Shoah in die Romanwelt ermöglicht, um Fragen über die Verdrängung kollektiver Schuld und dem Erinnern in Abwesenheit von Zeug:innenschaft nachzugehen. (siehe Ursachi, 2018, S. 107-115)

Sowohl Edelbauers *Das flüssige Land* als auch Jelineks *Die Kinder der Toten* weisen intertextuelle Bezüge auf den bereits 1961 erschienenen Roman *Die Wolfshaut* von Hans Lebert auf. Dort steht gleich am Anfang die Aufforderung „Graben wir einen Toten aus!“ (Lebert, 1991, S. 10) *Die Wolfshaut* spielt im fiktiven Ort Schweigen, der topografisch Groß-Einland und Mariazell ähnelt und sich in der Steiermark verorten lässt. Dort wurden in einem verfallenen Ziegelofen kurz vor Kriegsende mehrere Fremdarbeiter von Mitgliedern der Ortswacht erschossen. Die Toten vergrub man an Ort und Stelle und im Ort herrscht, wie der

Name schon sagt, Schweigen über dieses Verbrechen. Ein nach dem Krieg heimgekehrter Matrose namens Johann Unfreund beginnt, die Machenschaften der Ortswacht aufzudecken, deren Mitglieder auf vermeintlich übernatürliche Weise einer nach dem anderen tot aufgefunden werden. Durch seine Nachforschungen, die ihm das Misstrauen der Ortsbewohner einhandeln, erfährt der Matrose, dass es der ehemalige Ortsgruppenleiter Habergeier ist, der dafür sorgt, dass niemand mehr über die Ereignisse sprechen kann. Schließlich erfährt Unfreund, dass auch sein eigener Vater an der Erschießung beteiligt war und sich daraufhin erhängte, da er die Schuld nicht länger ertragen konnte. Dazu bemerkt er: „Also sind die Toten gar nicht tot, denn sie können sich der Lebenden bemächtigen!“ (Lebert, 1991, S. 525) In seinem Abschiedsbrief schrieb der Vater, was tatsächlich vorgefallen war. Deswegen versucht der Matrose Habergeier zu stellen, doch dieser ist mittlerweile in den steirischen Landtag eingezogen und genießt diplomatische Immunität. Sein Vorhaben schlägt also fehl und der Roman endet damit, dass der Matrose seine Pfeife mit dem Abschiedsbrief des Vaters anzündet und damit den einzigen Beweis für das Verbrechen selbst vernichtet. Damit gilt Lebert heute als einer der wenigen Schriftsteller:innen, die im Nachkriegsösterreich die Verdrängung von Geschichte angeprangert haben. (siehe Kastberger, 2000, S. 87-106) Ruth Schwarz handelt also genauso wie der Matrose, wenn sie die Aufzeichnungen zu den in Groß-Einland begangenen Verbrechen vernichtet, indem sie diese in das Loch wirft.

Durch die intertextuellen Bezüge lässt sich erkennen, dass beide in dieser Arbeit analysierten Romane auf einen literarischen Gedächtnisspeicher zugreifen, um sich in der Erinnerungsliteratur an die Shoah klar zu positionieren. Ob von Hans Lebert über Elfriede Jelinek oder von Franz Kafka über Hannah Arendt, die transportierten Themen werden bereits seit Jahrzehnten literarischer Bearbeitung unterzogen. Vergleichen lässt sich dieser Prozess mit der in Kapitel 4.1 erklärten Funktion des kulturellen Gedächtnisses. Diese wird unter anderem so erklärt, dass sich ein Individuum mit ihm in Bezug setzen kann, um zu einer Identität zu gelangen. Dieser anthropologische Prozess findet mithilfe von Intertextualität auf ähnliche Weise auch in der Postmemory Literatur statt. Durch das Rückbeziehen auf Werke der Nachkriegsliteratur wird klar: Es geht nicht um die Auflösung eines Traumas, sondern um die Mahnung zur Fortführung des Erinnerns.

8 Fazit

Um diese Arbeit abschließend zusammenzufassen, sei eine der grundlegenden Fragen der Postmemory Theorie wiederholt: „What do we owe the victims? How can we best carry their stories forward, without appropriating them? How are we implicated in the aftermath of crimes we did not ourselves witness?“ (Hirsch, 2012, S. 2) In den Analysen der beiden Romane *Das flüssige Land* und *Die Fliegenfängerfabrik* wurde anhand der Betrachtung der Wirkweisen des Fantastischen die Möglichkeit eröffnet, Prozesse der Postmemory auf einer metadiegetischen Ebene zu untersuchen.

Um die Thematik zu öffnen wurde ein theoretischer Rahmen gewählt, mit dessen Hilfe ein erleichterter Zugriff auf diese Fragen möglich ist. „What do we owe the victims?“, wurde durch die Darstellung der Rolle der Literatur für Erinnerung und kollektives Gedächtnis erklärt. Hier geht es um das Aufrechterhalten einer empathischen Verbindung zu einer Vergangenheit, die wir andernfalls an Geschichte und Mythos verlieren könnten. Beide Werke bedienen sich durch intertextuelle Bezüge am Gedächtnisspeicher der Literatur. So kann eine gelebte Verbindung zur Vergangenheit erhalten bleiben. Es schwindet die diachrone Hürde, Leser:innen nehmen das Erzählte nicht als von ihrer Lebenswelt entkoppelt wahr. Im Gegenteil, durch die Mittel des Fantastischen kommt es zu einer „Ästhetik der Gegenüberstellung“ (Lotman, 1973, S. 334ff), Leser:innen befinden sich in einer Zwischenposition, die das Nacherleben besonders herausfordert. Es wurde erklärt, dass sich das Erinnern in der Gegenwart vollzieht. Das Fantastische bewirkt in beiden Romanen, dass die Shoah und die Gegenwart nebeneinander existieren können und schafft es damit, die Bedeutung der Mahnung „Niemals wieder!“ zu erhalten.

Wie all das konkret zu bewerkstelligen ist, drückt sich in der Frage „How can we best carry their stories forward, without appropriating them?“ aus. Die Rolle der Literatur als Medium der Übertragung wurde anhand von Sybille Krämer erklärt. Beide untersuchten Romane beschäftigen sich mit dieser Frage, indem sie die Gefahren der Aneignung fremder Geschichte aufzeigen. Bei Bart belügt der Autor-Erzähler die ermordete und durch fantastische Mittel wiedergekehrte Jüdin Dora. Einerseits im Glauben sie zu schützen, andererseits jedoch auch um ihr zu gefallen. Dadurch ist die Figur von Dora der des Autor-Erzählers untergeordnet und von einer eigenen Stellungnahme entmündigt. Bei Edelbauer bewirkt die übermäßige Identifikation der Heldin Ruth Schwarz mit den Opfern des Verbrechens in Groß-Einland den Verlust ihrer Glaubwürdigkeit durch ein Abdriften in den Wahnsinn, von dem sie sich durch die Zerstörung von ihrer Recherche befreit. Dadurch bewirkt sie das Gegenteil ihrer ursprünglichen

Intention, kein Erinnern, sondern das Vergessen. Beide Hauptfiguren fallen demnach einer übermäßigen Identifikation anheim. Die Gefahr, die darin lauert, erklärt Ulrich Baer wie folgt:

Es geht aber auch nicht darum, sich mit den Opfern zu identifizieren, denn im Versuch der Identifikation wird unweigerlich der brutale Anschlag auf die Identität der Opfer, welche die traumatische Erfahrung kennzeichnet, zugunsten der psychologischen Befriedigung der Zuhörer durch die Projektion des Selbst auf andere übergangen und verkannt. (Baer, 2000, S. 19)

Die Literatur als Medium der Übertragung muss sich dieser Problematik stets bewusst bleiben – Erinnerung an die Shoah bedeutet nicht die Identifikation mit ihren Opfern. Anhand von Todorovs Theorie wurde die Unschlüssigkeit der Leser:innen als Schlüsselement der Fantastik gezeigt. Die in dieser Arbeit unternommene fantastische Lesart der beiden Werke hilft, diese Unschlüssigkeit aufzuzeigen und bewirkt dadurch eine kritische Betrachtung im Sinne von Marianne Hirschs zweiter Frage.

„How are we implicated in the aftermath of crimes we did not ourselves witness?“, kann anhand von Ulrich Baers Theorie von sekundärer Zeug:innenschaft beantwortet werden. Durch den Verlust von Zeitzeug:innen würde die Shoah aus dem Zeithorizont des kommunikativen Gedächtnisses verschwinden. Es gilt also, sich der Verantwortung bewusst zu werden, die die Postgeneration trägt. Die beiden hier behandelten Werke veranschaulichen diese Rolle, indem sie sich das lange Verschwiegene in der österreichischen und polnischen Erinnerungspolitik zum Inhalt machen. In *Das flüssige Land* wird anhand der Romantopographie unter anderem die räumliche Praxis in der österreichischen Erinnerungskultur bloßgestellt. In der Analyse wurden die Folgen dieser Praxis anhand von Erinnerungsorten gezeigt, die nur zu gerne vergessen worden wären. In *Die Fliegenfängerfabrik* zeigt sich, welche Gefahr das lange anhaltende Siegenarrativ für die polnische Erinnerungskultur birgt. Der schwelende Antisemitismus, dem der Autor-Erzähler und Dora bei ihrer Wanderung durch Lodz begegnen, kumuliert schließlich in einer Straßenszene, in der auf einem Plakat den Juden selbst die Schuld an der Shoah gegeben wird. (siehe Bart, 2011, S. 228f)

Das Fantastische in der Erinnerungsliteratur zur Shoah ermöglicht es Leser:innen aus einer Zwischenposition heraus die Dekonstruktion von plakativer Wiedergutmachung zu unternehmen und eine „living connection“ (Hoffman, 2004, S. 203) mit der Erinnerung an die Shoah einzugehen. Hieraus entsteht schließlich ein Bewusstsein für die Verantwortung, die es den Opfern gegenüber weiterzutragen gilt.

Literaturverzeichnis

- Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München: Piper, 2021 [1964].
- Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck, 2018 [2006].
- . *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck, 1999.
- Bachtin, Michail. *Chronotopos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008 [1975].
- Baer, Ulrich. „Einleitung.“ Baer, Ulrich (Hrsg.). *"Niemand zeugt für den Zeugen". Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. S. 7-31.
- Bart, Andrzej. *Die Fliegenfängerfabrik*. Frankfurt am Main: Schöffling & Co., 2011.
- . *Rien ne va plus*. Lodz: Poprzeczna Oficyna, 1991.
- Barthes, Roland. *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988 [1985].
- Basseler, Michael und Dorothee Birke. „Mimesis des Erinnerns.“ Erll, Astrid, et al. *Gedächtniskonzepte Der Literaturwissenschaft*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2005. S. 123-148.
- Bulgakov, Michail. *Der Meister und Margarita*. München: DTV, 2014 [1966].
- Coady, C.A.J. *Testimony. A Philosophical Study*. Oxford: Clarendon, 1992.
- Czerniakow, Adam. *Das Tagebuch des Adam Czerniakow: im Warschauer Ghetto 1939-1942*. München: Beck, 2013.
- Dürr, Christian, Ralf Lechner und Stephen Pallavicini. „Wien-Hinterbrühl („Lisa“).“ Megargee, Geoffrey (Hrsg.) *The United States Holocaust Memorial Museum Encyclopedia of Camps and Ghettos, 1933-1945. Volume 1: Early Camps, Youth Camps, and Concentration Camps and Subcamps under the SS-Business Administration Main Office (WVHA)*. Bloomington: Indiana University Press, 2009. S. 959-961.
- Dzubian, Zuzanna. *The "Spectral Turn": Jewish Ghosts in the Polish Post-Holocaust Imaginaire*. Bielefeld: transcript, 2019.
- Edelbauer, Raphaela. *Das Flüßige Land*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2019.

- Eichendorff, Joseph von. Werke in sechs Bänden. Band 1. Gedichte/Versepen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.
- Eichinger, Ernst. „BIG sichert Stollensystem Gusen.“ Bundesministerium für Inneres. *KZ Gedenkstätte Mauthausen. Mauthausen Memorial Jahrbuch 2009*. 2009. S. 79.
- Erl, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Weimar: J.B. Metzler Stuttgart, 2005.
- Frosh, Stephen. „Postmemory.“ *The American Journal of Psychoanalysis* 79, 2019: S. 156-173.
- Genette, Gérard. *Die Erzählung*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2010 [1972].
- Maurice Halbwachs. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019 [1925].
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Colombia University Press, 2012.
- Hoffman, Eva. *After Such Knowledge*. New York: Public Affairs, 2004.
- Hückmann, Dania. „Traumaliteratur.“ Berndt, Frauke und Eckart Goebel (Hrsg.). *Handbuch Literatur & Psychoanalyse*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017. S. 583-600.
- Izdebska, Agnieszka und Danuta Szajnert. „The Holocaust – Postmemory – Postmodern Novel: The Flytrap Factory by Andrzej Bart, Tworki by Marek Bieńczyk and Skaza by Magdalena Tulli.“ Ibler, Reinhard (Hrsg.). *Der Holocaust in den mitteleuropäischen Literaturen und Kulturen seit 1989*. Berlin: Ibidem, 2014. S. 139-155.
- Janion, Maria. *Die Polen und ihre Vampire: Studien zur Kritik kultureller Phantasmen*. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- Kafka, Franz. *Das Schloß*. Frankfurt am Main: Fischer, 2017 [1935].
- . *Der Prozeß*. München: Deutscher Bücherbund, 1990 [1935].
- Kastberger, Klaus. „Österreichische Endspiele. Die Toten kehren zurück.“ Petschar, Hans (Hrsg.). *Alpha und Omega. Geschichten vom Anfang und Ende der Welt*. Wien: Springer, 2000. S. 87-106.
- Korczak, Janusz. *König Hänschen I*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1995 [1923].
- . *Tagebuch aus dem Warschauer Ghetto 1942*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1992.

- Kowitz-Harms, Stephanie. *Die Shoah im Spiegel öffentlicher Konflikte in Polen: Zwischen Opfermythos und Schuldfrage (1985-2001)*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014.
- Krämer, Sybille. *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- Lachmann, Renate. *Gedächtnis und Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Lebert, Hans. *Die Wolfshaut*. Wien: Europaverlag, 1991 [1960].
- Lechner, Ralf. „Bergkristall. Chronik eines schwierigen Erbes.“ Bundesministerium für Inneres. *KZ Gedenkstätte Mauthausen. Mauthausen Memorial Jahrbuch 2009*. 2009. S. 51-54.
- Lefebvre, Henri. „Die Produktion des Raumes.“ Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hrsg.). *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S. 330-342.
- Leociak, Jacek. „O nadużyciach w badaniach nad doświadczeniem Zagłady.“ *Zagłada Żydów. Studia i Materiały* Nr. 6, 2010: S. 9-19.
- Lotman, Jurij. *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973 [1970].
- Maguire, Geoffrey. *The Politics of Postmemory: Violence and Victimhood in Contemporary Argentine Culture*. Cham: Springer, 2017.
- Meyer, Thomas. *Das Grauen im konstruierten Erzähltext: zu E.T.A. Hoffmanns "Nachtstücken"*. Hamburg: Diplomica, 2012.
- Mitroiu, Simona (Hrsg.). *Women's Narratives and the Postmemory of Displacement in Central and Eastern Europe*. Cham: Springer, 2018.
- Neuhaus, Stefan. *Märchen*. Tübingen: A. Francke Verlag, 2017.
- Peters, John Durham. „Witnessing.“ *Media, Culture & Society* 23(6), 2001: S. 707-723.
- Plaice, Renata. „Holocaust memory in recent Polish literature: Andrzej Bart's Fabryka muchołapek and Piotr Pazinski's Pensjonat.“ *Journal of European Studies* 42(1), 2011: S. 34-49.
- Poe, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Random House, 1975 [1938].
- Polit, Monika. *Mordechaj Chaim Rumkowski - Wahrheit und Legende*. Osnabrück: fibre, 2017.

- Rathkolb, Oliver. *Fiktion „Opfer“ Österreich und die langen Schatten des Nationalsozialismus und der Dollfuß-Diktatur*. Innsbruck, Wien, Bozen: Studienverlag, 2017.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Palo Alto: Stanford University Press, 2009.
- Schulze-Bonhage, Andreas et. al. „The Spatial Context of Retrieved Memories Is Reflected by Neural Activity in Human Hippocampal Formation.“ *Clinical Neurophysiology* Volume 342, 2013: S. 1111-1114.
- Sem-Sandberg, Steve. *Die Elenden von Lodz*. Klett-Cotta: Stuttgart, 2011.
- Spiegelmann, Art. *Maus: A Survivor's Tale*. New York: Penguin Random House, 1991.
- Tetzlaff, Stefan. *Heterotopie als Textverfahren: Erzählter Raum in Romantik und Realismus*, Berlin, Boston: De Gruyter, 2016.
- Thoms, Peter. „Poe's Dupin and the Power of Detection.“ Kevin J. Hayes (Hrsg.). *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. S. 133-147.
- Todorov, Tzvetan. *Einführung in die fantastische Literatur*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2018 [1976].
- Tomeczok, Marta. „The Flytrap Factory (Fabryka mucholapek).“ Elisa-Maria Hiemer, Jiří Holý, Agata Firlej und Hana Nichtburgerová (Hrsg.). *Handbook of Polish, Czech, and Slovak Holocaust Fiction. Works and Contexts*. Berlin, München, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2021. S. 190-193.
- Uhl, Heidemarie. „Das "erste Opfer". Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten republik.“ *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft* 1, 2001: S. 19-34.
- Ursachi, Irina. „Elfriede Jelineks Die Kinder der Toten. Exorzismus der Vergangenheit und Zukunft.“ Maldonado-Alemán, Manuel und Carsten Gansel (Hrsg.). *Literarische Inszenierungen von Geschichte. Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 und 1989*. Wiesbaden: Springer, 2018. S. 107-115.
- Wagner, Moritz. „Die Großstadt als Chronotopos: Walter Benjamins Berliner Kindheit um neunzehnhundert und Michael Bachtins Raumzeit-Konzeption.“ Mehigan, Tim und Alan Corkhill (Hrsg.). *Raumlektüren: der Spatial Turn und die Literatur der Moderne*. Bielefeld: Transcript, 2014. S. 211-234.

- Weinzierl, Erika. *Zu wenig Gerechte: Österreicher und Judenverfolgung 1938-1945*. Graz/Wien: Verlag Styria, 1997 [1969].
- Wolf, Werner. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Niemeyer, 1993.
- Wortmann, Thomas. „Literatur der Romantik.“ Berndt Frauke, Goebel Eckart. *Handbuch Literatur & Psychoanalyse*. Boston: De Gruyter, 2017.

Onlinequellen

- Bundesimmobiliengesellschaft (BIG) *Luftschutzzollen – Problembeurteilung und -behandlung; ein Großprojekt der Bundesimmobiliengesellschaft (BIG)* https://www.zobodat.at/pdf/BerichteGeolBundesanstalt_127_0060-0066.pdf. zuletzt abgerufen am 03.01.2023.
- Haus der Kulturen der Welt. *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne*. https://hkw.de/de/programm/projekte/2020/aby_warburg/bilderatlas_mnemosyne_start.php. zuletzt abgerufen am 03.01.2023.
- Jetter, Jan. „Ebensee: Neonazis greifen KZ-Überlebende auf Gedenkfeier an“ *Die Zeit* (14.05.2009). https://blog.zeit.de/stoerungsmelder/2009/05/14/ebeneese-neonazis-greifen-kz-uberlebende-auf-gedenkfeier-an_1066. zuletzt abgerufen am 03.01.2023.
- Kocina, Erich. „Ebensee: Nazi-Parolen gegen Rabbiner“ *Die Presse* (25.01.2018) <https://www.diepresse.com/5360492/ebeneese-nazi-parolen-gegen-rabbiner>. zuletzt abgerufen am 03.01.2023.
- KZ-Gedenkstätte Mauthausen. „Das Konzentrationslager Gusen.“ <https://www.mauthausen-memorial.org/de/Gusen/Das-Konzentrationslager>. zuletzt abgerufen am 03.01.2023
- Levertov, Michal. „A Former Nazi Labor Camp in Austria, Now Billed as a Tourist Site.“ *Haaretz* (03.05.2019). <https://www.haaretz.com/world-news/europe/.premium-austria-s-former-nazi-labor-camp-that-s-billed-as-a-tourist-site-1.7195524>. zuletzt abgerufen am 03.01.2023.

- Mauthausen-Komitee Österreich (MKÖ). *KZ-Außenlager Hinterbrühl*.
<https://www.mauthausen-guides.at/aussenlager/kz-aussenlager-hinterbruehl#main>.
 zuletzt abgerufen am 03.01.2023.
- . KZ-Außenlager Ebensee <https://www.mauthausen-guides.at/aussenlager/kz-aussenlager-ebensee#main>. zuletzt abgerufen am 03.01.2023
- Pfarre Hinterbrühl. *KZ-Gedenkstätte*. http://www.pfarre-hinterbruehl.at/ueber_uns.htm. zuletzt abgerufen am 03.01.2023.
- Presse, Die. *Ebensee: KZ-Stollen als Kurort?* (29.10.2019)
<https://www.diepresse.com/5713892/ebensee-kz-stollen-als-kurort>. zuletzt abgerufen am 03.01.2023.
- Profil. *Film: Teenager aus Ebensee drohen in den Rechtsextremismus abzudriften* (09.06.2014).
<https://www.profil.at/gesellschaft/film-teenager-ebensee-rechtsextremismus-375859>. zuletzt abgerufen am 03.01.2023.
- Quatember, Wolfgang und Susanne Rolinek. *Geschichte der KZ Gedenkstätte*.
<https://memorial-ebensee.at/index.php/de/forschung-wissen/wissen-geschichte/20-regional-schwerpunkte/20-geschichte-kzgedenkstaette>. zuletzt abgerufen am 03.01.2023.
- Rohrhofer, Markus. „Ebenseer Luftkurort im KZ-Stollen unmittelbar vor Genehmigung“ *Der Standard* (04.07.2021) <https://www.derstandard.at/story/2000127941762/ebenseer-luftkurort-im-kz-stollen-unmittelbar-vor-genehmigung>. zuletzt abgerufen am 03.01.2023.
- Sander, Martin. *Gespinst von Träumen und Albträumen*. (22.08.2011)
<https://www.deutschlandfunkkultur.de/gespinst-von-traeumen-und-albtraeumen-100.html>. zuletzt abgerufen am 03.01.2023.
- Schätzle-Edelbauer, Gaby. „Schreckliche Erinnerungen: ‚Schwarze‘ Ostern 1945“ *NÖN* (05.04.2018). <https://www.noen.at/moedling/hinterbruehl-schreckliche-erinnerungen-schwarze-ostern-1945-osternacht-kz-hinterbruehl-87681924>. zuletzt abgerufen am 03.01.2023.
- Schlott, René und Jochen Leffers. „Väter und Mütter, gebt mir eure Kinder!“ *Spiegel* (26.01.2018). <https://www.spiegel.de/geschichte/chaim-rumkowskis-rede-im-ghetto-lodz-gebt-mir-eure-kinder-a-1189369.html>. zuletzt abgerufen am 03.01.2023.

- Schmoller, Andreas. „Kurzgeschichte KZ Ebensee.“ <https://memorial-ebensee.at/index.php/de/forschung-wissen/wissen-geschichte/19-konzentrationslager/6-kz-ebensee>. zuletzt abgerufen am 03.01.2023.
- Standard, Der. *Drei Schuldsprüche nach Neonazi-Störaktion in Ebensee* (02.12.2010). <https://www.derstandard.at/story/1289609275800/drei-schuldsprueche-nach-neonazi-stoeraktion-in-ebensee>. zuletzt abgerufen am 03.01.2023.
- The Warburg Institute. *Bilderatlas Mnemosyne*. <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version>. zuletzt abgerufen am 03.01.2023.
- Wahl, Andrea, Rudolf A. Haunschmied und Bernhard Mühleder. *Stollensystem „Bergkristall“*. https://bewusstseinsregion.at/fileadmin/user_upload/Bergkristall/BEW_Folder_Bergkristall_web_de.pdf. zuletzt abgerufen am 03.01.2023.
- Yad Vashem. *Das Warschauer Ghetto*. <https://www.yadvashem.org/de/holocaust/about/ghettos/warsaw.html>. zuletzt abgerufen am 03.01.2023.
- . *Janusz Korczak*. <https://www.yadvashem.org/education/educational-materials/lesson-plans/janusz-korczak/korczak-bio.html>. zuletzt abgerufen am 03.01.2023.

Audiovisuelle Quellen

Radegast. Reg. Boris Lankosz. PL 2008.

Shoah. Reg. Claude Lanzmann. FR 1985.

Und in der Mitte da sind wir. Reg. Sebastian Brameshuber. AUT 2014.

Abstract

Die Erinnerungsliteratur zur Shoah ist ein ungebrochen produktives Feld. Gründe hierfür zeigt Marianne Hirsch in ihrer „Postmemory“ Theorie. Sie beschreibt eine Generation an Autor:innen, die zwar nicht durch eigene Erfahrung, jedoch durch kulturelle und familiäre Übertragungen mit den Verbrechen der Shoah verbunden ist. In Werken dieser Postmemory Generation lassen sich aus der fantastischen Literatur bekannte Motive finden, die eine empathische Verbindung zu den Opfern der Shoah ermöglichen. Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Auffinden solcher Motive und der Untersuchung der Wirkweisen des Fantastischen auf den Erinnerungsdiskurs und die Bildung von kollektiver Erinnerung. Ausgehend von der von Tzvetan Todorov formulierten Theorie zur fantastischen Literatur, werden die dadurch ermöglichten Transgressionen von Raum und Zeit mittels Michail Bachtins Begriff des „Chronotopos“ und Lefebvres Theorie zur „Produktion des Raumes“ analysiert und damit die Rolle der Literatur als Übertragungsmedium und Speicher für die kollektive Erinnerung an die Shoah aufgezeigt.

Today's literature is still constantly contributing to the memory of the Shoah. Marianne Hirsch emphasizes the living connection of the *generations after* in her theory of “postmemory”. Authors of the *postgeneration* writing about the Shoah today are not drawing on their personal experience but on the transmission of memory through family and society. In works of the postmemory-generation motives of the fantastic literature can be found which help to form an empathic connection to the victims of the Shoah. This master's thesis will identify such elements of the fantastic and analyze in what way they effect the memory discourse today. Starting with Tzvetan Todorov's theory of the fantastic literature it will show how transgressions of time and space are enabled. Using Michail Bachtin's “chronotope” theory and Henri Lefebvre's thoughts on the “production of space” the role of literature as a medium of transmission and storage for the collective memory of the Shoah will be shown.